

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS**  
**Programa de Pós-graduação em Letras**

**Figurações do apolíneo e do dionisíaco  
nas poéticas de João Cabral de Melo Neto  
e Sophia de Mello Breyner Andresen**

**Luiz Cláudio Luciano França Gonçalves**

**Belo Horizonte**  
**2011**



**Luiz Cláudio Luciano França Gonçalves**

**Figurações do apolíneo e do dionisíaco  
nas poéticas de João Cabral de Melo Neto  
e Sophia de Mello Breyner Andresen**

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

**Orientadora:  
Profa. Dra. Melânia Silva de Aguiar.**

**Belo Horizonte  
2011**

## FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

G635f      Gonçalves, Luiz Cláudio Luciano França  
            Figurações do apolíneo e do dionisiaco nas poéticas de João Cabral de Melo  
            Neto e Sophia de Mello Breyner Andresen / Luiz Cláudio Luciano França  
            Gonçalves. Belo Horizonte, 2011.  
            198f.

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

            1. Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999 – Crítica e interpretação. 2.  
            Andresen, Sophia de Mello Breyner, 1922- Crítica e interpretação. 3. Poesia. 4.  
            Modernidade. 5. Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 1844-1900. 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 Cláudio Luciano França Gonçalves

**Figurações do apolíneo e do dionisíaco nas poéticas  
de João Cabral de Melo Neto e Sophia de Mello Breyner Andresen**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da PUC Minas como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras - Literaturas de Língua Portuguesa.

---

Profa. Dra. Melânia Silva de Aguiar (Orientadora) – PUC Minas

---

Profa. Dra. Sofia de Sousa Silva – UFRJ

---

Prof. Dr. Teodoro Rennó Assunção – UFMG

---

Profa. Dra. Suely Maria de Paula e Silva Lobo – PUC Minas

---

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart – PUC Minas

Belo Horizonte, 02 de março de 2011.

## AGRADECIMENTOS

À Profa. Melânia, pelo zelo e pela sabedoria com que acompanhou todos os passos desta pesquisa e, principalmente, pela compreensão e pela amizade nos trechos mais acidentados.

À Bruna, pela paciência, pelo incentivo e pelo carinho.

À minha mãe, à Kelly, ao Marcos e ao Richard, pelo apoio discreto e indispensável.

Ao Tales, pelo exemplo e pela companhia.

À Selma e ao Gilberto, pelo altruísmo demonstrado nos momentos mais incertos.

Ao Prof. Johnny, pelas “nugas”, pelo latim e pelo grego.

À Profa. Suely, pelas conversas sempre estimulantes. E por me mostrar como escutar a palavra escrita.

Ao Prof. Hugo, pela confiança e pela disponibilidade.

A todos os professores com quem tive o privilégio de trabalhar durante o curso.

Aos colegas do GEPOM, em especial Lauro “Leno” Meller, também conhecido como “Dr. Wanderley”.

À Magda, pela paciência e pela atenção às muitas (e inesquecíveis) dificuldades burocráticas iniciais.

À Berenice e à Vera, pela solicitude.

À Profa. Maria Aparecida Ribeiro, porta-chaves de Coimbra, cuja generosidade e disponibilidade foram decisivas para o bom andamento de meu estágio no exterior.

À Profa. Fátima Silva, do Instituto de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pela atenção e pela importante contribuição bibliográfica.

Aos funcionários da Universidade de Coimbra, em especial ao instável e diligente Sr. António Manuel e à cortês e onipresente D. Zulmira.

Às Profas. Fátima Marinho e Isabel Leite, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pela valiosa atenção dispensada.

À Profa. Astrid Masetti Lobo Costa, pela grande gentileza da versão em inglês do resumo.

Ao Álvaro, pelo “Ruína é ruína!”, disparado em Conímbriga.

Ao Prof. Evando Nascimento, pela oportuna ajuda teórica.

Ao Irineo Funes, pobre memorioso cujo infortúnio revitalizou inúmeras vezes minha vontade.

À Vera, por acolher o Tales.

À Glória e família, pela tentativa de hospitalidade.

Ao Eugênio Drumond, pelas dicas a respeito do PDEE.

Ao Rektun e ao Jota, pelos presentes inoportunos que se tornaram oportunos.

A todos de quem me esqueci, injusta e/ou deliberadamente.

**Falar**

A poesia é, de fato, o fruto  
de um silêncio que sou eu, sois vós,  
por isso tenho que baixar a voz  
porque, se falo alto, não me escuto.

A poesia é, na verdade, uma  
fala ao revés da fala,  
como um silêncio que o poeta exuma  
do pó, a voz que jaz embaixo  
do falar e no falar se cala.  
Por isso o poeta tem que falar baixo  
baixo quase sem fala em suma  
mesmo que não se ouça coisa alguma.

*Ferreira Gullar, Em alguma parte alguma.*

Nada de revelações para Leonardo. Nada de abismo aberto à sua direita. Um abismo fá-lo-ia pensar numa ponte. Um abismo poderia servir para experiências com algum grande pássaro mecânico...

(Pas de révélations pour Léonard. Pas d'abîme ouvert à sa droite. Un abîme le ferait songer à un pont. Un abîme pourrait servir aux essais de quelque grand oiseau mécanique...).

*Paul Valéry, Introduction à la méthode de Léonard de Vinci.*

## RESUMO

Este estudo realiza uma análise comparativa da poesia de João Cabral de Melo Neto e de Sophia de Mello Breyner Andresen. Foram eleitos como operadores críticos os impulsos *apolíneo* e *dionisiaco* – noções, idéias ou conceitos que remetem ao período histórico conhecido como Grécia Antiga –, tal como os apresenta Friedrich Nietzsche em seus primeiros escritos, principalmente em **O nascimento da tragédia**, de 1872. Do poeta brasileiro foram selecionados para exame, sobretudo, os livros iniciais (de 1942 a 1947), com destaque para **Os três mal-amados**, em virtude do caráter seminal que julgamos identificar nas vozes aí presentes; da poeta portuguesa, a obra, de menores proporções, foi estudada na íntegra (de 1945 a 1989). Como resultado da análise, pôde-se relacionar a predominância do impulso apolíneo à obra de João Cabral de Melo Neto, e do impulso dionisiaco à de Sophia de Mello Breyner Andresen.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto. Sophia de Mello Breyner Andresen. Poesia. Modernidade. Nietzsche. Apolíneo. Dionisiaco.

## ABSTRACT

This is a comparative analysis of João Cabral de Melo Neto's and Sophia de Mello Breyner Andresen's poetry. The critical approaches were the Apollonian and Dionysian impulses – notions, ideas or concepts that refer back to the historical period known as Ancient Greece – as presented by Friedrich Nietzsche in his early writings, mainly in **The birth of tragedy**, dated 1872. The Brazilian poet's initial books (from 1942 to 1947) were the main selection for analysis, with emphasis on **Os três mal-amados**, given the seminal nature identified in the text voices; the Portuguese poet's works, in smaller proportion, were studied in full (from 1945 to 1989). The analysis allowed relating the predominance of the Apollonian impulse to João Cabral de Melo Neto's works, and of the Dionysian impulse to those of Sophia de Mello Breyner Andresen.

Key-words: João Cabral de Melo Neto. Sophia de Mello Breyner Andresen. Poetry. Modernity. Nietzsche. Apollonian. Dionysian.

## **SUMÁRIO**

- 1. INTRODUÇÃO, p. 11**
  - 2. JOÃO CABRAL DE MELO NETO, p. 30**
    - 2.1. Em epígrafe, p. 30**
    - 2.2. João ou o sono intranquilo, p. 40**
    - 2.3. Raimundo ou a máquina, p. 62**
    - 2.4. Joaquim ou o edifício, p. 84**
  - 3. SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN, p. 103**
    - 3.1. Contra-luz, p. 103**
    - 3.2. O ditado, p. 120**
    - 3.3. A noite, p. 147**
  - 4. CONCLUSÃO, p. 168**
- REFERÊNCIAS, p. 173**

## 1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa apresenta uma leitura em regime comparativo, contemplando dois poetas: o brasileiro João Cabral de Melo Neto (1920-1999) e a portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004). Como teremos oportunidade de notar, o panorama em que se situa a comparação permite a configuração e o exame de uma cena de mútua remissão. Por opção interpretativa, pretende-se que a intertextualidade seja aqui analisada predominantemente pela via do contraste ou, segundo alguns caminhos abertos pela metodologia que adotamos, da oposição, ou seja, do cotejo orientado – predominante porém não exclusivamente – pelos aspectos dissidentes.

O panorama de leitura crítica conta com o apoio de dois “conceitos”, que podem ser compreendidos como operadores de leitura, ou hermenêuticos. Sua função principal é revelar os espaços a partir dos quais se põe em movimento a intertextualidade. São eles o *apolíneo* e o *dionisíaco*, conforme os compreende Friedrich Nietzsche nos escritos de sua primeira fase.

Pretende-se que o conceito do apolíneo – na figura de alguns dos sinais por ele revelados – seja ligado predominantemente à poesia de João Cabral, ao passo que a parte do dionisíaco seja ligada especialmente a Sophia de Mello Breyner. Estabelece-se, portanto, a partir do diálogo entre os dois “personagens” de Nietzsche (o sentido da expressão é de Gilles Deleuze), e a partir dos princípios da chamada “metafísica de artista” – o “bem de raiz” (*Grundbesitz*) nietzschiano (DE MAN, 1996, p. 109) –, uma oportunidade para a crítica, uma intensificação do diálogo entre os poetas, além de um ponto de partida possível para a leitura comparativa.

Algo sobre o *corpus* pesquisado.

No que concerne a João Cabral de Melo Neto, será examinado basicamente o conjunto de obras que Benedito Nunes, em seu texto **João Cabral: a máquina do poema**, reúne sob o título “A crise interna”, expressão que, segundo o intérprete, aponta não “uma fase de desequilíbrio, de instabilidade prolongada”, mas sim um período “que acompanha a crítica ao lirismo” (NUNES, 2007, p. 43). São as publicações iniciais do poeta: **Pedra do sono** (1942), **Os três mal-amados** (1943), **O engenheiro** (1945) e **Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode** (1947), sendo esta última obra submetida a um recorte de segundo nível, em que se elege o poema *Fábula de Anfion* (o tratamento dos poemas *Psicologia da composição* e *Antiode* será episódico, opção que oportunamente procuraremos

justificar). Dentro do *corpus* cabralino, propomos um privilégio econômico da menosprezada publicação **Os três mal-amados**, também segundo futuras e oportunas justificativas.

Isso basicamente, uma vez que as demais obras poéticas serão sempre recuperadas na medida de sua importância. As publicações em prosa também serão consideradas, e algumas delas terão significativo destaque ao longo do estudo: referimo-nos, sobretudo, aos textos **Considerações sobre o poeta dormindo** (1941), **Joan Miró** (1950) e **Poesia e composição: inspiração e trabalho de arte** (1982).

A opção pela imposição do recorte à obra poética de João Cabral tem pelo menos três razões. Em primeiro lugar, pela tácita impossibilidade operacional do tratamento de toda a obra; em segundo lugar, pela função econômica aqui desempenhada por **Os três mal-amados**, publicação que, apontando as demais obras eleitas, realiza, em cenário parcial, um dos momentos de um projeto básico de disseminação, tema algo importante no contexto deste trabalho; e em terceiro lugar, e não menos relevante, optamos pelo recorte em virtude de algumas características próprias da escrita cabralina, dentre as quais algumas são identificadas, por exemplo, por Rosa Maria Martelo, em **Estrutura e transposição: invenção poética e reflexão metapoética na obra de João Cabral de Melo Neto**, obra crítica publicada no Porto (por acaso, cidade natal de Sophia de Mello Breyner). A intérprete traduz, em parte, o teor da abordagem que propomos:

Poucos autores terão sido tão rigorosos na concepção de um projecto poético e na sua concretização. Cada novo livro constitui uma espécie de adensamento no interior de um plano geral onde o sentido de cada obra se completa através da relação que mantém com as outras obras. (MARTELO, 1990, p. 17).

No que concerne a Sophia de Mello Breyner Andresen, trata-se aqui de toda a obra poética até 1989, reunida pelos três volumes da publicação **Obra poética** (1990-1991), eleita edição-base deste estudo sobre a poeta. A compilação traz desde a obra **Poesia I**, editada originalmente em 1944, em Coimbra, até a coletânea intitulada **Ilhas**, conjunto que conta com vários poemas originais e com os chamados “poemas reencontrados”, oriundos das décadas de 1950 e 1960.<sup>1</sup> Assim como ocorre em Cabral, as publicações em prosa da autora portuguesa serão de grande valia, na medida em que explicitam e/ou anunciam, ainda poeticamente, alguns de seus princípios de composição. Trata-se da série *Arte poética*, disseminada pela

---

<sup>1</sup> A primeira edição da primeira obra de Andresen (edição da autora) foi publicada, na verdade, sob o título **Poesia**, e não **Poesia I**. O título **Poesia I** é posterior, e é o que consta da edição das Obras Completas adotada nesta pesquisa. Para mais detalhes a respeito, reconhecemos a bibliografia comentada por Eucanaã Ferraz (2000a, p. 32-41), que traz relevantes informações sobre a cronologia das obras de Sophia de Mello Breyner.

obra andreseniana, conjunto que atua de modo transversal, e que guarda com a tradição (Aristóteles, Horácio, Boileau) apenas a homonímia.

Observando e, entretanto, atenuando as diferenças assinaladas pelo sistema da ficcionalidade entre as autorias “empírica” e “textual” (SILVA, 1988, p. 220-231), entrevistas concedidas por Cabral e Andresen serão também consideradas, não sem a possível e necessária atenção às ocasionais imprecisões resultantes dos processos de gravação e transcrição.

Esta introdução conta com duas seções. Na primeira delas, logo a seguir, algo será apresentado – ainda em caráter preliminar, é claro – sobre os prováveis contatos (bio e bibliográficos) entre Cabral e Andresen. Já a seção II será dedicada a delimitar a dimensão da presença de Nietzsche e a função desempenhada por sua reflexão no curso desta pesquisa. Na ocasião, serão mencionadas algumas das características dos impulsos estéticos apolíneo e dionisíaco, já visando uma gradativa e constatável obliteração da voz nietzschiana ao longo do estudo, por razões de método e objeto. Na mesma seção terão lugar também algumas ressalvas, advertências e observações gerais que se façam pertinentes, com o fim de apresentar com a devida cautela as peculiaridades da leitura do autor de **O nascimento da tragédia**.

### **1.1 Possíveis contatos entre os poetas**

A fortuna crítica dedicada à comparação entre João Cabral de Melo Neto e Sophia de Mello Breyner Andresen parece ser, até o momento em que é escrita esta tese, escassa. A propósito disso, é interessante notar que as poucas oportunidades de articulação são sugeridas e provocadas quase exclusivamente pelos próprios poetas. Não obstante, alguns pontos de contato são identificados e apontados pela crítica. A maior parte desses pontos lança suas bases numa dimensão predominantemente biográfica e, em geral, não se demora na análise poemática. Tendo isso em vista, e com pretextos de introdução, registro e ambientação, reservamos ao assunto uma pequena parte desta introdução, ampliando incidentalmente seu alcance pela via de um cotejo preliminar.

Começamos observando que talvez seja possível defender que entre Cabral e Andresen exista certa semelhança estilística. Em alguns momentos, há até mesmo alguma paridade temática, talvez por força de contemporaneidade. Reiterado por certo campo de leitura, há ainda o efeito de algum diálogo (intertextual e pessoal), naturalmente favorecido pela circunstância histórica. Vejamos brevemente alguns desses aspectos.

Sophia de Mello Breyner Andresen teve seus primeiros contatos com a literatura brasileira pela obra de Jorge de Lima, e travou amizade também com Manuel Bandeira. A partir da década de 1950, intensifica seu interesse pela poesia brasileira (GUIRADO, 1999), e começa a revelar em sua escrita alguns sinais da presença de um outro poeta: João Cabral de Melo Neto. É sobretudo por conta dessa discreta presença (que se percebe, aliás, eventualmente recíproca) que talvez seja legítimo indicar os poucos pontos de contato entre as duas obras, tendo em vista alguns aspectos exemplares.

Segundo Vivian Steinberg, Cabral teria dito pessoalmente a Andresen, em Sevilha: “Gosto muito da sua poesia: tem muito substantivo concreto.” (STEINBERG, 2004). De fato, já em **Poesia I**, primeira publicação da poeta do Porto, atesta-se a marcante presença do “substantivo concreto” flagrado por Cabral, cuja concretude, contudo, como teremos a seguir oportunidade de notar, tenha orientações diferentes das cultivadas pelo poeta brasileiro. Outro registro de âmbito bio-bibliográfico fica por conta de um elogio por parte de Cabral, e consta de entrevista concedida a Leonor Xavier, em 1985, quando o autor pernambucano declara reconhecer em Andresen “o grande poeta da minha geração em Portugal” (ATHAYDE, 1998, p. 140).

Tentando agora entrar um pouco mais em domínio crítico, destaca-se o estudo *Sophia “escreve” Pessoa* (1996), de Anna Klobucka. Lembrando as antologias que contemplam a obra de Sophia de Mello Breyner desde 1968, Klobucka distingue o que chama de “preâmbulo invulgar”, composto por alguns ensaios críticos de apresentação. Entre essas intervenções ensaísticas, Klobucka acentua, além do “inspirado prefácio” de Eduardo Lourenço, a palavra de dois poetas: Jorge de Sena e João Cabral. A menção de Cabral por Klobucka ocorre na ocasião da recuperação de certo momento da coletânea **A educação pela pedra** (1962-1965), em que o poeta faz figurar o poema *Elogio da usina e de Sofia de Melo Breiner Andresen (sic)*:

O engenho bangüê (o rolo compressor,  
mais o monjolo, a moela da galinha,  
e muitas moelas e moendas de poetas)  
vai unicamente numa direção: na ida.  
Ele faz quando na ida, ou ao desfazer

em bagaço e caldo; ele faz o informe;  
faz-desfaz na direção de moer a cana,  
que aí deixa; e que de mel nos moldes  
madura só, faz-se: no cristal que sabe,  
o do mascavo, cego (de luz e de corte).

2

Sofia vai de ida e de volta (e a usina);  
ela desfaz-faz e faz-refaz mais acima,  
e usando apenas (sem turbinas, vácuos)  
algarves de sol e mar por serpentinhas.  
Sofia faz-refaz, e subindo ao cristal,  
em cristais (os dela, de luz marinha).

(MELO NETO, 1999, p. 339).

*Elogio da usina e de Sofia de Melo Breiner Andresen* parece ser o único evento no texto cabralino que se refere diretamente a Andresen. Cabral defende, no denso poema recortado da dicção fortemente prosaica de **A educação pela pedra**, a distância entre a obra da poeta e a das “muitas moelas e moendas de poetas”, cujo vetor é único: o caminho só de ida.

Anna Klobucka acentua em seu comentário que, no poema cabralino, “o ir-e-voltar, o fazer-refazer da usina (e de Andresen) contrastam com a linearidade unidimensional do *modus operandi* do engenho bangüê (e de ‘muitas moelas e moendas de poetas’).” (KLOBUCKA, 1996, p. 158). Assim, o *Elogio* cabralino ficaria por conta, basicamente, da atenção depositada pela autora sobre a potência *nomeadora* da linguagem, pela qual o trabalho cuidadoso “de ida e de volta” traduz, pelo cristal “de luz marinha”, um esforço de base no sentido de *presentificar* a coisa pela palavra poética, em permanente luta travada no território infinito do significante, lição algo afim do “faz-refaz”, que ecoa a “obsessão” cabralina em suas “vinte palavras recolhidas” (*Lição de poesia*, de **O engenheiro**).<sup>2</sup>

Note-se, por exemplo, os versos de Sophia no poema *Coral*, em obra homônima publicada cerca de quinze anos antes da cabralina **A educação pela pedra**:

---

<sup>2</sup> Helena Carvalhão Buescu (2005), recupera, a propósito dessa “presentificação”, a seguinte citação de Andresen:

O efeito de realidade, porém, acredita na revelação. E que para chegar a essa revelação, num poema, deve lançar mão dos instrumentos concretos dos vocábulos que indicam, que apontam a extensão física e moral do mundo. Mas sem se deter aí. Sabe que essa transferência revelante é atravessada mais pela vontade de partilha do que pelo conseguimento da identificação. (ANDRESEN *apud* BUESCU, 2005, p. 64-65).

Destaca a seguir Buescu: “O poema, que é então sobretudo tal ‘vontade de partilha’, não é apenas uma forma de pensar sobre a realidade, mas radicalmente uma forma de *ser realidade*” (BUESCU, 2005, p. 65).

Ia e vinha  
E a cada coisa perguntava  
Que nome tinha.

(ANDRESEN, 1990, p. 193).

Ambigüidade já a partir do título: *Coral*, deslizamento que se impõe a cada um dos três únicos versos do poema; o verso “Que nome tinha” aponta a “coisa”, mas aponta também, ao mesmo tempo, o “quem” que pergunta sobre o nome. Andresen, sob um tipo específico de “encantamento” (dionisíaco, como poderemos notar oportunamente), “soa” mais do que diz, *desaprende* a palavra (NIETZSCHE, 2003, p. 31, NIETZSCHE, 2005, p. 9).

Outro exemplo. Em poema intitulado *Com fúria e raiva*, de **O nome das coisas** (1977), Sophia de Mello Breyner faz ouvir a seguinte estrofe:

De longe muito longe desde o início  
O homem soube de si pela palavra  
E nomeou a pedra a flor a água  
E tudo emergiu porque ele disse

(ANDRESEN, 1991b, p. 199).

Aém de reiterar aquela precisa observação feita por Cabral – acerca da presença do “substantivo concreto” na obra de Andresen – vale notar a observação de Clara Rocha, em seu ensaio *Sophia de Mello Breyner Andresen: poesia e magia* (1994). A autora defende, por ocasião da citação do poema *Com fúria e raiva*, que Sophia de Mello Breyner “acredita na possibilidade de concreção entre o nome das coisas e as ‘coisas elas mesmas’.” (ROCHA, 1994, p. 171). O comentário pretende assinalar uma orientação prevalente a partir de meados da década de 1950: uma certa poética da imanência, afinada com o trabalho agônico (*agón*) da (pela) linguagem em sua busca de concretude, cujo espírito ecoa, ainda uma vez, aquele mesmo *desaprendizado* que resulta num balbucio (NIETZSCHE, 2005, p. 80), numa desarticulação irmã do esquecimento, no reconhecimento de uma precariedade que salta da massa indistinta dos esforços de comunicação e de expressão. Andresen problematiza – a partir de um lugar que não é o mesmo de Cabral – a linguagem e seu alcance comunicativo e expressivo. Como percebe bem Clara Rocha, Andresen parece encontrar em sua escrita um movimento *ritual* que esvazia progressivamente a *unidade* consciente, devolvendo-a a um mundo rudimentar e isento. Assim – sem, é claro, ignorar o teor político que logo se pronuncia em *Com fúria e raiva* –, basta por ora lembrar que é no mesmo poema que a autora declara: “Pois é preciso saber que a palavra é sagrada”, ou seja, que dela não se faz “poder e jogo”.

Outro dado curioso a respeito da ligação entre os poetas é a origem da publicação *Cristo cigano ou a Lenda do Cristo Cachorro*, cuja terceira edição (já com o título reduzido para apenas *Cristo cigano*, desde a segunda edição, de 1978) Sophia de Mello Breyner dedica a João Cabral. Poema longo acrescentado posteriormente (em 1989) ao volume **Ilhas**, *Cristo cigano* teria sido escrito a partir de uma história contada a Andresen pelo poeta brasileiro em 1961, em Sevilha (STEINBERG, 2004). A dedicatória de Andresen é um poema, chamado *Dedicatória da terceira edição do Cristo Cigano a João Cabral de Melo Neto*. Destaco as duas últimas estrofes. Referindo-se ao que entende como uma índole “solar” e “exata” do poeta brasileiro, diz ali Andresen:

Mas sua arte não é só  
Olhar certo e oficina  
É nele como em Cesário  
Algo às vezes se alucina

Pois há nessa tão exacta  
Fidelidade à imanência  
Secretas luas ferozes  
Quebrando sóis de evidência

(ANDRESEN, 1991b, p. 338).<sup>3</sup>

Nota-se, pela reflexão precisa acerca da poética de Cabral, a presença daquilo que “às vezes se alucina”, bem como das “Secretas luas ferozes” entrevistadas pela visão aguçada da autora portuguesa. Ao destacar que não se trata apenas de “Olhar certo e oficina”, Andresen se interessa então pelo Cabral poeta de “pesadelos atrasados de muitas noites” (*Noturno*, de **Pedra do sono**), e não esconde a disposição de encontrar no brasileiro sinais de sua própria

<sup>3</sup> A comparação de João Cabral a Cesário Verde parece encontrar em Andresen uma espécie de justificativa no poema seguinte de **Ilhas**: *Cesário Verde*. Dizem as estrofes finais:

Fugiu da peste e da melancolia  
Livre se quis e não servo dos fados  
Diurno se quis – porém a luzidia  
Noite assombrou os olhos dilatados

Reflectindo o tremor da luz nas margens  
Entre ruelas vê-se ao fundo o rio  
Ele o viu com seus olhos de navio  
Atentos à surpresa das imagens

(ANDRESEN, 1991, p. 339).

A dedicatória de *Cristo cigano* a Cabral, bem como *Cesário Verde* são alguns exemplos da maneira andreseniana de tratar o elemento noturno do poema. Assim como Cabral parece referir-se a si mesmo ao citar Andresen no já mencionado *Elogio da usina e de Sofia de Melo Breiner Andresen*, Sophia de Mello Breyner parece falar de si mesma ao dizer das “secretas luas ferozes” que quebram “sóis de evidência”, espécie de propedêutica do processo de criação poética.

dicção (como já havia feito Cabral, por exemplo, com a obra de Miró, no ensaio dedicado em 1950 ao pintor catalão).

Das comparações iniciais entre os dois poetas resta, portanto, a sugestão da possibilidade de uma ampla discussão crítica, cujos pormenores pretendemos examinar. Por ora, deixaremos por um momento o cotejo, com o propósito de fazer as devidas advertências a respeito de um terceiro elemento intertextual: Nietzsche.

## 1.2 Nietzsche

Lo que nos interesa en Nietzsche  
no son las verdades de Nietzsche  
sino la nietzschesidad de Nietzsche.

*Vicente Huidobro*

A consideração da presença de Nietzsche nesta tese corre o risco de um superfaturamento. O equívoco consistiria em conferir-lhe foro privilegiado, um lugar de base, uma função teórica de estrita fundamentação, o que não é exato.

Nietzsche se pronuncia neste estudo menos como um pólo teórico do que como região de convergência, território de construção de alguns dos principais termos da crítica comparativa entre os poetas eleitos. Em parte, a perspectiva que adotamos se justifica em face da própria condição do texto nietzschiano, freqüentemente flagrado em sua literariedade, como compreende, por exemplo, Paul de Man (1996), que percebe e estuda as dimensões retórica e oratória na escrita nietzschiana, ou ainda Scarlett Marton (2000), que menciona as “múltiplas leituras” e os “estudos de ordem diversa” acerca do autor. De nossa parte, levamos em conta, em especial, a parcela ensaística do texto nietzschiano, a vocação que o século XX já lhe reconheceu e ressaltou, aspecto que aos poucos procuraremos discutir. Esta segunda seção introdutória tem o propósito central de atenuar, ora os possíveis efeitos do risco mencionado, ora sua relevância no contexto geral da pesquisa.

Alguns poucos escritos nietzschianos nos ajudarão, sempre em função de sua necessidade e de sua suficiência, na leitura comparativa entre João Cabral e Sophia de Mello Breyner. O principal deles é **O nascimento da tragédia**, publicado em 1872. Serão

recuperados também alguns pequenos textos secundários, que teriam sido escritos em 1870 e que registram o processo que culmina na publicação daquela obra. São as preleções **A visão dionisiaca do mundo**, **O drama musical grego**, **Sócrates e a tragédia** e **Introdução à tragédia de Sófocles**, todos textos já disponíveis em edições brasileiras. Há ainda, é certo, outros “primeiros escritos” nietzschianos, que não dialogam diretamente, contudo, com o que aqui nos ocupa.

Ao discutir as principais idéias veiculadas por **O nascimento da tragédia**, Roberto Machado, em sua publicação **Nietzsche e a polêmica sobre “O nascimento da tragédia”**, menciona que na origem do projeto estariam, entre outros elementos, os conceitos do apolíneo e do dionisiaco (MACHADO, 2005, p. 7). Nossa tarefa neste momento é examinar – ainda de modo preliminar porque sem a presença dos dois autores contemplados –, a configuração e a aplicação desses dois conceitos, assinalando assim os termos da contribuição nietzschiana. Antes de abordar diretamente o tema, contudo, seria oportuno que dele nos aproximássemos com cautela.

Em 1965, Gilles Deleuze escreve **Nietzsche** – uma das obras que, segundo Scarlett Marton, permitiu os primeiros contatos das ciências humanas com a obra nietzschiana (MARTON, 2000, p. 206). Ao examinar **O nascimento da tragédia**, Deleuze destaca “a incompatibilidade entre o pensador privado e o professor público”.<sup>4</sup> De fato, a observação é atestada, principalmente, pela polêmica pública deflagrada, já por ocasião da publicação do texto, envolvendo, de um lado, os nomes de Nietzsche e de seu amigo Erwin Rohde, bem como o de Richard Wagner (então já um compositor aclamado), e de outro o do professor Wilamowitz-Möllendorff, helenista renomado e forte antagonista das ousadas concepções nietzschianas.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> “l’incompatibilité du penseur privé et du professeur public” (DELEUZE, 1965, p. 3, tradução nossa).

<sup>5</sup> A apresentação da polêmica é aqui dispensável, sobretudo porque não nos interessam diretamente os pormenores históricos que cercam a publicação de **O nascimento da tragédia**. Reconhecemos, para uma familiarização com o assunto, o texto introdutório de Roberto Machado (2005, p. 7-34), amplamente informativo. Na ocasião, Machado apresenta de modo detalhado os ingredientes da discussão que mobilizou, em torno do texto nietzschiano, um grupo relativamente significativo de autores interessados na leitura (predominantemente filológica) da tragédia grega. Como comenta Ernani Chaves em sua apresentação à edição brasileira de **Introdução à tragédia de Sófocles**, a publicação de **O nascimento da tragédia** configuraria, segundo a moderna interpretação alemã (Enrico Muller e Bárbara von Reibnitz são os nomes mencionados), uma “teoria da tragédia antiaristotélica”, “um projeto contrário à Poética” (NIETZSCHE, 2006a, p. 19-20), o que sugere a amplitude do projeto nietzschiano. Como já foi dito, os pormenores da polêmica não interessam a esta pesquisa, embora tenham sido certamente decisivos para o rompimento entre Nietzsche e os círculos filológicos e para o amadurecimento de sua posterior tarefa filosófica.

As idéias de Nietzsche no texto de 1872 não são totalmente originais: a parcela de originalidade deve ser, sobretudo, creditada à determinação das forças do apolíneo e do dionisíaco (MACHADO, 2006, p. 215). O ensaio como um todo demonstra, entretanto, força e poder de penetração, talvez sobretudo em função das particularidades de dicção e das imagens evocadas, bem como pela ousada proposta de desvio da discussão acerca da tragédia grega e do trágico, iniciativa que provocou a indisposição do meio filológico alemão. Em linhas gerais, Nietzsche pensava “o conteúdo trágico sem referência à forma da tragédia” (MACHADO, 2006, p. 202). Numa palavra, o *estilo*, a “fisionomia do espírito” (SCHOPENHAUER, 2005a, p. 26), uma das principais armas de Nietzsche, já começa a se revelar: como ele mesmo declararia, escreve “como se estivesse improvisando ao piano” (MACHADO, 2005, p. 13). Paul de Man diria que, em **O nascimento da tragédia** – obra que, por sua “unidade” seria o único *livro* genuíno de Nietzsche, segundo Phillipe Lacoue-Labarthe (DE MAN, 1996, p. 103) – esse “estilo” seria o resultado de uma “forte suposição” sobre o poder e a natureza da linguagem que se impõe ao autor na base da escrita (DE MAN, 1996, p. 107). Viviane Mosé, por razões diferentes, encontra na obra o que chama de uma “linguagem anterior”, “uma força estética, plástica, um fluxo artístico incessante” (MOSÉ, 2005, p. 189-190), indicando assim, pela via de uma certa *política por vir* fundada na linguagem (principal tese da autora), a poderosa fração artística da obra nietzschiana.

A relação semântica entre os conceitos do apolíneo e do dionisíaco se revela, numa leitura de conjunto, como um dos grandes pilares teóricos do projeto estético de **O nascimento da tragédia**. Nietzsche segue, em parte, o caminho aberto por Goethe e Schiller, ou seja, o de tentar pensar a arte a partir de uma reflexão sobre a Antigüidade, recolhendo do passado conceitos, categorias ou algum conteúdo matricial capaz de ampliar a visão interpretativa no presente.<sup>6</sup> Sua leitura parece integrar uma série de ocorrências “monumentais” (no sentido nietzschiano do termo), a partir das quais são construídas as noções modernas daquilo que seria conhecido como “apolíneo” e “dionisíaco”.

Num plano geral, uma das contribuições mais notáveis do ensaio fica por conta do comércio entre a ciência (na figura da filologia), a arte e a filosofia, fusão que o próprio Nietzsche já defendera em 1870, por ocasião de uma confidência a Erwin Rohde (MACHADO, 2005, p. 17). Na base do argumento, o autor relaciona cada um dos dois conceitos (ou *impulsos*, como talvez prefira Nietzsche) a um conjunto sistêmico de

---

<sup>6</sup> Em seu trabalho **O nascimento do trágico – de Schiller a Nietzsche**, Roberto Machado explora a trajetória do tema a partir de fins do século XVIII alemão. Note-se, a propósito do estudo, o capítulo intitulado *Nietzsche e a representação do dionisíaco* (MACHADO, 2006, p. 202-246).

características estéticas, territórios que configuram dois grupos semânticos apostos e comunicáveis: de um lado o apolíneo, o signo da individualidade, da aparência, da medida, do projeto, do intelecto, da oniromancia; de outro lado, o dionisiaco, em seu êxtase místico, maníaco, passional e noturno, ou em sua figuração de *acaso*, como pretende Gilles Deleuze (1965, p. 32). Massaud Moisés, por sua vez, em seu **Dicionário de termos literários**, encontra entre ambos os impulsos o que denomina “tensão dialética” (MOISÉS, 2004, p. 33).<sup>7</sup>

Albin Lesky, em sua obra **A tragédia grega** – exposição marcada pela leitura fenomenológica, como lembra o próprio autor (LESKY, 1971, p. 33) –, faz uma interessante e breve declaração que parece lançar mão da conhecida desvantagem histórica das reflexões nietzschianas para acentuar o valor do empenho estético de **O nascimento da tragédia**. Diz Lesky:

Tanto a aspiração à mais elevada iluminação do espírito quanto o consumir-se no fogo das paixões radicam profundamente no caráter grego. Atualmente, sabemos mais sobre Apolo e Dioniso do que era possível saber no tempo de Nietzsche, mas cumpre ainda considerar como conhecimento verdadeiro a noção de que na cunhagem de determinados traços dessas duas divindades se expressa a dualidade que mencionamos acima. (LESKY, 1971, p. 28).<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Algo sobre as expressões “conceito” e “impulso”. Segundo nota de J. Guinsburg, tradutor da edição brasileira de **O nascimento da tragédia** que apóia a presente pesquisa, a tradução do termo nietzschiano *Trieb* pelo corrente “instinto” deve ser evitada, por conta da carga biologizante sugerida pelo termo. A alternativa de Guinsburg é sempre “impulso”, embora ele mesmo faça a advertência: o limite conceitual entre “impulso” e “instinto” nem sempre é nítido em Nietzsche (NIETZSCHE, 2003, p. 146). Sob orientação não apenas da opção do tradutor, mas também de sua advertência, optamos por empregar, eventualmente, “impulso”, “disposição” ou mesmo “índole” como termos equivalentes, num esforço não apenas operacional. A expressão “conceito” é, no entanto, uma escolha de Roberto Machado, o que nos constrange a não desprezá-la, sobretudo porque parece ampliar o horizonte crítico da oposição entre o apolíneo e o dionisiaco. Divisamos a importância da dilatação do universo semântico de *Trieb* como um meio, e não como um prejuízo para sua compreensão. Espera-se, contudo, que a exposição que se segue reduza a ambigüidade a níveis admissíveis, uma vez que, nesta tese, *Trieb* é tomado, predominantemente, como elemento articulador de uma certa poética. De fato, **O nascimento da tragédia** não impõe, como já podemos notar, limites muito precisos entre arte, ciência e filosofia. Enfim, como sinal da complexidade envolvida pela discussão, vale mencionar dois outros autores, um deles precursor, outro seguidor de Nietzsche: Schopenhauer usa a expressão *Stoß*, termo que traduz algo como “impulso-vontade” (LEFRANC, 2005, P. 107). Em Freud, por sua vez, *Trieb* é usualmente traduzido como “pulsão”, como nota, por exemplo, Jô Gondar em seu estudo *Medida e desmedida: Hölderlin, Nietzsche e Freud* (FEITOSA, BARRENECHEA, PINHEIRO, 2006, p. 109).

<sup>8</sup> Ao mencionar que hoje “sabemos mais sobre Apolo e Dioniso do que era possível saber no tempo de Nietzsche”, Lesky se refere principalmente às pesquisas arqueológicas que permitiram a descoberta da escrita *Linear B*, que teria sido utilizada pelos povos micênicos entre os séculos XV e XII a.C. Os primeiros objetos contendo a escrita (pequenas tábuas de argila) foram encontrados na ilha de Creta, na década de 1880, e a decifração da escrita só ocorreria na década de 1950, oitenta anos após a publicação do ensaio nietzschiano, portanto. Os registros arqueológicos rebatem (naturalmente a partir do campo da ciência) a idéia de Nietzsche segundo a qual Dioniso seria um deus “estrangeiro”, oriental. Segundo Jean-Pierre Vernant, a idéia de Nietzsche era corrente, e defendida por diversos estudiosos, inclusive por seu amigo Erwin Rohde, principal responsável pela origem da concepção (VERNANT, 1991, p. 248-249). Rohde entendia que o dionisiaco era um “corpo estranho” na cultura grega, contudo menos por sua origem trácica do que em função da alienação ritual (VERNANT, 1991, p. 249). Roberto Machado (2006) acrescenta à lista dos defensores da origem estrangeira de Dioniso o nome de Jacob Burckhardt, outro amigo de Nietzsche e por ele elogiado em **Crepúsculo dos ídolos** (NIETZSCHE, 2006, p. 104), lembrando também que “Hölderlin chama Dioniso um ‘deus estrangeiro’”, e que a

O gesto “tático” de Nietzsche (DE MAN, 1996, p. 140) pode ser compreendido como um ato interpretativo, menos afim de uma atitude reiterativa do que de uma força figurativa, projeto que pode ser tido como uma das mais originais contribuições de **O nascimento da tragédia**.

Marcel Detienne, em sua obra **A invenção da mitologia**, ao discutir amplamente alguns aspectos da leitura do mito, esboça os limites entre o que entende por “exegese” e “interpretação”. Neste momento, a observação de Detienne nos ajuda a tematizar a proposta de Nietzsche e a leitura sugerida por esta pesquisa:

Nenhuma cultura viva (e aí se inclui a nossa) se abstém de comentar, glosar, adicionar algo ao que é dito, à série contínua de suas ações e de seus feitos. A exegese é o comentário incessante e imediato que uma cultura faz de seu simbolismo, de suas práticas, de tudo o que a constitui como cultura viva. Palavra parasitária, apoderando-se de tudo o que pode evocar, a exegese prolifera de dentro; é uma palavra que nutre e desenvolve a tradição à qual se prende e de onde tira sua própria substância. [...]. A interpretação, por sua vez, surge quando há distância e perspectiva de fora para a tradição memorial. Uma distância que não se impõe através de qualquer enunciado, ao longo da conversação, onde a “incoerência” convidaria a buscar a alusão e despertaria a atividade interpretativa. Para que a interpretação se institua, é preciso que se discuta, que se comece a criticar a tradição. (DETIENNE, 1992, p. 128-129).

---

idéia parecia, de fato, “inquestionável para os pensadores, filólogos ou não, do século XIX” (MACHADO, 2006, p. 211-212). Segundo Vernant, o helenista D. Sabatucci propõe, em 1965, a partir da decifração dos documentos micenianos, uma “virada” de perspectiva, ao entender que a presença dionisiaca, tão antiga quanto a dos demais deuses do panteão, teria sido contudo *ressemantizada* “em vista de uma experiência que se pode qualificar de ‘mística’”, com o fim de atender a uma experiência de possessão e de reintegração à natureza. Enfim, Vernant lembra que houve “mudanças”, “reviravoltas na orientação do dionisismo” (VERNANT, 1991, p. 250-251).

Por razões metodológicas e de competência, o problema não pode ser aqui pormenorizado. Entendemos que a decifração da escrita miceniana inauguraria uma ampla discussão científica, aspecto que, entretanto, pouco ajudaria na formação – figurativa – dos impulsos nietzschianos apolíneo e dionisiaco, segundo sua contribuição no estudo das poéticas de Cabral e Andresen. Vale lembrar, além disso, que a perspectiva nietzschiana desde os escritos de 1870 sofre um ligeiro e relevante desvio: o caráter “estrangeiro” (*hōstís*) de Dioniso, que é expressamente mencionado em **A visão dionisiaca do mundo** (NIETZSCHE, 2005, p. 20), parece ser reduzido à categoria de *aporté* (o “novo adventício”), dado algo extemporâneo, até quase se tornar um epifenômeno do Dioniso figurado pelo dionisiaco em **O nascimento da tragédia**. Em outras palavras, Nietzsche parece, em alguns momentos, reconhecer, defender e reiterar o hibridismo de suas considerações, o que se depreende principalmente de sua epistolografia, cuja dimensão privada pareceria oportuna para a revelação dos propósitos mais íntimos da obra de 1872. Há um distanciamento em relação à visão científica (antropológica, histórica) do mito grego. Declara, a propósito, Roberto Machado: “Seja ou não correta a idéia de um Dioniso estrangeiro, no sentido de nascido fora da Grécia, interpretação hoje negada pelos filólogos, o importante é que o culto místico a Dioniso, um ‘estrangeiro terrível’, significa, para Nietzsche, a negação dos valores principais da cultura apolínea” (MACHADO, 2006, p. 212). Enfim, para não nos excedermos em digressões, vale recuperar a curiosa declaração de um dos nomes envolvidos na polêmica, o principal antagonista de Nietzsche, o professor Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff, em suas **Memórias**: “no fundo eu era um ingênuo, pois Nietzsche não tinha nenhum objetivo científico” (MACHADO, 2005, p. 32). A declaração de Wilamowitz, justa e espontânea, parece, de fato, já não alimentar nenhuma intenção polêmica, tendo em vista o momento em que é registrada.

Embora **O nascimento da tragédia** não seja analisado por Detienne (para quem a origem grega do deus Dioniso já é indubitável), sua concepção pode nos apoiar na defesa de uma atitude interpretativa por parte de Nietzsche. É Gilles Deleuze um dos autores que declaram a intenção por parte do autor: “Ao ideal do conhecimento, à descoberta do verdadeiro, Nietzsche sobrepõe a interpretação e a apreciação”.<sup>9</sup> No mesmo caminho talvez siga Scarlett Marton, ao defender que “Nietzsche faz do experimentalismo sua opção filosófica” (MARTON, 2000, p. 207).

Identificamos, portanto, um expediente de figuração do mito por parte de Nietzsche em **O nascimento da tragédia**, perspectiva a partir da qual o autor é lido nesta tese. Na configuração das regiões do apolíneo e do dionisíaco, é precisamente essa abordagem que nos interessa. Algo análogo, talvez, àquilo que Marcel Detienne denomina interpretação de tipo “intuitivo” (DETIENNE, 1992, p. 10-11). Portanto, se **O nascimento da tragédia** é aqui acolhido, não é com o intuito de obter um acesso simplificado ao universo da religião grega, mas sim com o fim de identificar, repetimos, pela via da configuração dos dois conceitos (impulsos) que qualificam disposições artísticas, um caminho crítico de comparação entre as obras de João Cabral de Melo Neto e Sophia de Mello Breyner Andresen.

Talvez por isso não seja imprudente, afinal, considerar que o texto nietzschiano funciona, na relação intertextual proposta, como mais do que um episódio teórico. Reconhecemos ali uma hospitalidade suficiente para receber a trama dialética entre João Cabral e Sophia de Mello Breyner, discussão que se manifesta, para o que nos interessa, no domínio de uma crítica comparativa. **O nascimento da tragédia** como um *arsenal*, mas também – com o perdão pela deliberada ambigüidade – como um *empório*, para fazer eco à crítica do próprio Nietzsche em **Ecce homo** (NIETZSCHE, 2007b, p. 61-66). O confronto (e a posterior reconciliação anunciada por Nietzsche) entre o apolíneo e o dionisíaco parece exibir (e não representar) – não obstante a remissão a uma leitura da trajetória da antiga arte trágica – uma cena literária de pretensões universalizantes, e é nesse sentido que caminhamos. Segundo Roberto Machado em **Nietzsche e a verdade**, os dois conceitos são dicotomizados enquanto “instintos estéticos da natureza”, condição a partir da qual Nietzsche realiza uma “apologia, portanto, da arte”. Concebe-se a arte como instância privilegiada, a partir da qual se reelabora, portanto, a própria discussão sobre o valor da verdade científica (MACHADO, 2002, p. 10).

---

<sup>9</sup> “A l’idéal de la connaissance, à la découverte du vrai, Nietzsche substitue l’interprétation et l’évaluation” (DELEUZE, 1965, p. 13, tradução nossa).

Numa perspectiva econômica, entendemos que o Nietzsche de **O nascimento da tragédia** estabelece, para com os dois outros poetas examinados, boas condições de comércio, ao mesmo tempo em que lhes empresta, para uma favorável manipulação, aqueles dois impulsos ou conceitos. Pretendemos que o apolíneo nos ajude, em alguns de seus aspectos, a compreender o projeto poético de Cabral, e que o dionisíaco ofereça elementos para uma leitura possível do temperamento artístico de Andresen, tarefa crítica que reconhece, contudo, gestos de mútua interferência, como poderemos notar.

Abstraindo das polêmicas que envolveram o nome de Richard Wagner, bem como daquelas mencionadas contendas acadêmicas inauguradas pelo ensaio, é possível defender, de fato, que a real contribuição dos escritos nietzschianos que cercam **O nascimento da tragédia** consista na configuração dos impulsos mencionados. São dois reinos, zonas de atuação, propensões artísticas concorrentes, não propriamente opostas (embora a oposição seja declarada por Nietzsche em alguns episódios), cujo embate é decisivo e seminal sob o ponto de vista de uma ampla discussão acerca da obra de arte. Inscrevendo-se no contexto da batalha teórica entre *anciens et modernes*, e refletindo a “crise do espírito filológico” no âmbito da crítica literária (SOUZA, 2006, p. 85), Nietzsche parecia ter a exata dimensão da amplitude do problema de que tratava, como indica sua correspondência com seu amigo Erwin Rohde (MACHADO, 2005, p. 20-21).<sup>10</sup>

Um trecho da seção 16 de **O nascimento da tragédia** não deixa dúvidas quanto ao alcance do apolíneo e do dionisíaco, legitimando ainda uma vez sua aplicação aos dois poetas contemplados por esta pesquisa:

Em oposição a todos aqueles que se empenham em derivar as artes de um princípio único, tomado como fonte vital necessária de toda obra de arte, detenho o olhar naquelas duas divindades artísticas dos gregos, Apolo e Dionísio, e reconheço neles os representantes vivos e evidentes de *dois* mundos artísticos diferentes em sua essência mais funda e em suas metas mais altas. (NIETZSCHE, 2003, p. 97).

Seguindo a intuição nietzschiana, podemos entender que o apolíneo e o dionisíaco podem ser tomados em aplicação ampla, instituindo uma “pseudo-polaridade” que contribui não apenas para a compreensão do fenômeno grego da origem da tragédia, mas da arte em geral e de seu próprio movimento lógico e histórico. Assim o entende Nietzsche, quando

---

<sup>10</sup> A discussão sobre uma origem da “ciência dos mitos” no século XIX é posta, por exemplo, por Marcel Detienne (1996), em especial no capítulo intitulado *Fronteiras equívocas*. Ali, o autor relaciona alguns nomes que ocupavam as cátedras européias entre 1850 e 1890 (DETIENNE, 1996, p. 16). Embora Nietzsche não faça parte desse cenário acadêmico, a contribuição de Detienne nos ajuda a compreender o panorama intelectual a partir do qual nasce a polêmica em torno de **O nascimento da tragédia**.

declara (talvez tendo em mente seu método genealógico e certamente não sem alguma ambigüidade), no capítulo dedicado a **O nascimento da tragédia**, em **Ecce homo**: “[...] todos os tons são histórico-universais nesta obra” (NIETZSCHE, 2007b, p. 66). A tarefa nietzschiana é, enfim, uma leitura de inclinação universalizante, focalizando a “caracterização do *apolíneo* e do *dionisiaco*, bem como sua mútua oposição” (DUARTE, 1994, p. 78). “Oposição”, vale mencionar, antes como contrariedade, uma vez que a relação apolíneo/dionisiaco não parece, em Nietzsche, configurar exatamente uma contradição, como poderemos avaliar.

Nietzsche via no apolíneo e no dionisiaco duas constelações de características, disposições ou “estados”. Logo no início de **O nascimento da tragédia**, o autor procura apresentar, em linhas gerais, sua concepção, e defende que “o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisiaco*”, impulsos em “luta incessante” (NIETZSCHE, 2003, p. 27). Tais impulsos,

[...] tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição (NIETZSCHE, 2003, p. 27).

Na seção 23, por sua vez, Nietzsche declara que a origem metafísica dos impulsos é “a imagem concentrada do mundo”, conferindo-lhe precisamente a marca de universalidade explorada neste trabalho. As imagens míticas seriam espécies de “guardiões demoníacos” (NIETZSCHE, 2003, p. 134-135), cujos signos podem proporcionar ao homem (ao artista) uma maior capacidade interpretativa. Interessa-nos sobretudo compreender, pela análise dos poemas de Cabral e Andresen, o horizonte semântico que as figurações são capazes de revelar. Assim, nossa leitura de **O nascimento da tragédia** pretende exibir certo *panorama de escrita*, marcado pelo contraste entre duas ambientações.

O apolíneo nietzschiano predomina pela identidade, pela consciência, pela confiança no *principium individuationis*, pela medida, pela contenção e pela domesticação da aparente desordem onírica. Além da faculdade oniromante, a figuração do apolíneo nos empresta, para a análise de João Cabral, os aspectos da visão projetiva, do ideal de construção e manutenção, elementos que se confundem com as noções de medida, individuação e atividade artística marcada pela valorização do aspecto intelectual. O apolíneo é capaz de transfigurar a realidade empírica pela ação do artifício a partir da claridade do olhar, criando uma arte de tipo solar, fundada na prevalência do intelecto sobre os afetos. Quando a adversidade abala essa contenção, contaminando-a com a imprevisibilidade, com a embriaguez e com o acaso

(dados reconhecidamente recusados por João Cabral), vislumbra-se então o cenário dionisiaco.

Se ao apolíneo articula-se uma evidente racionalidade (MACHADO, 2006, p. 210), o dionisiaco é a zona noturna do espontâneo, “a necessidade do acaso”, segundo Deleuze.<sup>11</sup> É a arte – o fenômeno artístico em geral – o território que permite a visão dos dois “poderes artísticos” (NIETZSCHE, 2003, p. 32) entramados entre si, forças de dimensão metafísica (segundo a presença de Schopenhauer em Nietzsche), e impulsos estéticos da natureza. A criação artística depende, por sua vez, de uma certa impureza: a arte dionisiaca não pode prescindir de uma fração de lucidez apolínea, sem a qual o impulso aniquilaria a si mesmo (MACHADO, 2002, p. 24). O propósito de **O nascimento da tragédia** consiste, portanto, no “conhecimento do gênio apolíneo-dionisiaco e de suas obras de arte” (NIETZSCHE, 2003, p. 42). Mesmo ao declarar a força da interação, ao pronunciar o “binômio apolíneo-dionisiaco” (MOISÉS, 2004, p. 32), Nietzsche percebe e configura os impulsos separadamente, como “gênios”, marcas artísticas elementares. Segundo Leon Kossovitch, “Toda a importância da teoria da arte nietzschiana está na distinção entre a visão e a embriaguez [...]. Dois princípios: são, ao mesmo tempo, duas experiências e duas formas de arte” (KOSSOVITCH, 1979, p. 122).<sup>12</sup>

Prosseguindo na configuração inicial dos dois conceitos, vale enfatizar que o apolíneo consistiria, na leitura nietzschiana, na observação da unidade, do indivíduo, da identidade e, como resultado, da consciência, tutora da ordem, realização do *logos*.

E assim corre, ao lado da necessidade estética da beleza, a exigência do “Conhece-te a ti mesmo” e “Nada em demasia”, ao passo que a auto-exaltação e o desmedimento eram considerados como os demônios propriamente hostis da esfera não-apolínea [...] (NIETZSCHE, 2003, p. 40-41).

Como assinala a seção 14 de **O nascimento da tragédia**, o impulso apolíneo relaciona ao domínio estético o elemento da inteligibilidade, fazendo dedutível certo *pensamento crítico*. Por outro lado, pela força letárgica que o engendra, o dionisiaco faz irromper o que Nietzsche denomina, em **A visão dionisiaca do mundo**, o “natural-universal”, ou seja, a reconciliação entre o ente humano e a natureza (NIETZSCHE, 2005, p. 8), aspecto relevante

<sup>11</sup> “la nécessité du hasard” (DELEUZE, 1965, p. 32, tradução nossa).

<sup>12</sup> Em tempo, devemos observar que a estética de Nietzsche revela, no momento final de uma leitura orientada, inclinação em favor do universo traçado pelo impulso dionisiaco, em detrimento do apolíneo, opção filosófica reconhecida pela tradição interpretativa do autor. Entretanto, tal desequilíbrio, que não se manifesta ainda com clareza nas primeiras obras – aquelas que nos interessam diretamente –, é de destaque prescindível, tendo em vista, além das razões de objeto e competência, sua irrelevância no exame dos dois poetas, nosso objetivo final.

da poética de Sophia de Mello Breyner Andresen. De um lado, o indivíduo apolíneo; de outro, a totalidade dionisíaca. A natureza, na embriaguez dionisíaca, se expressa em sua forma mais elevada, uma vez em plena consonância mística com o homem. A medida e o rigor arquitetônico do apolíneo são confrontados pela dança (NIETZSCHE, 2005, p. 23) e pelo *grito*, sinal da embriaguez do sentimento, da dimensão patética, irracional do artista dionisíaco, que Nietzsche, em plena sintonia com a tônica de sua construção figurativa, difere do bacante, o sectário do deus Dioniso (MACHADO, 2002, p. 24).

Em importante trecho da primeira seção de **O nascimento da tragédia**, ouve-se:

Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem. [...] Cantando e dançando, manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar, e está a ponto de, dançando, sair voando pelos ares. De seus gestos fala o encantamento. [...] O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte [...]. (NIETZSCHE, 2003, p. 31).

O dionisíaco é o próprio da realidade inebriante, o sentimento místico de inspiração e integração que toma posse do artista em êxtase. O artista dionisíaco é aquele que é tomado pela embriaguez, abandonando a razão, o entendimento, a linguagem articulada. Revela-se a “verdade” do dionisíaco: a *desmedida* (NIETZSCHE, 2003, p. 41), a eclosão da *hybris*, do excesso (MACHADO, 2002, p. 21). Nada menos apolíneo (e cabralino), portanto. O contraste estabelecido pela idéia da “inspiração” (cujá importância será verificada sobretudo por ocasião do estudo de Andresen) é também grifado por Pierre Grimal em seu **Dicionário da mitologia grega e romana**, embora em outro nível de leitura. Grimal nota o alcance semântico da expressão “inspiração”, ao lembrar que “a inspiração apolínea distingue-se da inspiração dionisíaca, pelo seu caráter mais equilibrado” (GRIMAL, 1993, p. 34). Enfim, talvez tenha sido esse o sentido pretendido por Nietzsche no discurso típico de sua última fase, ao associar a embriaguez a ambos os domínios, como ocorre, por exemplo, no capítulo IX de **Crepúsculo dos ídolos** (NIETZSCHE, 2006, p. 69).

O êxtase dionisíaco é a renúncia à individuação em nome do ingresso em uma natureza estranha, indomada. Assim, segundo Nietzsche, o canto ditirâmico, que estaria na origem da tragédia grega desde Aristóteles (ARISTÓTELES, 2007, p. 31-32) – com o que concorda, por exemplo, Vernant (1991, p. 22) – é um canto de “transformados”, servidores intemporais, atemporais e inconscientes (NIETZSCHE, 2003, p. 60). Tudo então acontece sob a égide de uma transformação, segundo a própria narrativa mítica do deus. Nietzsche lembra que a morte de Dioniso e seu renascimento denunciam, segundo a seguinte sentença, o

transitório que o impulso apolíneo pretende gerir: “Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso” (NIETZSCHE, 2003, p. 102). O dionisíaco estaria também ligado, portanto, ao efêmero, ao transitório, ao provisório, condições que vão de encontro aos princípios apolíneos de permanência, contenção e vigilância.

Nietzsche estabelece, a partir da progressiva caracterização dos temperamentos, grupos de sinais, pistas que permitem a compreensão das duas frentes elementares. A consolidação da reflexão é um processo que atravessa todo o ensaio. De um lado, forma-se o apolíneo e seu cultivo da oniromancia, da medida e da razão, da ordem do dia, portanto; de outro, o dionisíaco, que celebra a intuição, a desmedida, a integração homem-natureza e a embriaguez noturna e irracional. A contribuição nietzschiana permite que, a partir daqui, ambos os elementos possam ser tratados como *matrizes estéticas*, e é desejável que o curso deste texto amortença a carga apriorística da expressão “matriz”. Nietzsche parece exemplificar, na figuração mítica e na *invenção* proposta por **O nascimento da tragédia**, a importante declaração de Detienne em **A invenção da mitologia**:

Uma arqueologia do “mito” nos levaria a concluir que a mitologia, incontestavelmente, existe, pelo menos desde que Platão a inventou à sua maneira. Todavia, não dispõe de um território autônomo, nem designa uma forma de pensar universal cuja essência pura aguarda seu próprio filósofo. (DETIENNE, 1992, p. 12).

Enfim, dois últimos pontos desta seção de advertências e ressalvas, que já se demora.

Em primeiro lugar, fazemos notar a observação de Antonio Candido, em sua **Formação da literatura brasileira**, por ocasião da discussão sobre os pressupostos da iniciativa crítica. Defende o autor que toda investigação intelectual “se efetua por meio de simplificações, reduções ao elementar, à dominante, em prejuízo da riqueza infinita dos pormenores. É preciso, então, ver simples onde é complexo”. (CANDIDO, 1993, p. 30). A qualidade da presença de Nietzsche nesta tese ocorre segundo critérios de necessidade e suficiência. É com o sincero intuito de dirigir a atenção ao eletivo que evitamos na escrita nietzschiana – conscientemente e não sem alguma resignação – alguns aspectos que, sob a proposta crítica adotada, figurariam de modo secundário, e cuja tematização não acrescentaria à presente discussão senão prolixidez. Referimo-nos especialmente aos temas já mencionados: a polêmica pública provocada pela obra; as influências de Schopenhauer e de Wagner, tema recuperado e reelaborado pelo próprio Nietzsche na autocrítica de 1886 (NIETZSCHE, 2003, p. 13-23); o lugar dos primeiros escritos do autor no cenário global de sua reflexão sobre a

arte, bem como o julgamento de Eurípides e do chamado “socratismo estético”, tópico discutido por Nietzsche num segundo momento lógico de **O nascimento da tragédia**. Entendemos que a imprudência da atitude contrária, que pretendesse dar conta de cada um e de todos os caminhos, nos empurraria para além dos limites desta tese, ao negligenciar alguns pressupostos de objeto e competência. Sigamos assim a recomendação de Candido, na tentativa de “ver simples onde é complexo”.

Em segundo lugar, não identificamos entre os dois conceitos apresentados e os dois poetas eleitos uma relação de determinação, mas uma zona de confluência. Não defendemos, portanto, a ação imponderável de um *Zeitgeist* ou de uma assinatura *a priori* inadvertidamente absorvida por Cabral e por Andresen. Para confirmá-lo, basta que nos lembremos da função econômica atribuída a Nietzsche, ou da perspectiva adotada em relação ao seu texto que, antes de fundamentar o diálogo, facilita-o. Além disso, o próprio Nietzsche observa a “apropriação” da fisionomia apolínea pelo “saber racional” (MACHADO, 2006, p.210), e não a determinação deste por aquela. Enfim, como tentamos apontar até aqui, **O nascimento da tragédia** e os escritos vizinhos oferecem aos poetas analisados, na figura do dionisíaco e do apolíneo, pontos instáveis, interseções, espaços de manobra, ao mesmo tempo em que funcionam como territórios que acomodam uma certa dialética, nutrindo e facilitando o comércio e a comparação.

## 2 JOÃO CABRAL DE MELO NETO

### 2.1 Em epígrafe

Para mim é comum donde eu comece,  
pois aí de novo cheguei de volta.

*Parmênides*

“Solitude, récif, étoile”.

A rigor, o mais radical começo, a primeira inscrição do poeta. É dessa inscrição epigráfica que gostaríamos de partir. A proposta é de uma leitura linear e diacrônica. João Cabral lido como se lê uma escada, uma régua ou um edifício: de cada ponto que se lê, deve ser possível uma leitura conseqüente, sempre das adjacências, porém nunca de todo o conjunto. A cada cuidado com o ponto presente, melhores olhos para os vizinhos próximos.

Uma epígrafe pode ser compreendida como a notícia de um ato de apropriação. É quando ela ocorre como o registro de um plano num espaço metonímico recentemente inaugurado, como uma espécie de desafio imposto ao texto por si mesmo: o enunciado de uma realização futura, de uma autoria que lança suas bases num domínio próprio à citação, como fazemos aqui. Uma epígrafe parece querer se antecipar, com certa imprudência, e até com certa presunção. Mesmo quando *a posteriori*, esse *mote* antevê, promete em seu compromisso residual, embora nem sempre vigilante. Uma epígrafe, *flashforward*, pode comprometer o autor – prometer *com ele e apesar* dele, sobretudo se lhe for valioso o projeto. Escrevendo a Verlaine, é Mallarmé quem se lembra do livro “architectural et prémédité” (MARTELO, 1990, p. 36).

“Solitude, récif, étoile”: o verso de Mallarmé, registrado em epígrafe por João Cabral, logo na primeira página de sua poesia, figura aqui como a reiteração de um espólio, cujos termos são postos em movimento pela relevância que oportunamente lhe confere a leitura. A partir dessa leitura, a epígrafe, em sua capacidade maior ou menor de abandonar a obra que anuncia, parte rumo às evidências que narrariam com indiscrição o histórico da montagem, as confidências, os segredos da economia da obra, segredos que o autor – “empírico”, para satisfazer a distinção – preferiria tratar de modo subliminar. Em **Pages d’Aely**, diz o poeta

Edmond Jabès, epigraficamente: “À clarté de l'étoile première et dernière, tu sortiras de ce livre”.<sup>13</sup>

No momento em que se introduz a leitura de João Cabral, ocorre o verso de Mallarmé. Citando-o, rememora-se com o propósito de tomá-lo como uma epígrafe do próprio Cabral a *este* texto: o verso é repetido enquanto presença, recorte, seleção de Mallarmé, *em e por* Cabral. Repete-se com a intenção de ler (com) Cabral, ou *a partir de* Cabral. Presença provisoriamente expropriada: por ocasião dessa ocorrência – “Solitude, récif, étoile” –, citamos Cabral, e não Mallarmé.

Pouco mais do que um preâmbulo aos vinte e nove poemas de **Pedra do sono** e ao que surgiria depois sob a rubrica do autor, a escolha epigráfica é, nesse caso e por outras razões que pretendemos apresentar a seguir, um sintoma. Mais: um sintoma de escrita. Entendemos que os três elementos do verso recortado de *Salut* – solidão, recife, estrela – dão a ver o corpo e a textura de uma série de imagens, expressões e dicções, cuja consideração seria capaz de compreender algo mais sobre a natureza da poética cabralina, de seu modo de ser, no que ela parece hospedar, reelaborar, problematizar e recusar.

Assim, a epígrafe de Mallarmé, seu “brinde”, parece ser uma das ante-salas da obra de Cabral, lugar hospitaleiro que, ao convidar, cuida no entanto de manter-se à porta, em companhia do convidado. A presença da epígrafe é, na medida de sua atual contribuição, paradoxal: a epígrafe é relevante enquanto preâmbulo, função que será, gradativamente, reduzida pelo que engendra. A epígrafe é o que não vence a soleira.

Assim como figura no poema mallarmeano, a tríade (que em Cabral guarda, a princípio, estatuto de epígrafe) não importa mais ou menos do que Mallarmé aponta, no verso seguinte de *Salut*, como “um branco afã de nossa vela”,<sup>14</sup> embora tenha, na obra cabralina,

<sup>13</sup> “A la clarté de l'étoile première et dernière, tu sortiras de ce livre” (JABÈS, 1971, p. 22, tradução nossa).

<sup>14</sup> Segundo a tradução de Augusto de Campos. Transcrevemos a seguir a versão original de *Salut*, bem como a tradução de Augusto de Campos, *Brinde*:

SALUT

Rien, cette écume, vierge vers  
À ne désigner que la coupe;  
Telle loin se noie une troupe  
De sirènes mainte à l'envers.

Nous naviguons, ô mes divers  
Amis, moi déjà sur la poupe  
Vous l'avant fastueux qui coupe  
Le flot de foudres et d'hivers;

Une ivresse belle m'engage

uma vocação – se nos é permitido – à revelação e ao atravessamento. Por “solidão”, “recife” e “estrela” revela-se importante acesso à poesia cabralina, daí a relevância de sua menção aqui, no momento em que o autor começa a ser examinado de modo mais detido.

Sobre a importante presença de Mallarmé, note-se o capítulo que Rosa Maria Martelo dedica ao tema (MARTELO, 1990, p. 33-58). Sem fazer do evento exatamente um *caso*, Lauro Escorel, por sua vez, não deixou de notar aquela dimensão sintomática, sorrateira, sob a apropriação cabralina. Em sua obra **A pedra e o rio – uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto**, Escorel parece encontrar no verso mallarmeano um lugar seminal, atribuindo-lhe importância tal “que me atreveria a considerar legítimo adotá-lo como epígrafe de suas obras completas” (ESCOREL, 1973, p. 20). Sigamos pelo caminho já inaugurado: o olhar atento do intérprete alude ao “universo imaginário” de Cabral, conferindo a cada um dos “reveladores” elementos da tríade sua importância no estudo da “trama de imagens e metáforas obsessivas” que constituem o domínio poético:

Bem sabemos que a *solidão*, no mundo moderno mais do que nunca, não é privilégio da adolescência; e a dialética poética de Cabral de Melo se trava entre a atração do claustro e a tentação da ágora [...]. *Recife*, em sua óbvia ambivalência, indica a terra natal do poeta, [...] mas indica, também, o seu grande símbolo preferencial, [...] a Pedra (*sic*). *Estrela*, finalmente, outro símbolo central, que nos

---

Sans craindre même son tangage  
De porter debout ce salut

Solitude, récif, étoile  
À n'importe ce qui valut  
Le blanc souci de notre toile.

#### BRINDE

Nada, esta espuma, virgem verso  
A não designar mais que a copa;  
Ao longe se afoga uma tropa  
De sereias vária ao inverso.

Navegamos, ó meus fraternos  
Amigos, eu já sobre a popa  
Vós a proa em pompa que topa  
A onda de raios e de invernos;

Uma embriaguez me faz arauto,  
Sem medo ao jogo do mar alto,  
Para erguer, de pé, este brinde

Solitude, recife, estrela  
A não importa o que há no fim de  
um branco afã de nossa vela.

conduzirá à característica talvez mais definidora da poética cabralina: sua aspiração a alcançar a plenitude da consciência, de galgar os mais altos cimos do intelecto [...]. (SCOREL, 1973, p. 20-21).

O que Escorel chama de “universo imaginário” pode ser compreendido – talvez sem prejuízo do sentido pretendido – como um conjunto de traços (vestígios, perfis). O traço não se exhibe para apontar necessariamente um significado, mas para torná-lo possível, e ele nos convida a interpretar o texto, neste caso o de Cabral, sob uma perspectiva que o próprio poeta aprovaria: a *pictórica*. O traço de uma escrita é aquele dado extemporâneo que articula em torno de si as pistas (traço como vestígio) e as características (traço como perfil) capazes de tornar contemporâneo o gesto que o poema quer mostrar. À maneira de uma tela (“*Le blanc souci de notre toile*”), a natureza generosa e hospitaleira do traço oferece quase toda uma vida, e oferece também o espetáculo dos pormenores da composição: pinceladas, gestos, atalhos, sobreposição, decussação, mistura, ocultamento..., todos os acidentes tão familiares aos pintores e aos escritores. Essa confusão entre as perspectivas pictórica e gráfica deflagra a descoberta de um *emblema*, à maneira medieval da união da *pictura* com a *subscriptio* (LURKER, 2003, p. 228-229), emblema que pode ser relacionado à estética de João Cabral.

Numa breve digressão pela fenomenologia (característica ligada à obra de Cabral por mais de um intérprete, como veremos), talvez seja oportuno lembrar que Merleau-Ponty, por exemplo, ao se referir ao que chama de “linguagem indireta”, destaca aspecto relevante dessa discussão acerca do gesto na obra de arte. O autor de **A linguagem indireta e as vozes do silêncio** defende que a arte deve abdicar da tarefa de *representar* o movimento (regime de representação), para *fazê-lo*, fazer dele a própria obra, tomar numa única dimensão o movimento que se desvela na obra e o próprio gesto que o compõe, em sua linguagem viva, em seu “rastro nervoso”, que só *aponta* peremptória e verdadeiramente quando se recusa a *dizer*. Segundo Merleau-Ponty – cujo discurso, nesse entretexto, é mais um posfácio do que um anúncio da modernidade –, o “prodígio da linguagem” consistiria em sugerir “a própria decifração”, expor seu próprio movimento, sua própria gesticulação. Ela (a linguagem da arte) seria feita de “signos diacríticos”, que superariam a positividade do mecanismo da denotação (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 331).

Pois bem. Em seu passeio pela poética de Cabral, “solidão”, “recife” e “estrela” guardam a capacidade de recolher dos versos, ao longo de seu lugar no espaço da obra, outros tantos traços, aqueles “signos diacríticos” referidos por Merleau-Ponty, lugares de agregação, de contágio, à maneira de uma ação magnética que encontra pouca resistência. O poder atrativo da(s) atmosfera(s) criada(s) por essas figuras carrega de força a matéria atraída, ao

mesmo tempo em que é por ela engendrado, dilatado. Esses universos semânticos incompletos, desfalcados, em regime de subordinação parcial a uma matriz encontradiça (imagem, expressão ou dicção) – permanentemente deposta, decapitada, e que por isso não se afirma nunca como tal – são capazes de dar a ver, em seu movimento, as pistas de um horizonte de síntese chamado aqui de “obra”, seja esta obra **Pedra do sono**, seja qualquer outro *livro* de Cabral, seja o seu conjunto; invariavelmente, a poética cabralina.

Assim, se, nas palavras de Lauro Escorel, *solidão* pode ser tomado como um sinal de defasagem entre “a atração do claustro e a tentação da ágora”, presente-se, igualmente e em regime suplementar, a *oposição* (não simplesmente a oposição, é certo, porque “fonte de sustos”, para lembrar o verso cabralino), entre o recolhimento noturno e a atividade diurna, oposição freqüentemente revista (e revisitada) pela idéia de contenção que se flagra no segundo elemento da tríade, *recife*. Como teremos oportunidade de notar, a contenção é um sinal interessante na decifração da disposição apolínea do poeta.

De fato, um dos significados de “recife” aponta uma barreira entre o mar, o “úmido” que injeta, como em *Antiode*, “na carne do dia / a infecção da noite” (MELO NETO, 1999, p. 100), e a areia, o deserto que respira (e é respirado por) Anfion.

Anfion, entre pedras  
como frutos esquecidos  
que não quiseram

amadurecer, Anfion,  
como se preciso círculo  
estivesse riscando

na areia, gesto puro  
de resíduos, respira  
o deserto, Anfion.

(MELO NETO, 1999, p. 87).

A cisão entre os dois “mundos” – o mundo da umidade e o mundo da secura – é o que marcaria então a opção cabralina. O recife-engenho de contenção interdita – ou pretende interditar – a umidade noturna do poema-flor, em nome da secura, da “[...] fria natureza / da palavra escrita”, palavra-mineral. O “recife”, portanto, além de uma expressão da dicção pétrea do poeta, aponta um corte desejado. Não consiste apenas em uma afirmação, mas também em uma negação: negação das “vozes líquidas do poema” (*O poema e a água*, de **Pedra do sono**), afirmação de um pensamento “sem evaporação” (*A Paul Valéry*, de **O**

**engenheiro**), pensamento detido, apolíneo, “preciso” como o intento malogrado de Anfião, solar enfim, como sugere o terceiro termo, *étoile*.

A *estrela* epigráfica parece acrescentar mais do que um tácito elemento noturno. As estrelas, “frios sóis de cego” (*A paisagem zero*, de **O engenheiro**), jogam com a ambigüidade entre o abrigo e a revelação, ou entre o acolhimento e a exposição perpetradas pela figuração da noite. Não apenas “frios sóis de cego”, portanto, mas também um sol invisível (à noite), uma estrela que não se fita (ao dia), porquanto ora cris – cego, eclipsado, e por isso terrível –, ora cegante. O jogo entre luz e escuridão sugerido pela *étoile* faz lembrar até mesmo uma página curiosa do anedotário do civil e do selvagem: já noite alta, quando questionado pelo civil sobre o poder onipresente de seu deus-sol, o selvagem responde: “Não o vemos porque está escuro”.

Cabral, em *Poema de desintoxicação*, dos mais reveladores de **Pedra do sono**, escreve:

Em densas noites  
com medo de tudo:  
de um anjo que é cego  
de um anjo que é mudo.<sup>15</sup>

Dizíamos: sobre essa *étoile*, certamente não se trata de uma entre outras. Basta por ora lembrar que a alegoria da estrela não aponta apenas o sol, nem apenas uma estrela que se exhibe ao fundo da noite; em sua função de símile, aponta uma das marcas apolíneas mais proeminentes. De fato, a ação do engenho e o rigor da construção intelectual são coroados por uma idéia projetiva (talvez mais próxima de uma fenomenologia do que de um Iluminismo) que entende a espontaneidade na criação poética – um dos adversários prediletos de Cabral – como um “troço” (ATHAYDE, 1998, p. 77), como uma interferência no ideal estético defendido pelo autor. Como tentaremos demonstrar, Cabral não se interessa apenas pelo traço – não “troço” – consciente na criação do poema: seu empenho é no sentido de revelar e exercitar uma ação construtiva que se dobra sobre si mesma, que reflete sobre sua própria atividade, num gesto metapoético, portanto. Todo o “resto” – e é mesmo assim que se dá a preterição – é aquele mesmo “troço”, coisa sem préstimo mas, ao mesmo tempo, algo

---

<sup>15</sup> Sobre os versos citados de *Poema de desintoxicação*, vale lembrar que, em certo momento, a leitura de Lauro Escorel recupera René Char a partir de **La poétique de l'espace**, de Bachelard. Em interessante cotejo, Escorel associa aos versos de Cabral a narrativa mítica dos gêmeos alemães, “dos quais um abria as portas tocando-as com seu braço direito”, ao passo que o outro “as fechava tocando-as com seu braço esquerdo”. **The secret of the golden flower**, obra ligada à sabedoria chinesa, é também lembrada por Escorel, por ocasião da alusão ao “anjo noturno cego” e ao “anjo noturno mudo” (ESCOREL, 1973, p. 22).

indeterminado (por isso também preterido), aquilo sobre o que não se pode dizer coisa. Talvez aí o lugar da “linguagem indireta”, como a entende Merleau-Ponty. E talvez daí a insistência acerca de uma poesia *crítica* à qual se relacionaria Cabral, marca fartamente mencionada e demonstrada pelos estudos mais freqüentados sobre o poeta.<sup>16</sup>

De fato, essa dimensão crítica, ou aquilo que pode (e é) chamado usualmente de “poesia crítica”, encontra sua base num certo lugar de agência, de atividade consciente de elaboração poética: se há crítica, há uma consciência crítica, não necessária e psicologicamente inequívoca mas, se possível, *gráfica*, ou melhor: *epigráfica*, uma consciência que se debate dentro do imenso jogo da escrita, consciência cuja dimensão pré-textual e cuja anterioridade lógica a índole apolínea de Cabral poderá demonstrar.

Ivo Barbieri é sugestivo sobre esse aspecto, ao declarar em sua obra **Geometria da composição – morte e vida da palavra severina**:

Ditados pelo raciocínio e cálculo construtivo, os textos que o poeta pernambucano vem produzindo, nesses quase cinquenta anos de produção literária, se inscrevem naquela vertente da modernidade que faz da invenção campo de pesquisa e auto-reflexão. Assim, o fundamento do mundo representado é a linguagem pensada e pesada segundo critérios de rigor formal e precisão de significado (BARBIERI, 1997, p. 27).

“Raciocínio”, “cálculo”, “auto-reflexão” e “rigor”: marcas que orientam e são orientadas pelo temperamento essencial da matriz estética apolínea. No contexto do recorte proposto, entendemos que uma obra em especial é a própria propagação desse temperamento. Referimo-nos à peça **Os três mal-amados**.

---

<sup>16</sup> A “crítica”, bem como a *crise*, além de serem condições fundamentais da construção poética cabralina a partir de determinado momento, estabelecem aqui uma relação de complementaridade com uma interferência fonética importante na trama do autor. Refiro-me à mudança de timbre da letra “o”, na palavra “troço”, pronunciada por Cabral na entrevista mencionada, concedida em 1966. Basta lembrar que entre o “o” fechado e o “o” aberto há relevantes conseqüências semânticas. Perdeu-se o momento em que João Cabral *pronuncia* a seguinte sentença: “Se escrevo um *troço* de inspiração, de momento, parece-me que não tem nada de meu, que é o simples eco de outras vozes” (ATHAYDE, 1998, p. 77) [destaque do autor]. A citação merece um breve comentário.

Nesse caso, a palavra escrita impede a distinção fonética. “Troço”, sinônimo de “coisa”, certamente como o pretende Cabral, com o “o” aberto, indica coisa imprestável, tralha. Cabral despreza a inspiração, despreza tudo o que não seja seu, e se recusa a nominar o objeto do seu desprezo: “troço” como uma coisa cujo nome é ignorado, ou cujo nome não vale a pena declinar. A crise fica por conta da diferença fonética, uma vez que o “troço” (agora com o “o” fechado) designa, por sua vez, apenas “porção”, “pedaço” ou “parte” e, portanto, não carrega necessariamente marca recessiva ou pejorativa. Pelo contrário, sugere a idéia de um complemento, de um adendo, de uma parte que *compõe*. Na transcrição da entrevista, ambos os domínios semânticos estão em *jogo*. A seguir (ATHAYDE, 1998, p. 102), encontraremos, mais uma vez “pronunciada” por João Cabral, e mais uma vez transcrita a partir de uma entrevista, o “pedaço”, agora literalmente presente. Na ocasião, o autor se refere à obra **Os três mal-amados**. Chamamos a atenção para essa espécie de feira semântica, armada logo cedo pelo livre comércio entre “troço” e “pedaço” (e os não-inscritos “coisa”, “porção”, “parte”, “tralha”...), e para a importância que todas essas *partes* terão ao longo deste estudo, em especial essa parte “mal-amada”. Nesse sentido, esta tese guarda para si também uma tarefa sanitária: recolher, selecionar e tentar fazer justiça aos destroços, reintegrando-os.

Para o que será operacionalmente útil durante todo o estudo da obra cabralina nesta tese, entendemos o seguinte: há, entre cada uma das vozes de **Os três mal-amados** e cada uma das peças pesquisadas – **Pedra do sono**, **O engenheiro** e **Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode** (ou simplesmente *Fábula de Anfion*, conforme o recorte proposto) – uma forte paridade, orientada pela índole apolínea de Cabral. Esse poema prosificado, em princípio um comentário a Carlos Drummond, exhibe-se, portanto, como mais do que um “exercício em prosa”, como quer Luiz Costa Lima (LIMA, 1995).

Em geral, **Os três mal-amados**, publicação de 1943, é obra tratada de modo recessivo no contexto da produção cabralina. Talvez as exceções fiquem por conta apenas de Antonio Carlos Secchin (**João Cabral: a poesia do menos**) e João Alexandre Barbosa (**Imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto**), momentos críticos em que se observa um tratamento mais detido da obra, embora ainda não suficiente para subtrair-lhe a condição marginal. João Alexandre Barbosa, por exemplo, identifica em **Os três mal-amados** a importante noção de *imitação* do objeto por parte do poema, pelo que o objeto imitado teria uma função quase didática em sua expressão (BARBOSA, 1975). Antonio Carlos Secchin, por sua vez, nota na segunda obra de Cabral aspectos pontuais relevantes, embora não pareça atribuir-lhe o valor de conjunto aqui pretendido. Oportunamente a discussão será retomada.

**Os três mal-amados** é “pedaço” fundamental para a compreensão do caminho que levará o Cabral de **Pedra do sono** ao Cabral da *Fábula de Anfion*, momento em que o tema do construtivismo parece atingir seu ponto mais complexo. Acerca de **Os três mal-amados**, o poeta é quase sempre discreto, ou antes, manifesta por ele pouco apreço, como aqui: “pedaço de uma peça que não tive coragem de acabar” (ATHAYDE, 1998, p. 102). João Cabral quase usa aquela mesma expressão usada para qualificar a espontaneidade na criação poética: *troço*.

Como mencionamos anteriormente, em sintonia com a visão cabralina (ou orientada por ela), a fortuna crítica não reserva, em geral, um lugar de destaque à obra. Pretendemos, contudo, apontar, a partir da leitura de cada um dos três elementos inspirados pelo – oriundos do – poema drummondiano, *estados de escrita* que deflagram o estudo da vocação do autor: João, Raimundo e Joaquim não são apenas vozes ou contra-vozes de um poeta “em formação”: são antes disposições embrionárias, índoles, instantâneos, elementos transversais de amplo domínio de atuação e, sobretudo, temperamentos fundadores, em regime de suplementação e em condição rudimentar, a partir dos quais é possível acompanhar a efetivação da dimensão projetiva, apolínea, que já vinha marcando a obra cabralina. Nesse sentido, João, Raimundo e Joaquim, em função da dilatação de sua presença por um movimento de excursão, funcionam como dispositivos de deflagração de escrita, ao mesmo

tempo em que *são* essa própria escrita, disseminada, pulverizada. A máquina é assim posta em operação, pelo engenho desenhado pelo trio mal-amado.

A equação proposta pela aventura intertextual das vozes mal-amadas parece ser, portanto, o próprio processo segundo o qual operam, tramam, funcionam, agem as presenças de João (em **Pedra do sono**), Raimundo (em **O engenheiro**) e Joaquim (em *Fábula de Anfion*). Nota-se que esta pesquisa confere a **Os três mal-amados** um lugar central, sob os pontos de vista operacional e econômico, e sua presença – ora expressa, ora subliminar – deve ser, ao longo da leitura, sempre considerada. A leitura que propomos quer detonar as três vozes mal-amadas: João, Raimundo e Joaquim resultarão em estilhaços cuja trajetória tentaremos acompanhar.

Uma das maiores contribuições possíveis resultantes da atribuição do privilégio econômico a **Os três mal-amados** parece ser o feixe de conseqüências resultante de um deslocamento desse escrito no cenário das “duas águas”, modo de leitura proposto pelo próprio João Cabral em 1956. Enfim, é aqui se encaixa uma pequena e importante digressão, uma vez que o tema não será reiterado.

Em 1956, a editora José Olympio publica em tiragem especial, no Rio de Janeiro, um volume chamado **Duas águas**. O volume reúne todos os livros anteriores, e apresenta os inéditos **Morte e vida severina**, **Paisagens com figuras** e **Uma faca só lâmina**. Na ocasião, o próprio poeta separa suas obras em dois grupos (duas “águas”, duas vertentes poéticas, “duas intenções do autor”, como prefere Cabral). Na primeira água, figuram **Pedra do sono**, **O engenheiro**, **Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode**, **O cão sem plumas**, **Uma faca só lâmina** e **Paisagens com figuras**. Na segunda, **O rio** e **Morte e vida severina**, ao lado de **Os três mal-amados**. A primeira água reuniria, segundo a iniciativa editorial original e as interpretações que se seguiram, a poesia “difícil”, feita para a leitura, requintada, intelectualmente conduzida e de temática universal. Já a segunda contaria com a poesia de tipo participante, social, de leitura acessível e feita para a audição.

Benedito Nunes, em sua publicação **João Cabral: a máquina do poema** (2007, p. 50-53) aponta “alguns equívocos” resultantes da interpretação do corte proposto pela compilação de 1956, lembrando que a bifurcação das “águas” tem sido “alvo de juízos contraditórios”. Nunes entende que haveria aí, em suma, uma “distinção na tática de comunicabilidade” (NUNES, 2007, p. 53). Infelizmente, o argumento do intérprete não pode ser no momento pormenorizado, em função de sua extensão. Para o que nos importa por ora, vale dizer que o mecanismo que vimos chamando de disseminação (propagação, difusão), caso se demonstre no cenário de **Os três mal-amados** (como enfim pretende este estudo), tende a movimentar a

célebre separação das “águas”, ao favorecer o comércio entre textos de “intenções” diferentes. Tal expediente talvez equivalha a uma certa sabotagem da classificação das “duas intenções de autor”, tendo em vista o estreitamento do diálogo entre, de um lado, as três obras aqui eleitas como *corpus* (todas da chamada “primeira água”), e de outro, **Os três mal-amados**, obra que, segundo nossa proposta de leitura, desempenharia uma função particular.

Vejamos em que medida isso é possível.

## 2.2 João ou o sono intranquilo

We are such stuff  
As dreams are made of, and our little life  
Is rounded with a sleep.

*William Shakespeare*

Esta seção é dedicada a **Pedra do sono**, primeira obra de João Cabral. Como veremos, embora seja usualmente preterida como um momento de tipo “pré-engenharia”, a importante obra publicada em 1942 já se notabiliza por trazer muitos dos elementos que seriam a marca *construtivista* de João Cabral, aspecto apolíneo que parece adquirir sua forma mais acabada alguns anos depois, com a publicação de **O engenheiro** e com a passagem para a *Fábula de Anfion*. É Massaud Moisés quem declara que **Pedra do sono**

[...] fornece chaves indispensáveis ao bom entendimento da poesia de João Cabral. Relevante como sinal de uma etapa, ainda o é, senão mais, pela luz que derrama sobre as obras seguintes; estas fizeram o renome do poeta, mas, sem aquela, candidatamo-nos a interpretá-la erroneamente. (MOISÉS, 2001b, p. 317).

É na esteira daquele construtivismo que o próprio João Cabral se pronuncia em favor do papel econômico de **Pedra do sono**. Se Péricles Eugênio da Silva Ramos o julgava “volume ainda imaturo” (COUTINHO, 1970, p. 187), teria sido Antonio Candido o primeiro a notar “a importância do trabalho de construção” dos poemas da coletânea (ATHAYDE, 1998, p. 99). Candido havia publicado na *Folha da manhã* de 13 de junho de 1943 um artigo sobre a primeira obra cabralina. Na oportunidade, o crítico destaca “a ‘tendência construtivista’ e o aspecto fundamental da ‘imagem material’ como ‘esqueleto do poema’” (SÜSSEKIND, 2001, p. 62). A respeito do acontecido, diz Cabral em uma das várias menções ao assunto:

Quando eu vim para o Rio, um dia conversando com Carlos Drummond ele citou esse artigo de Antonio Candido. Hoje eu poderia colocá-lo como prefácio em minhas poesias completas porque ele previu tudo o que eu ia escrever [...]. O Antonio Candido previu esse meu construtivismo, essa minha preocupação de compor o poema, de não deixar que o poema se fizesse sozinho [...]. (ATHAYDE, 1998, p. 100-101).<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Sobre os contatos entre Cabral e Antonio Candido, transcrevo curioso trecho de uma carta de 1948, endereçada a Manuel Bandeira. Diz Cabral:

A partir da declaração do poeta, é possível defender que “construtivismo” parece ser expressão que, quando relacionada ao texto e ao seu processo de elaboração (sua construção, portanto), adquire notas muito particulares, em especial ligadas a essa recusa da espontaneidade por ocasião da escrita. Parece ponto pacífico o fato de que Cabral reconhece o acerto do “professor” (talvez até pautando-se por ele), e admite o traço construtivista que já se lhe impunha. Censurado o elemento acidental na criação, resta o trabalho, que é sempre do artífice. Construtivismo, portanto, talvez não apenas como um conceito que remete às noções de sistema e projeto, mas também como uma assinatura, um aspecto sublinhado, posto em evidência, como poderemos avaliar mais tarde, quando o assunto for **O engenheiro**.

Dizíamos que **Os três mal-amados** seria peça nuclear neste estudo. De fato. Peça, pedaço, troço, ou agregado, traço: *prótese*. Em **Os três mal-amados**, Luiz Costa Lima encontra aquilo que chama de *olho matemático* (LIMA, 1995, p. 207), cujo v(r)igor construtivo, contudo, não impede o comentador de minimizar, como é o hábito crítico corrente, a importância da peça numa visão de conjunto. De nossa parte, defendemos que João – um daqueles três universos semânticos que se entrecrocavam, se complementam e se excluem – é a voz mal-amada que fala em **Pedra do sono**. Examinar **Pedra do sono** é examinar o desdobramento de João.

Na obra de estréia do poeta pernambucano, o sinal decisivo da disposição projetiva parece consistir, basicamente, no resultado do confronto entre os estados *morfético* e *onírico*. João – a voz mal-amada que encontra mais do que um simples abrigo em **Pedra do sono** – parece ser, nesse caso, um elemento de articulação. João, aquele que não se ocupa do *sono*, que sequer o menciona; João, aquele que se refere apenas ao *sonho*, e que reitera, em nível poemático, a separação entre a aventura do sono, indistinta, alheia e indiferente, e a luminosidade do sonho, distinta, própria e empenhada, corte estabelecida pelo próprio João Cabral em **Considerações sobre o poeta dormindo**, texto sem o qual **Pedra do sono** parece ocultar alguns de seus traços essenciais. Seguindo o caminho inaugurado pelo choque intertextual (a voz mal-amada de João e a poética de **Pedra do sono**, com o eventual apoio de **Considerações sobre o poeta dormindo**), compreendemos portanto a *oniromancia* – a

---

Depois do seu livro concluído [Cabral se refere ao **Mafuá do Malungo**, que se propunha a imprimir na Espanha], vou começar a composição de uma revista trimestral chamada *Antologia*. [...] Essa revista será dirigida pelo Lauro Escorel, por mim e um outro. Já está convidado, para ser esse outro, o Antonio Candido de Mello e Souza. Mas até a última carta que me escreveu o Lauro, o nosso professor não havia ainda respondido ao convite. (SÜSSEKIND, 2001, p. 60).

capacidade ou o esforço no sentido de apurar, compreender e domesticar o sonho – como a principal marca apolínea em **Pedra do sono**.

É na primeira seção de **A visão dionisíaca do mundo** que Nietzsche começa a estabelecer a ligação entre sua figuração do apolíneo e o ambiente onírico. Referindo-se aos impulsos apolíneo e dionisíaco, menciona que o homem “alcança em dois estados o sentimento de delícia em relação à existência”, e que ao apolíneo estaria ligada a “bela aparência do mundo onírico”. Nietzsche figura Apolo como “o deus da representação onírica”. O sonho, segundo a figuração nietzschiana, “é o jogo do homem individual com o real”. Do mesmo modo, “a arte do escultor (em sentido lato) é o jogo com o sonho”. Ao encontrar no escultor um representante das artes plásticas – e “de uma metade importante da poesia” – Nietzsche destaca ainda a fração construtiva da índole artística apolínea (NIETZSCHE, 2005, p. 5-7), característica análoga àquela encontrada por Antonio Candido em **Pedra do sono**.

Pela quarta nota de rodapé, os tradutores da edição que utilizamos de **A visão dionisíaca do mundo** esclarecem a posição nietzschiana em relação à oniromancia apolínea:

Nietzsche nos dá uma importante indicação para a compreensão do apolinismo: a pulsão apolínea estética natural do sonho é um jogo com a realidade – ou seja, como ilusão, o sonho é sempre um furtrar-se à realidade, é sempre uma aparição que ilude sem chegar, porém, às conseqüências do real; a arte plástica é, correlativamente, um jogo com o sonho (NIETZSCHE, 2005, p. 6).

Não obstante a presença dos termos “apolinismo” e “pulsão” na caracterização do impulso – opções com as quais não concordamos exatamente, segundo o exposto na introdução a esta tese –, a interpretação nos ajuda a reunir algumas das principais marcas apolíneas para a leitura da primeira publicação cabralina.

A cena inicial de **O três mal-amados** nos conta que João ama Teresa, e Teresa é o sonho que o *sol* tenta submeter. O sol, índice apolíneo, se encarrega de *secar* o sonho:

Ainda me parece sentir o mar do sonho que inundou meu quarto. Ainda sinto a onda chegando à minha cama. Ainda me volta o espanto de despertar entre móveis e paredes que eu não compreendia pudessem estar enxutos. E sem nenhum sinal dessa água que o sol secou mas de cujo contacto ainda me sinto friorento e meio úmido (penso agora que seria mais justo, do mar do sonho, dizer que o sol o afugentou, porque os sonhos são como as aves não apenas porque crescem e vivem no ar).

(MELO NETO, 1999, p. 61).

É aqui que começamos a suspeitar da *recessividade* econômica de **Os três mal-amados**. Começa a desconfiança: seria, de fato, essa obra, recusada por Cabral como incompleta, mais que o cômputo da tríade que assombra os objetos amados? E, afinal, **Os três mal-amados** parece ser, mais do que uma peça articuladora, um lugar *vazio*, condição suficiente e necessária para agitar a trama intertextual.

Em **Pedra do sono**, João é bem recebido. João é Cabral. Cabral vítima da díade sono-sonho, vítima contudo não absorta, abordada por um sono-sonho de superfície, inquieto, sempre prestes ao sobressalto, bloco de apontamentos ao pé da cama. João é o alarme que dispara no *ethos*, alarme que é, a um só tempo, um índice de verificação e uma advertência: o que João ama é o sonho. Se João ama o estado onírico suscitado pela visão-aparição de Teresa, da trama incógnita desse amor (um amor *sem afeto*, assim como os demais “amores”, de Raimundo e Joaquim) faz parte também a pronúncia vigilante daquele sol que vitimiza o desregramento da condição letárgica do sono: o sol, *étoile*, símbolo da domesticação do sonho, aquilo que o esclarece e interpreta.

Para explicitar com mais rigor o que o poeta entende por “sono” e “sonho”, bem como suas devidas distinções, é especialmente importante recuperar **Considerações sobre o poeta dormindo**, apoio argumentativo em favor da ligação entre a voz de João e o elemento que o engendra desde **Pedra do sono**. O texto, de caráter argumentativo, conta com sete pequenas partes, e foi uma tese apresentada ao episódio conhecido como “Congresso de Poesia do Recife”, em 1941. Vejamos em que medida essa publicação pode nos ajudar.<sup>18</sup>

O tom do ensaio de João Cabral é semelhante ao adotado por Paul Valéry – uma das explícitas referências cabralinas – em seu texto **Estudos e fragmentos sobre o sonho** (VALÉRY, 2007, p. 91-94), originalmente publicado em dezembro de 1909. De fato, ambos os ensaios pretendem discutir, pela via de uma argumentação condensada (e algo sentenciosa, embora a dicção de Valéry seja menos ensaística e mais “poética” do que a adotada por Cabral), o comércio entre os estados do sono e do sonho. **Considerações sobre o poeta dormindo** chega para declarar a diferença qualitativa entre os elementos, tomando-os de modo independente.

Este ensaio é uma argumentação que concerne a **Pedra do sono**, não apenas por razões cronológicas. De fato, a primeira obra poética cabralina poderia, sem causar estranhamento,

---

<sup>18</sup> O Congresso parece ter sido, ao contrário do que o nome indica, um acontecimento informal, uma reunião no bar Shipperschandler, “todos os congressistas sentados em volta de uma mesa, e sem presidentes. O Shipperschandler, bar da zona portuária do Recife, tinha uma frequência diversificada, composta por ‘populares e trabalhadores’, mas também por ‘homens de negócio e intelectuais’” (SÜSSEKIND, 2001, p. 76-77). Assinam o Manifesto Vicente do Rego Monteiro, Willy Lewin, João Cabral de Melo Neto e José Guimarães de Araújo, texto que Flora Süssekind (2001, p. 263-264) reproduz integralmente em apêndice à sua publicação.

ter como apêndice ou prólogo **Considerações sobre o poeta dormindo**, embora o poeta Cabral advirta, com cautela e habilidade, que o tema “é um desses assuntos em que são mínimas as possibilidades de demonstração” (MELO NETO, 1999, p. 685). Os dois textos – os poemas e o ensaio – parecem compor um mesmo evento de escrita. De fato, atestam a proximidade entre as obras não apenas o momento em que o ensaio é escrito (talvez concomitantemente a **Pedra do sono**), mas, sobretudo, o tratamento comum das noções “sono” e “sonho”. Foi uma época em que a João Cabral parecia freqüentemente ocorrer a questão acerca da comparação entre as atmosferas onírica e morfética, e de sua ligação com o processo de composição, questão, aliás, que ele jamais abandonaria completamente. Em certa banda de leitura, portanto, **Pedra do sono** e **Considerações sobre o poeta dormindo** hospedam, ao mesmo tempo em que são hospedados. Há entre ambos os textos uma relação de contigüidade, e um parece auxiliar na compreensão do outro.

**Considerações sobre o poeta dormindo** nos apresenta uma tese de base: a relação *causal* entre sono e sonho. Ali, Cabral recusa que os dois elementos sejam análogos, e parece recusar que participem do mesmo domínio semântico. O sono (estado morfético) é uma zona obscura e imponderável onde nos aventuramos sem percepção, sem registro, sem memória ou documento. O sono traz algo consigo, mas algo indefensável. Já o sonho (estado onírico) compreende certa articulação.<sup>19</sup>

O sonho é o cenário, mas é também, em regime crítico, o lugar de uma certa personificação da disposição ao inquerito: o sonho é questionado, precisa sê-lo, precisa ser submetido, assediado. O sonho *é o que chega*, mas é também o que já era próprio, de antemão. O sonho não chega, portanto, sem anunciar um sentido, um propósito. Diz Cabral

---

<sup>19</sup> Machado de Assis credita ao seu “defunto autor” Brás Cubas uma declaração cujos termos são análogos à concepção teórica de João Cabral em **Considerações sobre o poeta dormindo**: o “sono sem sonhos” é a própria “indiferença” (ASSIS, 2008, p. 70).

Paul de Man contribui para a discussão ao declarar o seguinte sobre o sonho:

[...] um mero jogo de formas e associações, um conjunto de imagens de luz e cor, e não a escuridão da “esfera interior”. Longe de ser uma perda de consciência, continua persistentemente atento, mesmo no “sono”, ao seu caráter ficcional, ilusório, e se delicia nessa ilusão. O sonho não é uma consciência revelada, já que o que mostra nunca esteve oculto. E não é uma consciência falsa, já que em momento algum tem a ilusão de que suas ilusões são realidade. (DE MAN, 1996, p. 112).

Valéry, por sua vez, em **Estudos e fragmentos sobre o sonho**, defende que, no sonho, “as operações não se amontoam”, e há ali “seqüências”, embora o sonho nunca realize o “*acabado* admirável que a percepção atinge durante a vigília e a claridade” [destaque do autor] (VALÉRY, 2007, p.93-94). A preocupação de João Cabral com o tema do sonho e de sua relação com a poesia parece refletir, em parte, o espírito das vanguardas literárias da primeira metade do século XX, ambiente em que as incursões teóricas do surrealismo francês – bem como as questões levantadas pela fenomenologia e pela psicanálise – propunham uma ampla discussão sobre a natureza e o alcance da consciência na criação da obra de arte.

que o sonho “é como uma obra nossa” (MELO NETO, 1999, p. 686), um conjunto sistêmico (haveria certa organização interna) capaz de franquear certo nível de domesticação. É isso o que pretende Cabral: sendo nossa obra, sobre o sonho exerce-se algum controle – não obstante seu “mistério”: o sonho pode ser evocado, recordado, narrado. Jorge Luis Borges nos lembra, a propósito: “A atividade de sonhar é a que mais se assemelha à de escrever, exceto pelo fato de que a literatura é como um sonho que se dirige” (STORTINI, 1990, p. 192).<sup>20</sup>

Começa assim a terceira parte de **Considerações sobre o poeta dormindo**:

Contrariamente ao sonho, ao qual como que assistimos, o sono é uma aventura que não se conta, que não pode ser documentada. Da qual não se podem trazer, porque deles não existe uma percepção, esses elementos, essas visões, que são como que parte objetiva do sonho (gostaria que fosse percebida sem outras explicações o sentido em que emprego aqui a palavra: objetiva). O sono é um estado, um poço em que mergulhamos, em que estamos ausentes. Essa ausência nos emudece. (MELO NETO, 1999, p. 686).

O sonho é aquilo que pode suscitar a reflexão, uma vez que, como defende Valéry, o caminho que conduz da percepção à reflexão é “o que faz a obra”.<sup>21</sup> O sonho, declara Cabral, é essa *obra* “feita para nosso uso”. A matéria do sonho é portanto servil e familiar (uma vez feito o inquérito), e sua familiaridade passa a ser marca de recepção e elaboração na (e pela) escrita: a consciência, em estado de contenção porque *em familia*, testemunha repetições, recorrências e novos arranjos dessas mesmas recorrências, recebendo assim a imagem do sonho, e arquivando-a.

Sendo familiar, a matéria do sonho só pode carregar, de algum modo, nossa marca, nosso *nome*. O tratamento do conteúdo do sonho – a um só tempo a tônica de **Pedra do sono** e o argumento de **Considerações sobre o poeta dormindo** – consiste no exercício de recepção, acolhimento e reorganização do dado supostamente exogâmico, operação reflexiva que, uma vez declarada, talvez seja o maior (ou o único) acontecimento no monótono âmbito da escrita, pela sedimentação de uma proposta de base: Cabral, o João mal-amado, é essa própria escrita, e é a aventura de inscrição daquela proposta, a proposta pré-textual

<sup>20</sup> Sentença análoga Borges formula no Prólogo à obra **El informe de Brodie**. Diz ali o autor: “Por lo demás, la literatura no és otra cosa que un sueño dirigido” (BORGES, 1989, p. 400). Na oportunidade, Borges estabelece uma distinção – especialmente importante para o contexto comparativo proposto neste trabalho – entre “la tesis platónica de la Musa” (expediente que pode ser ligado a Sophia de Mello Breyner, como veremos) e a opção de Poe (análoga a de João Cabral, que acusa, pelo menos, uma presença hipertextual já a partir do título de uma **Psicologia da composição**), para quem “la escritura de un poema es una operación de la inteligencia”. Conclui Borges: “No deja de admirarme que los clásicos profesaran una tesis romántica, y un poeta romántico, una tesis clásica” (BORGES, 1989, p. 399).

<sup>21</sup> Ou “ce qui fait l’œuvre”. Paul Valéry, *Tel quel II*, Paris, Gallimard, p. 52, trecho citado por Maria João Reynaud (2007, p. 135).

violentada-realizada pelas obras, ou pelos *livros* que dividem um mesmo traço genético: **Pedra do sono e Considerações sobre o poeta dormindo.**

Do sonho, portanto, haveria uma percepção suscetível de recuperação, o que permite a Cabral dizer dos “ritmos de escafandristas” (MELO NETO, 1999, p. 686), essa bela imagem da atmosfera onírica. Do sonho revela-se alguma clara fração daquela consciência, e é no território do sonho que essa consciência, em permanente polêmica consigo própria, deve vencer, sob pena de não ser *em poema*. Diferente do que ocorre com o sonho, a poesia, segundo Cabral, “não está no sono”, e o sono “não inspira uma poesia [...], no sentido em que o poeta se sirva dele como uma linguagem ao seu uso” (MELO NETO, 1999, p. 687-688). É a partir dessa leitura das relações entre sono e sonho que alguns aspectos de **Pedra do sono** ganham “luz”, pela voz do João oniromante, disposição a partir da qual se define a marca apolínea configurada por Nietzsche em **O nascimento da tragédia**.

Já foi dito que João mal-amado não trata do sono. O sono é uma aventura obscura que não lhe concerne. Seu interesse é o sonho, seu amor, personificado (nominado) por Teresa. Contudo – recorde-se *Quadrilha*, poema drummondiano expressamente citado por Cabral (ATHAYDE, 1998, p. 101-102) –, Teresa não ama João, mas Raimundo, o engenheiro. A relação problemática que João estabelece com o sonho encontra no sol (signo de discernimento, discriminação, clareza...) um ponto de inflexão, uma vez que, como será possível perceber por ocasião do estudo da coletânea seguinte, o poeta dilata o alcance do sonho em **O engenheiro**, modulando-o.

A matéria de João é o sonho, sonho-Teresa que se lhe parece próximo e distante: “sentada aqui a meu lado” e a “quilômetros” de distância (diferença espacial, apartamento). Distante também no tempo (adiamento): além de “vulto em outro continente”, Teresa é uma “antepassada” (MELO NETO, 1999, p. 59). João articula Teresa em sonho, e o sonho pesa “no bolso”, pesa de modo concreto, ou demanda investimento... O “mar do sonho que inundou meu quarto” é ameaçado pelo calor evaporante do sol, mas a umidade do sonho resiste (MELO NETO, 1999, p. 61), “envolve novamente” o sonhador. Assim como o homem anônimo de *As ruínas circulares*, emblemático texto de Jorge Luis Borges, João quer o sonho “ativo, quente, secreto, do tamanho de um punho fechado”. O personagem borgiano entende que

o empenho de modelar a matéria incoerente e vertiginosa de que os sonhos são feitos é o mais árduo que um varão pode empreender, embora penetre todos os enigmas da ordem superior e da inferior: muito mais árduo que tecer uma corda de areia ou que amoldar o vento sem rosto. (BORGES, 2007a, p. 49).

A leitura da voz de João em **Os três mal-amados** revela, em regime de agregação, os principais traços do objeto “sonho” em **Pedra do sono**. O teor projetivo aqui aponta, entre outros elementos, a estreita relação entre sonho e *vida* – vida que “pesa” –, a intimidade entre João, Teresa, o sonho e a *concretitude* típica do pensamento mítico. De fato, percebe-se a disposição apolínea no desejo de decifrar o sonho, adivinhá-lo, à maneira de uma prática misteriosa. O ambiente onírico descrito por Cabral na equação é o próprio exercício do sono (de sua fração ponderável), em plena sintonia com o discurso ensaístico de **Considerações sobre o poeta dormindo**. Diz João:

O arbusto ou a pedra aparecida em qualquer sonho pode ficar indiferente à vida de que está participando? Pode ignorar o mundo que está ajudando a povoar? É possível que sintam essa participação, esses fantasmas, essa Teresa, por exemplo, agora distraída e distante?

(MELO NETO, 1999, p. 63).

É notável a ligação entre a figuração apolínea – relacionada à leitura do sonho, bem como ao vaticínio oracular – e a dimensão da “bela aparência” do sonho, ingrediente mencionado em diversos momentos pelo Nietzsche de **O nascimento da tragédia**.<sup>22</sup> Segundo Nietzsche, a figuração apolínea pelo (e através do) sonho revela o reinado do deus olímpico “sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia” (NIETZSCHE, 2003, p. 29). O olhar grifado pelo impulso apolíneo é “solar”, de uma clareza que derrama sobre a matéria onírica o brilho aparente de uma certa “percepção”, os “ritmos de escafandristas”, discerníveis, intuitivamente constatáveis. Benedito Nunes diz que “clareza” e “controle reflexivo da elaboração poética” são marcas flagrantes da poética cabralina (NUNES, 2007, p. 21). A leitura nietzschiana pode nos ajudar também a descobrir, pelo recurso à categoria do apolíneo, o índice de consciência e a causalidade que Cabral mencionava em **Considerações sobre o poeta dormindo**, texto problematizador do domínio traçado pela dobradura sono/sonho. Identificar essa “lógica” onírica consiste já, é certo, em sinal fortemente projetivo. Pelo sonho, o perfil apolíneo exerce seu poder configurador, que aproxima mundo onírico e mundo

<sup>22</sup> A expressão *Schein*, empregada por Nietzsche, é traduzida por J. Guinsburg por “aparência”, mas reúne também os elementos “brilho” e “ilusão”, como aponta o tradutor na nota 8 à seção 5 de **O nascimento da tragédia** (NIETZSCHE, 2003, p. 145). Essa observação se torna relevante na medida em que, no que se refere à leitura do sonho na obra cabralina, o termo *Schein* reúne sentidos de importância equivalente. Acrescente-se a isso mais uma possível analogia, o “fantasma” citado logo acima pela voz do João mal-amado. Ali, Teresa é comparada ao fantasma. Dada a importância da imagem-ideia do *fantasmático* na obra cabralina, uma maior atenção lhe será dada mais tarde.

cotidiano e, sem romper os limites do patológico (NIETZSCHE, 2003, p. 29), busca reproduzir na arte (figurativa) a perfeição – a forma – do sonho.

[...] e talvez alguns, como eu, se lembrem de que, em meio aos perigos e sobressaltos dos sonhos, por vezes tomaram-se de coragem e conseguiram exclamar: “É um sonho! Quero continuar a sonhá-lo!”. Assim como também me contaram a respeito de pessoas que foram capazes de levar adiante a trama causal de um ou mesmo sonho durante três ou mais noites consecutivas [...]. Essa alegre necessidade da experiência onírica foi do mesmo modo expressa pelos gregos em Apolo: Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. (NIETZSCHE, 2003, p. 29).

Ao declará-lo, teria Nietzsche em mente sua maior influência dos primeiros escritos, o Schopenhauer de **O mundo como vontade e como representação**? Schopenhauer, marcado por sua vez por Platão e pelo pensamento oriental, usa a metáfora do *livro* para dizer da relação entre o estado onírico e o estado de vigília:

A vida e os sonhos são folhas de um mesmo livro. A leitura encadeada se chama vida real. Quando, porém, finda a hora a leitura habitual – o dia – e chega o tempo de descanso e recuperação, ainda folheamos com freqüência descontraídos, sem ordem e encadeamento, ora uma folha aqui, ora outra ali. Muitas vezes se trata de uma folha já lida, outras de uma desconhecida, mas sempre folhas do mesmo livro. [...] somos obrigados a conceder aos poetas que a vida é um longo sonho. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 61).

Schopenhauer nos auxilia, afinal, a recordar com que olhos Nietzsche é lido nesta pesquisa. Sobretudo, nos ajuda a entender em que medida a visão nietzschiana do apolíneo pode ser articulada – para o que nos importa no momento – na voz do João mal-amado.

Como compreender que Teresa, o amor-sem-afeto de João, seja o próprio mundo onírico, sempre próximo (porque “obra nossa”) e distante (porque “desejo” – e aqui seria preciso amortecer o teor psicológico da expressão, trocando-a por “aspiração”)? Na última intervenção de João, ele mesmo arranja a questão: “Donde me veio a idéia de que Teresa talvez participe de um universo privado, fechado em minha lembrança?” (MELO NETO, 1999, p. 64). Essa intervenção de João é fulcral. É a partir dessa “idéia” e dos elementos até aqui fornecidos que **Pedra do sono** interfere (e sofre interferência) expressamente n(d)esse diálogo. Se já pudemos notar o quanto são demarcadas as fronteiras entre “sono” e “sonho”, observemos agora que a presença da “idéia de que Teresa talvez participe de um universo privado, fechado em minha lembrança” se dá, basicamente, em duas frentes: primeiro, como território de escrita onde se revela a força configuradora do projeto, pela manipulação do material onírico; segundo, como ponto de partida para a elaboração de uma incursão poética

já consciente de sua intenção construtiva, tema cujo ápice será um poema publicado seis anos mais tarde: *Fábula de Anfion*.

Cabral nos lembra dos “ritmos” peculiares do sonho. Em **Pedra do sono**, esses ritmos transcritos (traços, assinaturas, marcas, rastros) permitem descobrir, nessa obra debutante, muito do rigor que assinala sua vertente oniromante. Sua explicitação ilustra mesmo alguns sinais do caráter seletivo da escrita, mesmo já no contexto supostamente precário e suspeito de uma primeira e única obra: a *solitude* do trabalho detido e racional, algo próximo de um corte – reiterado com uma insistência juvenil – entre um modo de pensar (ou “curar”, “pôr penso”) o mundo e esse mesmo mundo. A “bela aparência” da jóia, lapidada, o “solitário”, o pético, o espírito vigilante imposto pelo “camarada diamante” (expressão com que Vinícius de Moraes se refere a Cabral), o *récif* da contenção, do anteparo protetor, bem como a *étoile*, a pureza, a sublimidade, o sol vigilante que descortina sentidos. Na mesma direção dessa poesia pétrea, Cabral diria, em *A educação pela pedra*, poema que figura na obra homônima:

Uma educação pela pedra: por lições;  
para aprender da pedra, freqüentá-la;  
captar sua voz inenfática, impessoal  
(pela de dicção ela começa as aulas).

(MELO NETO, 1999, p. 338).<sup>23</sup>

Veremos que o exame da *Fábula de Anfion* levará a cabo a contribuição de uma disposição *lítica*, não *lirica*, reconhecida, por exemplo, por Benedito Nunes:

Fica assim bem marcado o sentido alegórico que tem o título desse primeiro livro de João Cabral. Sua *pedra de sono* é o objeto lítico, mediador entre o sonho e a poesia, que a tradição bíblica reconheceu e consagrou na pedra de Jacó. (NUNES, 2007, p. 24).

João Cabral se indis põe contra a subjetividade na criação literária, e não diferencia “subjetividade”, “lirismo” e “sentimentalismo” (a equivalência, que neste momento é suficiente e oportuna, não ocorrerá, entretanto, por ocasião do estudo de Andresen, uma vez que lá a idéia de um “sujeito dionisíaco” é posta em discussão pela própria figuração do dionisíaco, impulso que promove um esvaziamento da individualidade em nome da comunhão ritual, como veremos). Em entrevista concedida em Lisboa, em 1958, declara João Cabral: “O que limita as duas poesias, a portuguesa e a brasileira, é serem excessivamente líricas e, como

<sup>23</sup> É João Alexandre Barbosa quem chama a atenção, em curto e interessante ensaio de **A biblioteca imaginária**, para algumas das formas de “educação” – lições – que podem ser recortadas da obra cabralina: educação pela poesia, pela história, pela morte, pela narrativa, pela pedra (BARBOSA, 1996, p. 239-247).

tais, exclusivamente subjetivas. E, como subjetivas, correm o perigo de cair no sentimentalismo” (ATHAYDE, 1998, p. 54). Em outra ocasião, o poeta é mais enfático:

Um prejuízo dessa visão excessiva de subjetivismo é o fato de o poeta, a partir do momento em que se torna exclusivamente lírico, passar a falar só dele próprio. Onde está a poesia que fala das coisas? Não se vê mais! Agora, o poeta só fala das suas angústias! Só que eu não sei qual é a angústia de cada um! Falar de angústia e de saudade é muito vago, pode ter um significado pra mim e outro muito diferente para você... Agora, se eu falar de uma maçã ou de uma laranja, são coisas concretas, objetos à partida iguais para mim e para você. Aí nossa comunicação se pode estabelecer. (ATHAYDE, 1998, p. 55).<sup>24</sup>

Enfim, todos os elementos ligados à poética de Cabral (projeto, reflexão, contenção, dicção lírica...), cada um a seu modo, problematizam a leitura usual de **Pedra do sono** – normalmente ligada a uma índole surrealista, tida como momento da pré-engenharia da obra cabralina –, indicando os primeiros sinais do temperamento poético do autor. É certo que se verifica um “supra-real” (COUTINHO, 1970, p. 187), pois, afinal, há a presença de Murilo Mendes, e há algo *Dentro da perda da memória*, como veremos, assim como há as “bicicletas”, bicicletas de Jarry, de Breton, de Alexandre O’Neill...

Diz a respeito Benedito Nunes:

Medidor do contato de João Cabral com o surrealismo, Murilo Mendes aproximou-o das imagens visionárias por meio das quais, sobretudo no seu período compreendido entre 1930 e 1945, a obra do autor de *As metamorfoses* materializa os símbolos da vida espiritual, os emblemas religiosos e o próprio sonho [...]. (NUNES, 2007, p. 21).

Em 1985, Cabral diria sobre Le Corbusier: “Foi ele quem me curou do surrealismo” (ATHAYDE, 1998, p. 134). Sobre o ponto, acentua Massaud Moisés que Cabral teria sido impulsionado, “a contragosto”, pela vaga surrealista, contra a qual se debate desde a obra debutante, produzindo assim a *sua* poesia. Sobre a dicção de **Pedra do sono**, declara Moisés:

<sup>24</sup> É interessante a discussão proposta por Nietzsche na quinta seção de **O nascimento da tragédia**, e comentada por Camille Dumoulié (FEITOSA, BARRENECHEA, PINHEIRO, 2006, p. 229-244). Em linhas gerais, o intérprete lembra a oposição proposta por Nietzsche entre os poetas Homero e Arquíloco, “progenitores e portar-chotes da poesia grega” (NIETZSCHE, 2003, p.43). Arquíloco é ligado à poesia lírica, *mas não à subjetividade*, em virtude de sua índole dionisíaca. A nota 41 do tradutor J. Guinsburg (NIETZSCHE, 2003, p. 148) esclarece algo sobre a figura de Arquíloco, poeta aliás “admirado e imitado por Horácio”, segundo comentário de Jaime Bruna (ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 2005, p. 57). A complexa discussão envolvida pelos termos “subjetividade”, “lirismo”, “gênero lírico” e outras expressões correlatas ultrapassa os limites desta tese, e se torna acessória em função daquela tácita posição de base adotada por João Cabral, que reúne os termos sob a égide comum da “poesia dita profunda”, segundo o subtítulo da *Antiode*.

O toque lírico pode não ser o de um poeta derramado, expansivo, mas aí está; o impacto surrealista é mais atmosférico, mais vago do que de uso entre os seguidores de André Breton [...]. (MOISÉS, 2001b, p. 318).

A força da “juventude” dos primeiros poemas de João Cabral demarca uma visão de mundo cujos princípios os vinte e nove poemas de **Pedra do sono** se empenham em apresentar. Essa *Weltanschauung* é o regimento, a disciplina, o cuidado na recepção e no tratamento do elemento poemático, da matéria onírica que se domestica. Nos versos iniciais de *O regimento*, lê-se já o espírito do “trabalho de arte”, em face da adversidade da “noite”, elemento que será adiante identificado na poesia andreseniana.

O estudo, o trabalho, o relógio na torre.  
– A noite explodiu em mim? Não creio necessário.

(MELO NETO, 1999, p. 52).

O trabalho, a efetiva potência artística em que crê o poeta, consiste em uma vigília (“torre”), em uma medida regular (“relógio”, imagem recorrente que figurará como um dos semas centrais de **Uma faca só lâmina**), princípios que seriam coroados mais tarde pelo ideário poético de **O engenheiro**, e que adquiririam seu suplemento final com o drama anfônico na *Fábula de Anfion*. Aqui, no entanto, trata-se ainda do mal-amado-amador-oniromante João, adorador de sonhos.

Em **Pedra do sono**, obra cujo título remete à geografia pernambucana,<sup>25</sup> os primeiros sinais de uma consciência afirmativa – “discípula do positivo”, para lembrar a expressão de Rosa Maria Martelo (1990, p. 19) – esboçam um ideário de distanciamento, de objetividade, mesmo de reflexão. Em *Poema*:

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

(MELO NETO, 1999, p. 43).

Os sonhos se perdem com a perda da memória. Seus elementos não se articulam no “lado ímpar da memória” (*Infância*), o que nos parece ainda mais sintomático se nos recordarmos dos episódios do recorrente apreço cabralino pelo número par – em especial

---

<sup>25</sup> Como reitera a crítica do poeta, *Pedra do sono* é, sabidamente, o nome de um vilarejo pernambucano. Segundo Lauro Escorel, Cabral teria escolhido o título de sua primeira obra após a leitura do drummondiano *Brejo das almas* (ESCOREL, 1973, p. 15).

pelo *quatro*, número que é, dentro da mitologia borgiana, um número de azar –, em detrimento da incompletude do ímpar. Articula-se ao quatro (que em Cabral é uma figura, não uma quantidade), segundo Rosa Maria Martelo, a “condição de construção racional, estruturada e sólida” (MARTELO, 1990, p. 40).<sup>26</sup> Em *Dentro da perda da memória*, o autor

<sup>26</sup> Note-se o poema *O número quatro*, de **Museu de tudo**, onde se lê:

O número quatro feito coisa  
ou a coisa pelo quatro quadrada,  
seja espaço, quadrúpede, mesa,  
está racional em suas patas;  
está plantada, à margem e acima  
de tudo o que tentar abalá-la,  
imóvel ao vento, terremotos,  
no mar maré ou no mar ressaca.

(MELO NETO, 1999, p. 396).

Recorde-se igualmente o poema *A escultura de Mary Vieira*, ainda de **Museu de tudo**. Diz a segunda das quatro estrofes:

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

(MELO NETO, 1999, p. 375).

A predileção cabralina pelo par-quatro reitera, ainda uma vez, o “assentamento”, o “racional” da coisa “plantada”, sustentada e, portanto, em riste, vigilante e permanente como o monumento pétreo apolíneo. É precisamente esse temperamento o que faz com que José Guilherme Merquior, em sua obra **Razão do poema**, apresente a fortuna crítica do poeta com a bela expressão “policia da pura ordem”, por ocasião da análise de **Serial** (MERQUIOR, 1965, p. 90). Mário da Silva, em sua tradução do texto nietzschiano de **Assim falou Zaratustra**, traz comentário interessante por ocasião da seção *Dos trasmundanos*. Lembra o tradutor que, ao associar ao corpo os adjetivos “são”, “perfeito” e “quadrado”, Nietzsche alude à Antigüidade grega pelo discurso de Zaratustra. Diz Mário da Silva:

Há uma passagem da *Ética Nicomaquéia*, precisamente do capítulo X do I Livro, em que Aristóteles fala no “homem verdadeiramente bom, irrepreensível e perfeito como o quadrado.” (NIETZSCHE, 2007a, p. 59).

O texto cabralino, contudo, trata de problematizar essa referência, enriquecendo-a. À idéia do quadrado – presente em diversas ocasiões –, a *Fábula de Anfion* acrescentará, como veremos, a “precisão” e a “pureza” do círculo, contaminando a força de permanência do quadrilátero com a regularidade e com a natureza sem arestas da forma circular (imagem análoga à da *esfera*, escolhida por Parmênides para ilustrar – poeticamente – a perfeição do *Ser*, no momento pré-socrático da formação da cultura clássica grega). Diz Cabral na *Fábula de Anfion*:

amadurecer, Anfion,  
como se preciso círculo  
estivesse riscando

na areia, gesto puro  
de resíduos, respira  
o deserto, Anfion.

(MELO NETO, 1999, p. 87).

revela o delírio noturno e imponderável dessa “aventura” ímpar, singular, de desregramento. Confundem-se a “mulher azul”, os “pássaros friíssimos”, o “retrato”, as “bicicletas”.

Contudo, os “meus amigos alucinados”,

Sentados em desordem aparente,  
ei-los a engolir regularmente seus relógios

(MELO NETO, 1999, p. 45).

A consciência agente do poeta quer decifrar enigmas, põe-se à procura de fantasmas, como em *Noturno* (MELO NETO, 1999, p. 45). Sua arma é o pensamento. Embora os pensamentos sejam “soltos” e alados, voam “como telegramas”, como que dotados de finalidade. O mesmo *telos* se descobre em *Poema de desintoxicação*, em parte lembrado anteriormente. Nesse poema se pronunciam, ainda uma vez, o esboço inicial do recorte objetivo de Cabral, bem como o papel decisivo da oniromancia:

Em densas noites  
com medo de tudo:  
de um anjo que é cego  
de um anjo que é mudo.  
Raízes de árvores  
enlaçam-me os sonhos  
no ar sem aves  
vagando tristonhos.  
Eu penso o poema  
da face sonhada,  
metade de flor  
metade apagada.  
O poema inquieta  
o papel e a sala.  
Ante a face sonhada  
o vazio se cala.  
Ó face sonhada  
de um silêncio de lua,  
na noite da lâmpada  
pressinto a tua.  
Ó nascidas manhãs  
que uma fada vai rindo,  
sou o vulto longínquo  
de um homem dormindo.

(MELO NETO, 1999, p.45-46).

Em *Poema de desintoxicação*, já se pressente o poema-projeto que marcará a coletânea **O engenheiro**. Descobre-se o poema que “inquieta / o papel e a sala”, inquietude que, em **Pedra do sono**, ganha o caráter problemático do desconforto, do desafio imposto ao pensamento, que quer traduzi-lo em face das manhãs. A manhã indica uma espécie de

potência de origem, ponto zero que, por suas características (ineditismo, pureza, brancura...), articula-se com diversos outros traços predominantes a partir de **O engenheiro**, perfazendo aquela “mitologia pessoal”. Entre esses traços há, por exemplo, o pronunciado antagonismo entre, de um lado, uma *saúde* de espécie solar (as “nascidas manhãs”), e de outro a vida noturna do espírito (“sou o vulto longínquo / de um homem dormindo”). Note-se: um homem “dormindo”, não “sonhando”.

O mesmo pensamento é ainda a matéria do importante poema *A poesia andando*. Esse poema de quatro quadras parece tentar descrever o curso de construção de si mesmo:

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  
manifestam-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, 1999, p. 46-47).

*A poesia andando* é, talvez, um dos primeiros sinais proeminentes da índole crítica de Cabral. Seu transcurso não é apenas o sinal do processo de composição, mas é também uma história abreviada do pensamento *sobre* o poema, pensamento que, ao mesmo tempo, retorna incessantemente sobre si mesmo. *A poesia andando* é uma fração esquemática de vocação reflexiva.

A reflexão passa, inicialmente, pela desagregação dos “três vultos”, desagregação espectral. A ampla iluminação sugerida pela segunda estrofe parece denunciar a mediação típica do distanciamento reflexivo, que separa o “mim” do “eles”. Segue-se a mesma ambivalência problemática (“os respiro” e “os afugento”) que marcaria a atitude da consciência diante do inicialmente “estranho”, o sonho: é preciso que o ofício da escrita decifre o dado supostamente exogâmico. É quando o processo se rompe, e “uma trovoadas”

afasta os pensamentos. O *rugido* selvagem, força telúrica, atordoa e desarticula pelo *grito* os pensamentos, e então chega ao fim a sinopse do processo de construção de si mesmo, denominada *A poesia andando*. A violência da *trovoada* final é quase absorvida, num âmbito poemático, pela familiaridade do verso seguinte (“na pensão da esquina”). Contudo, é inevitável que a explosão do verso “manifesta-se uma trovoada” nos atire dentro da oposição entre o caráter apolíneo e o seu outro, o impulso dionisíaco. A “trovoada” de *A poesia andando* é um dos traços do dado da “inspiração”.

Um dos exames do ingrediente do “ruído” dentro do contexto apositivo apolíneo/dionisíaco é pela via da interferência e da linguagem *incapaz de comunicação*. A “trovoada” é uma perturbação, mas não uma perturbação qualquer: uma perturbação ruidosa, que interfere decisivamente no conflito (já administrado, já controlado) entre o *afugentar* e o *respirar* dos “pensamentos”. Esse som desarticulado, figuração patética de um excesso imposto pelo grito, relaciona-se portanto ao impulso dionisíaco pelo que carrega de *acrítico*: o temperamento dionisíaco tem, como uma de suas marcas, a ausência da crítica, bem como a ausência da crise. O ruído chega para interromper o processo de familiarização, a marcha da poesia. A interrupção manifesta-se como barulho, como confronto imposto pelo evento dionisíaco à ordem apolínea. O ruído: o som indefinível, indecidível, de altura imprecisa, de intensidade irregular, sem timbre.

O dionisíaco (cujo exame mais cuidadoso acompanharemos por ocasião do estudo de Sophia de Mello Breyner Andresen) aparece em **O nascimento da tragédia** como um *pathos*, como bem observa o próprio Nietzsche em **Ecce homo** (NIETZSCHE, 2007b, p. 64). Camille Dumoulié amplia a leitura, e chega a identificar à via dionisíaca nietzschiana uma “experimentação humorística” (FEITOSA, BARRENECHEA, PINHEIRO, 2006, p. 230).<sup>27</sup> O jogo da escrita é, nesse caso, com a *desrazão*, um dos marcos da poesia de Andresen. O ruído é um episódio imponderável em *A poesia andando*, e surge como uma espécie de força narcótica que desafia a medida e o projeto da escrita, exigindo uma decisão imediata. O ruído do trovão é o que molesta, provoca e agita. Principalmente, o ruído do trovão é *o que não diz palavra*, o que não lança mão do *logos*, o que não se comunica e talvez sequer se expresse,

---

<sup>27</sup> A curiosa expressão “experimentação humorística” carregaria consigo – segundo o argumento de Dumoulié traduzido por Gabriel Pinheiro – uma ampla abordagem do fenômeno dionisíaco tal como o compreende Nietzsche. “Experimentação, pois o dionisismo não é apenas uma filosofia, mas também uma experiência de vida, de afetos, de escrita”; com força equivalente é também humorístico, uma vez que o exame do sujeito – esse *subjectum* – revela sua *demência*. “O humor é a via de um delírio filosófico”, e a fonte humoral do sujeito é como um magma “represado pela idiosincrasia de cada um, destilado por uma sublimação metafórica” (FEITOSA, BARRENECHEA, PINHEIRO, 2006, p. 230).

uma vez que seu expediente é o arroubo, a algazarra (abundância), um tipo especial de evento irracional, gutural.<sup>28</sup>

A ambivalência (ou a indecisão) entre o respirar e o afugentar introduz, por sua vez, uma variante interessante. Trata-se de um aspecto da índole que já se manifesta em **Pedra do sono**: o pressentimento da adversidade, do adversário por excelência da poética de Cabral, aquilo contra o que ele se pronuncia reiteradas vezes: a prática intuitiva, um dos dados emblemáticos da figuração dionisiaca, que pode ser conhecido também como “inspiração”, sem prejuízo do sentido pretendido. Desde a primeira hora, a escrita cabralina parece assumir posição – amiúde inequívoca – diante do traço radical do aporte, da perturbação que reivindica, ao chegar, uma pronta atitude. Não se pode evitar o contratempo que configura o aporte do ruído. É sabido que Cabral se pronuncia pelo “trabalho de arte”, em favor de um *intelectualismo*, de uma prática de artífice, contra o acaso. Não é sem razão que, em seu ensaio **Joan Miró**, o poeta reabilite o termo “intelectualismo”, como lembra bem Ivo Barbieri (BARBIERI, 1997, p. 32-33).

De fato, no ensaio dedicado ao pintor catalão (em que Cabral apresenta oportunamente algumas das principais marcas de seu próprio ofício), o poeta opõe o “saber fazer” ao “deixar-se fazer”, optando, evidentemente, pelo primeiro modelo de criação.<sup>29</sup> Segundo Benedito Nunes, a afinidade estética entre João Cabral e Miró consistiria, basicamente, numa dupla atitude de rompimento, uma vez que ambos se pronunciam contra certa *profundidade* no

---

<sup>28</sup> Em importante trecho da primeira seção de **O nascimento da tragédia**, Nietzsche contribui assim para a presente discussão:

Sob a magia do dionisiaco [...] manifesta-se o homem como membro de uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar [...] De seus gestos fala o encantamento. [...] O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte [...]. (NIETZSCHE, 2003, p. 31).

Nessa “magia”, o evento irracional do “tumulto” dionisiaco (GRIMAL, 1993, p. 122) traduz o “ruidoso”, o “fremente”, o “palpitante”, ou ainda o “retumbante” (LURKER, 2003, p. 205). A presença do impulso dionisiaco é associada à agitação, ao tremor, ao rugido, ao grito e, pela analogia pretendida, à “trovoada”. É certo que, como já foi mencionado, a figuração do impulso dionisiaco por Nietzsche é especialmente difusa, e importa, por enquanto, apenas assinalar algumas diferenças entre essa disposição e o temperamento que parece afetar João Cabral (o impulso apolíneo) para, num segundo momento, grifar os sinais dionisiacos da escrita de Sophia de Mello Breyner Andresen.

<sup>29</sup> Referimo-nos aqui ao seguinte trecho de **Joan Miró**, apenas em parte reproduzido por Ivo Barbieri: “Esse conceito de trabalho, em virtude, principalmente, dessa disponibilidade e vazio inicial, permite, ao artista, o exercício de um julgamento minucioso e permanente sobre cada mínimo resultado a que seu trabalho vai chegando.” E no parágrafo seguinte: “Talvez pudéssemos chamar a isso, o intelectualismo de Miró, aproveitando o que na palavra possa indicar uma atitude de vigilância e lucidez no fazer, e, ao mesmo tempo, de contrário ao *deixar-se fazer* e ao *saber fazer*, ou por outra, ao espontâneo e ao acadêmico.” [destaques do autor] (MELO NETO, 1999, p. 712).

trabalho artístico, o que indica, numa transposição natural, uma reação contra um modelo estético fundado no regime de representação. Benedito Nunes:

É sob a motivação pressionante de uma crise que a arte de ambos se desenvolve: a do lirismo em Cabral, a da visão pictural em Miró. Respondendo a essa crise, que se traduz num e noutro pela consciência crítica aplicada ao repertório de formas, que a revolução modernista legou ao poeta e a revolução cubista ao pintor, ambos adotam uma idêntica atitude de ruptura. Miró rompe com a profundidade de perspectiva, João Cabral, com a poesia profunda. (NUNES, 2007, p. 115).<sup>30</sup>

Em apêndice, João Cabral assim sintetiza sua leitura da arte de Miró: “Nesse homem tão próximo ao que há de mais concreto na natureza e em seu trabalho, nesse sólido artesão da Catalunha, é impossível seguir o rastro de qualquer idealismo” (MELO NETO, 1999, p. 720).

Lembrando Nietzsche, poeta e pintor talvez elaborem, como parece querer Cabral, certa metonímia daquele “escultor” que personifica o temperamento apolíneo, em virtude, sobretudo, de sua atitude construtiva, mas também do conseqüente trabalho de depuração, ofício do artífice que, embora se detenha na superfície, elege-a como sua maior profundidade, problematizando amplamente os critérios da chamada arte representativa. A opção pela depuração consistiria, assim, numa reação à adversidade do elemento invasor: a intuição que quer, no momento em que aporta, instituir na escrita um regime de “sentimentário”, na expressão de Álvaro de Campos.

O trabalho de depuração, sendo um dos pilares da índole apolínea do poeta, parece definir os contornos do que pode ser chamado de *luta*, cujo pano de fundo é o papel em branco, como em *Lição de poesia*, ou a tela em branco, se Miró. Papel e tela, ambos incólumes, matinais, unem-se. A mesma imagem ganharia tratamento análogo, por exemplo, na poesia de um Ferreira Gullar, que, em sua publicação mais recente, **Em alguma parte alguma** (2010), diz, na primeira estrofe do poema de abertura, *Fica o dito por não dito*:

o poema  
antes de escrito  
não é em mim  
mais que um aflito

<sup>30</sup> A influência de Schopenhauer nos primeiros escritos de Nietzsche provoca, por ocasião desse mencionado “regime de representação”, uma discussão tão interessante quanto inoportuna: refiro-me à discreta associação estabelecida por Nietzsche entre o apolíneo e uma certa arte “representativa”. O tema ocorre em **A visão dionisíaca do mundo** (NIETZSCHE, 2005, p. 7), e em **O nascimento da tragédia** (NIETZSCHE, 2003, p. 40), trecho em que o pintor Rafael é enumerado entre os artistas da representação (na ocasião, o exemplo recuperado por Nietzsche é a obra *Transfiguração*). As reflexões nietzschianas teriam de esperar algumas décadas para ver surgir o século seguinte, o século de Cabral e de Miró, que traria consigo as discussões e críticas modernas acerca do regime da representação.

silêncio  
ante a página em branco

(GULLAR, 2010, p. 21).

No que concerne à poética cabralina, aquele “deixar-se fazer”, o abandonar-se ao fluxo intempestivo do transe e do arrebatamento (numa expressão, declinar da luta), corresponderia a admitir a intrusão de uma voz estranha, o *daimon*, o adversário, o indesejado.

O primeiro dos dois poemas intitulado *Canção* figura, em **Pedra do sono**, como uma recusa ao *sopro* de filiação dionisiaca. Ao poeta só é facultada a própria voz:

Demorada demoradamente  
nenhuma voz me falou.  
Eu vi o espectro do rei  
não sei em que porta ele entrou.  
Meus sofrimentos cumpridos  
que sono os arrebatou?  
Mas por detrás da cortina  
que gesto meu se apagou?

(MELO NETO, 1999, p. 47).

É sabido que Cabral entende como “intuitivo” tudo o que aborda o poema pelo imponderável, e opta pelo rigor do trabalho na construção. O imponderável é a doença eletiva do texto. A chamada “intuição poética” seria, assim, algo como uma perturbação, um elemento indesejável, fortuito, espontâneo, natural, que surpreende o processo criativo.

Em **Poesia e composição**, conferência mais conhecida por seu subtítulo – **A inspiração e o trabalho de arte** –, o autor menciona, logo de saída, dois grandes grupos de poetas, apartados por certa distância metodológico-filosófica: grosso modo, o primeiro grupo seria daqueles que “encontram” o poema (os poetas “inspirados”), ao passo que o outro seria daqueles que o “procuram”, exercendo seu poder criativo pelo artifício, pelo emprego do intelecto (antagonismo próximo à distinção notada por Jorge Luis Borges e anteriormente mencionada, entre *tesis romántica* e *tesis clásica*).

Dentro da proposta inicial da conferência, a oposição mencionada por Cabral desenha, em muitos de seus aspectos, o contraste entre “trabalho de arte” e “inspiração”, essa atitude extática que se atrofia diante do dado imprevisto, submetendo-se a ele. **A inspiração e o trabalho de arte** é texto especialmente denso para ser aqui tratado de modo mais pormenorizado, e suas principais teses atravessam, com ênfase maior ou menor, todo o exame da escrita de Cabral. Por ora, basta reter que a potência imponderável da natureza, a força que

compromete a integridade doméstica que o *ethos* quer edificar e manter, consiste na intuição, na revelação, naquilo que ecoa enquanto reverberação ou palavra ditada, todos elementos explicitamente recusados pelo texto cabralino (e acolhidos pela escrita de Sophia de Mello Breyner Andresen, como poderemos perceber mais tarde).

Em *Janelas*, “Há um homem sonhando”, mas sonhando “numa praia”. Em meio à enumeração *maniaca* dos versos, descobre-se outro homem,

outro que vai esquecendo  
sua hora e seu mistério  
seu medo da palavra véu

(MELO NETO, 1999, p. 50).

Não mais temer o véu que envolve o mistério corresponde a lançar mão da “luz da saúde”, como revela o cotejo entre os poemas *Jardim* e *Poesia*: em *Jardim*, esboça-se um dos “jardins enfurecidos” por uma certa embriaguez, tal como figuram em *Poesia*:

Ó jardins enfurecidos,  
pensamentos palavras sortilégio  
sob uma lua contemplada;  
jardins de minha ausência  
imensa e vegetal;  
ó jardins de um céu  
viciosamente freqüentado:  
onde o mistério maior  
do sol da luz da saúde?

(MELO NETO, 1999, p. 51).

*Poesia* anuncia alguns dos ingredientes centrais da incursão solar de **O engenheiro**, obra que será examinada a seguir. Os “jardins”, a “lua contemplada” e a “ausência” “vegetal” representam o vício, o “sortilégio” da palavra noturna, diante da qual se pergunta pela “saúde”. A pergunta pela saúde – pergunta com feitio de prédica e conjura –, quer a presença mineral, pétrea, artificial, que o poeta-engenheiro (o Raimundo de **Os três mal-amados**) opõe à embriaguez do jardim: aqui, o que se embriaga é o *olhar* do artista, na medida de sua acuidade, de sua “força da visão” (NIETZSCHE, 2006, p. 69). A dimensão lunar – traço evidentemente noturno e, portanto, aposto à índole tutelar do dia (e relacionado semanticamente ao dionisíaco) – é a “ausência”, a inconsciência, a desrazão que ameaça, pelo vício, a ordem rigorosa do processo. Cabral não se pronuncia contra o céu freqüentado, mas contra o céu *viciosamente* freqüentado, céu noturno, obscurecido pela inspiração. De modo análogo, João, a voz permanente de **Pedra do sono**, não se pronuncia, como pudemos

perceber, contra o sonho, mas contra o sono: o sonho é o que é próprio, como declara João mal-amado:

Esta é a mesma Teresa que na noite passada conheci em toda intimidade? Posso dizer que a vi, falei-lhe, posso dizer que a tive em toda a intimidade? Que intimidade existe maior que a do sonho? a desse sonho que ainda trago em mim como um objeto que me pesasse no bolso? (MELO NETO, 1999, p. 60).

A inspiração vicia o julgamento, compromete o tratamento do dado estrangeiro. A poética cabralina consiste, já a partir de **Pedra do sono**, em “aves que prendi sob o chapéu”: vôo sob fiscalização, signo de uma ação interessada e vigilante. Há céu, assim como há as “vitrolas errantes”; mas há “mapas” roteadores e “trilhos” (*Composição*) que policiam as “vozes sem cabeça” (*O poeta*).

A última estrofe de *O poeta* poderia, de fato, ser uma epígrafe à passagem de João a Raimundo. Além de demonstrar a proximidade entre os espíritos de **Pedra do sono** e **O engenheiro**, a voz que se ouve vaticina um dos motivos centrais da terceira obra cabralina:

Nuvens porém brancas de pássaros  
acenderam a noite do poeta  
e nos olhos, vistos por fora, do poeta  
vão nascer duas flores secas.

(MELO NETO, 1999, p. 53).

O ideal de *secura*, em oposição ao úmido, oferece resistência ao mundo “sumarento” (para empregar a expressão de Clarice Lispector no conto *Amor*), e assinala a passagem definitiva para a dimensão do “trabalho de arte”. A “noite do poeta” ganha luz, clareza, clareza, exatidão e nitidez. Seu olhar, sua visão do mundo, ganha um feitiço de rigor que passa pela desidratação do elemento natural em nome de uma poética fortemente marcada pelo artifício do entendimento e da atitude crítica. O poeta pode julgar. O poeta *deve* julgar, e a peculiaridade de seu julgamento é o que o torna crítico.

O universo semântico logo firmado pelo cenário de **O engenheiro** contaria também, portanto, com a exatidão do “esquadro” (*Homenagem a Picasso*), sinal da vigilância imposta ao verso. É nesse sentido que Raimundo representa não exatamente uma evolução, mas uma *modulação* de João.

A partir de **O engenheiro**, muitos dos aspectos revelados de modo mais ou menos explícito por **Pedra do sono** são reiterados pela voz do poeta-engenheiro, Raimundo, o amante do rigor. Antonio Carlos Secchin defende, segundo Ivo Barbieri, uma “fase/face solar

do poeta, originada a partir de **O engenheiro**” (BARBIERI, 1997, p. 32). A sentença de Secchin seria precisa, segundo a presente leitura, pela simples substituição da expressão “originada”: em seu lugar, optaríamos por “sedimentada”, uma vez que, segundo a leitura que propomos, o perfil seletivo e vigilante do poeta se afirma frontalmente já a partir de **Pedra do sono**, e atingirá todo o espectro poético do autor.<sup>31</sup> Lê-se em *A Quevedo*, de **Museu de tudo**, a instigante lembrança de Mallarmé:

nos mostra teu travejamento  
que é possível abolir o lance,  
o que é acaso, chance,  
mais: que o fazer é engenho

(MELO NETO, 1999, P. 394).

Assim, dentro do recorte proposto neste estudo, a coletânea dos vinte e dois poemas de **O engenheiro** ocuparia um lugar de destaque pelo que *matura*, e não pelo que inaugura. Ao mesmo tempo, a obra representa, no contexto do recorte proposto, um lugar de agência, movimento, passagem, um decisivo *intermezzo* de escrita, entre o João oniromante e o Joaquim crítico, autor da *Fábula de Anfion*. **O engenheiro** é mais uma importante peça articuladora na densa trama apolínea de Cabral.

Vejamos, portanto, o que nos diz **O engenheiro**.

---

<sup>31</sup> Embora reconheça certa continuidade de **Pedra do sono** na voz mal-amada de João, Antonio Carlos Secchin atenua essa continuidade, relacionando-a predominantemente ao “clima” da escrita (SECCHIN, 1985, p. 28-29), destacando na ocasião alguns fatores de aproximação entre os termos. Mas o aspecto mais relevante da leitura da voz de João pelo intérprete consiste em um franco comércio identificado por Secchin, entre “estado onírico” e “imaginação”. O argumento parece refletir a presença da usual leitura que confere a **Pedra do sono** um perfil predominantemente surrealista, posição de resto defensável, entretanto discutível sob o ponto de vista adotado nesta tese.

### 2.3 Raimundo ou a máquina

Tout véritable poète est nécessairement  
un critique de premier ordre.

*Paul Valéry*

Escreve o poeta Edmond Jabès, na obra **Je bâtis ma demeure**: “A arte do escritor consiste em levar, a pouco e pouco, as palavras a interessarem-se pelos seus livros” (DERRIDA, 2005, p. 55). Sem que seja necessário destacar a presença da cultura hebraica na poesia de Jabès – o que o torna um autor que dispensa ao “livro” e à escrita um tratamento particular – importa-nos que sua sentença seja capaz de sugerir uma importante discussão dentro do contexto da produção de João Cabral a partir de **O engenheiro**. Como poderemos apurar, há neste momento a observação de uma vida de espécie maquínica, envolvida pela própria proposta-promessa epigráfica cabralina, “... *machine à émouvoir...*”, de Le Corbusier. Adicionalmente, talvez possamos falar de uma *função* resultante, condição que credita ao “livro” **O engenheiro** um tipo especial de prevalência lógica, porta de entrada para a análise da presença da voz de Raimundo e do impulso apolíneo.

Comenta Jacques Derrida sobre (a partir de) a escrita de Jabès:

Portanto o poeta é na verdade o *assunto* do livro, a sua substância e o seu senhor, o seu servidor e o seu tema. E o livro é na verdade o sujeito do poeta, ser falante e conhecedor que escreve *no* livro *sobre* o livro. Este movimento pelo qual o livro, *articulado* pela voz do poeta, se dobra e se liga a si, este movimento não é uma reflexão especulativa ou crítica, mas em primeiro lugar poesia e história. Pois o sujeito nele se quebra e se abre ao representar-se. [destaques do autor] (DERRIDA, 2005, p. 55).

O comentário talvez se aplique também a João Cabral.

De fato, talvez **O engenheiro** não nos convenha enquanto “uma reflexão especulativa ou crítica”. Ao menos não ainda, ou do modo segundo o qual se daria na *Fábula de Anfion*, ocasião em que a adversária, a sorte, é francamente confrontada. A sentença de Edmond Jabès é aqui recebida, portanto, para nos ajudar a dizer, de início, que João Cabral (na voz de Raimundo) talvez seja “tema” de **O engenheiro** e, ao mesmo tempo, seu “senhor” e “servidor”. As “palavras”, “as mesmas vinte palavras” (*Graciliano Ramos*, de **Serial**), *interessam-se* pela organicidade de **O engenheiro**, obra cuja função atende à disciplina do

mecanismo. Ainda uma vez, a promessa da epígrafe explode, a exemplo do que ocorria com “*Solitude, récif, étoile...*”, exibindo mais uma fração de seu funcionamento: “*machine à émouvoir*”.

A voz mal-amada que fala em **O engenheiro** é a de Raimundo. Curiosamente, não é raro que as leituras críticas encontrem na voz de Raimundo o momento mais proeminente de **Os três mal-amados**. Rosa Maria Martelo credita-lhe mesmo uma função intratextual de estruturação (MARTELO, 1990, p. 41), e Antonio Carlos Secchin identifica em Raimundo, a partir de sua leitura das vozes de João e Joaquim, um momento positivo de “reconstrução” da poesia (SECCHIN, 1985, p. 27-35). Dentro da presente leitura, entretanto, as pronúncias de João, Raimundo e Joaquim possuem mérito equivalente, como já havíamos mencionado e justificado, tendo em vista sua capacidade comum de disseminação e demonstração de algumas das principais características do temperamento apolíneo cultivado por João Cabral.

Se em **Pedra do sono** o sonho é uma suposta imponderabilidade revelada pelo poder oniromante, e descortinada como uma *obra*, em **O engenheiro** esse mesmo sonho parece ser esvaziado em sua conotação onírica. O sonho salta definitivamente para o domínio do *projeto*, essa outra fração do mesmo universo semântico. Nas palavras de Benedito Nunes, transforma-se “num sonho de construção” (NUNES, 2007, p. 27), no “sonho do engenheiro”, envolvido por “luz”, “sol”, “ar livre”, como no poema *O engenheiro*, que a seguir será citado.

Assim, é a idéia do projeto, do engenho, o que perfaz a leitura de **O engenheiro** e de sua disposição diante da inclinação ao apolíneo. A criação prescritiva, projetiva, encontra na escrita inúmeros focos de propagação, alguns dos quais a presente abordagem pretende destacar. Projeto, portanto, como ideal de engenho, ciência, segundo o universo semântico da figuração apolínea que vimos observando: conjugam-se *conhecimento e medida*.

Apolo, como divindade ética, exige dos seus a medida e, para poder observá-la, o auto-conhecimento. E assim corre, ao lado da necessidade estética da beleza, a exigência do “Conhece-te a ti mesmo” e “Nada em demasia”, ao passo que a auto-exaltação e o desmedido eram considerados como os demônios propriamente hostis da esfera não-apolínea. (NIETZSCHE, 2003, p. 40).

Assim como ocorria por ocasião do exame de **Pedra do sono**, ecoa em **O engenheiro** uma dicção já conhecida, parte significativa da tríade mal-amada. Em **O engenheiro**, fala a voz do amante de Maria, o segundo termo do drama fundador cabralino. Se Raimundo ama Maria, Maria é o foco de uma ampla visão do processo de construção poemática, e talvez uma metonímia, sinal de uma “contigüidade qualitativa” (MOISÉS, 2004, p. 291) que aponta o

próprio poema. **O engenheiro** nos ensina que a presença de uma voz mal-amada é sempre mais do que uma simples suspeita.

Maria era também a folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos. Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá. Penso para escolher: um poema, um desenho, um cimento armado – presenças precisas e inalteráveis, opostas a minha fuga. (MELO NETO, 1999, p. 63).

João Alexandre Barbosa, em importante contribuição, comenta que a fala de Raimundo “não apenas contém alguns dados que serão retomados”, mas “é muito explícita” acerca de sua vinculação com **O engenheiro** (BARBOSA, 2002, p. 253). O trecho citado, penúltima intervenção de Raimundo em sua declaração de amor a Maria, traz consigo inúmeros sinais da índole apolínea que **O engenheiro** tratará de compor em verso. O amor de Raimundo é *intelectual* e, portanto, assim como foi o amor de João (e como será o de Joaquim), livre do traço afetivo. A “folha em branco”, dado apriorístico do trabalho de arte e do momento arcaico da atividade poética, ecoa a primeira parte de *A lição de poesia*, e reflete a intervenção de Raimundo:

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

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

Nem no meio-dia iluminado,  
cada dia comprado,  
do papel, que pode aceitar,  
contudo, qualquer mundo.

(MELO NETO, 1999, p. 78).<sup>32</sup>

De equivalente importância é a “barreira”, a contenção, o *récif* interposto entre o poema pensado, elaborado, medido, e o verso que nasce impreciso, e que corre (impreciso) em regiões (imprecisas) “de nós mesmos”. “Penso para escolher”: Raimundo pensa o poema, *cura* o poema do *pathos* da indistinção (*pathos* que na obra de Sophia de Mello Breyner é, por

<sup>32</sup> Oportunamente, Flora Süssekind (2001) transcreve o curioso poema cabralino *As profissões liberais*. Trata-se da primeira versão de *A lição de poesia*, e publicada em 1943. Outro poema transcrito logo a seguir pela intérprete é chamado exatamente *A lição de poesia*, mas consiste numa primeira versão de *O poema*, publicado em **O engenheiro** (SÜSSEKIND, 2001, p. 269-273).

sua vez, convertido em ideário poético), e o faz pelo projeto desse “objeto sólido” que se confunde com o próprio engenheiro.<sup>33</sup>

A presença pétrea e vigilante do pilar apolíneo, convertido por Cabral em estrutura armada, inalterável, monta guarda para impedir a “fuga” da consciência, e Raimundo segue amando Maria, personificação daquilo que Luiz Costa Lima chama de configuração “de tipo concreto-solar” (LIMA, 1995, p. 208).

Em **O engenheiro**, Cabral parece *compreender* o sonho que afetava sua primeira obra, e passa a desnaturalizar a atmosfera onírica. Luiz Costa Lima lembra bem a precisa observação dos ensaístas espanhóis Angel Crespo e Pilar Gómez Bedate: “O que este homem está verdadeiramente fazendo não é sonhar, mas sim pensar, projetar” (LIMA, 1995, p. 213). Raimundo quer a “paisagem zero”, quer a manhã da poesia, manhã-praia-Maria: “Maria era a praia que eu freqüentava certas manhãs” (MELO NETO, 1999, p. 59).

A configuração da porção consciente do movimento de criação poética de Cabral encontra no discurso apolíneo de Raimundo não apenas a reiteração dos elementos que formariam o edifício de **O engenheiro**, mas também o desejo de medida e contenção que se alinha à comunicação e à previsão. Ao projeto relacionam-se as noções apolíneas de exatidão e nitidez que, se já eram articuladas pela oniromancia em **Pedra do sono**, são concretizadas em **O engenheiro** pelo jugo elementar da razão sobre os excessos dionisíacos, a “auto-exaltação e o desmedido” de que fala Nietzsche:

Maria era sempre uma praia, lugar onde me sinto exato e nítido como uma pedra – meu particular, minha fuga, meu excesso imediatamente evaporados. Maria era o mar dessa praia, sem mistério e sem profundidade. (MELO NETO, 1999, p. 59).

“Exato” e “nítido”, Raimundo participa (ou quer participar) dos princípios apolíneos: “medida, harmonia, equilíbrio, simetria, ordem, proporção, delimitação” (MACHADO, 2006, p. 208). Raimundo ama o “conhece-te a ti mesmo” oracular, que constrange mesmo a “fonte” com a qual se confunde Maria (como veremos, a “fonte” é uma noção importante na construção da estética andreseniana). A voz que opera em Raimundo deseja – e manifesta seu

---

<sup>33</sup> A relação entre “pensamento” e “cura” não é apenas de mero significado ou dicionarizada: corrobora o perfil que integra o universo semântico apolíneo em função da idéia da “saúde”. Sabe-se que pensar indica também curar, pôr penso, tratar e limpar, e é dentro do domínio produzido por essas acepções que o termo “pensar” é aqui explorado. O pensamento grifa o temperamento estético apolíneo, ao passo que não se manifesta, segundo o mito e segundo a leitura nietzschiana, como prerrogativa da índole dionisiaca. O dionisiaco nietzschiano, como veremos, insufla a loucura, a *desrazão*, e não apenas prescinde da atividade intelectual, mas aniquila-a. A oposição passa, evidentemente, pela ambigüidade construída em torno do *pathos* (dominante no universo dionisiaco, recessivo no universo apolíneo). A discussão é retomada, por exemplo, em **Os gregos e o irracional**, de E. R. Dodds, em especial no terceiro capítulo, “As bênçãos da loucura” (DODDS, 1988).

desejo de – administrar a fonte, qual líder de uma ciência marcial que submete a natureza a circunstâncias controladas:

Maria era também uma fonte. O líquido que começaria a jorrar num momento que eu previa, num ponto que eu poderia examinar, em circunstâncias que eu poderia controlar. Eu aspirava acompanhar com os olhos o crescimento de um arbusto, o surgimento de um jorro de água. (MELO NETO, 1999, p. 60).

Controle e administração das circunstâncias, previsão, prevenção, recurso para evitar a surpresa e o desconforto de uma fonte desconhecida e misteriosa. Horácio, em sua *Epistola ad Pisones* (mais conhecida como **Arte poética**), lembra que “o pensamento capaz de úteis conselhos e de previsão do futuro não se diferencia do oráculo de Delfos” (ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 2005, p. 61). Trata-se da intenção apolínea de subjugar o impulso dionisíaco, fortemente ligado ao aspecto imponderável das potências naturais. Sua ação consiste na convicção de precisão e no combate ao fortuito:

Maria não era um corpo vago, impreciso. Eu estava ciente de todos os detalhes de seu corpo, que poderia reconstituir à minha vontade. Sua boca, seu riso irregular. Todos esses detalhes não me seria difícil arrumá-los, recompondo-a, como num jogo de armar ou uma prancha anatômica. (MELO NETO, 1999, p. 60).

Aquela reconstrução do sonho pela habilidade oracular é agora reiterada pelo amor cósmico de Raimundo, que recompõe, rearranja, reconstitui. Sua atividade científica se aplica, invariavelmente, àquele propósito de desnaturalização, como revela o discurso de base: desnaturalização não apenas da praia, da fonte ou do corpo de Maria, mas também do domínio semântico composto pela árvore (figura da vegetação e da força natural), elemento fortemente representativo da presença dionisíaca:

Maria era também uma árvore. Um desses organismos sólidos e práticos, presos à terra com raízes que a exploram e devassam seus segredos. (MELO NETO, 1999, p. 61).

Pelos sinais da índole providente da terceira obra de Cabral, a voz de Raimundo ecoa o movimento poético que rompe, num momento decisivo, a relação causal entre “sono” e “sonho”, verificada pelo poeta em **Pedra do sono** e em **Considerações sobre o poeta dormindo**. A partir da instituição projetiva de **O engenheiro**, trata-se de desvencilhar o sonho do sono, como anuncia a terceira estrofe de *As estações*:

Os homens podem

sonhar seus jardins  
de matéria fantasma.  
A terra não sonha,  
floresce: na matéria  
doce ao corpo: flor,  
sonho fora do sono  
e fora da noite, como  
os gestos em que floresces  
também (teu riso irregular,  
o sol na tua pele).

(MELO NETO, 1999, p. 73).

Revelados os segredos do “riso irregular” do complexo supostamente imponderável personificado por Maria, o “sonho fora do sono / e fora da noite [...]” é o símbolo de um desafio, acrescentando à trajetória apolínea de **O engenheiro** um ingrediente fortemente significativo, adversário dionisiaco convertido em assecla: o *fantasma*, a “matéria fantasma” de que fala o verso de *As estações*.

Vejamos *O fantasma na praia*:

Surpresa do encontro  
com o fantasma na praia:

camisa branca,  
corpo diáfano,  
funções tranqüilas  
no banho de sol.

O aperto de mão  
ao fantasma na praia:

espectro de mão  
sem linha de vida,  
sem física, química,  
história natural.

A cordial conversa  
com o fantasma na praia:

voz clara e evidente  
de enigma vencido;  
a conversa tranqüila  
uma fonte de sustos.

Os jogos infantis  
com o fantasma na praia:

decifra logogrifos,  
palavras cruzadas;  
desenha uma flor  
que é também um gato.

Semelhança com um barco

desse fantasma na praia:

correndo na areia  
deixava um rastro de barco;  
tinha o ar, entre os homens,  
de um barco na areia.

(MELO NETO, 1999, p. 75).

*O fantasma na praia* é dos momentos mais emblemáticos de **O engenheiro**. No contexto desta tese, é uma das ocasiões em que nos empenhamos contra o impulso de seguir em frente, com o fim de levar a cabo uma leitura mais detida.

A construção do poema aponta uma trajetória firmada pelo desejo de previdência e pela problematização crescente da configuração de uma certa consciência crítica, cujo palco será uma futura *Fábula de Anfion*, palco em que o protagonista, o músico apolíneo, executa seu solo. *O fantasma na praia* apresenta um roteiro descritivo de domesticação da adversidade – o fantasma –, interferência noturna no processo diurno de feitura dos versos. É aqui que notamos que o ideal de *contenção* adquire uma significação proeminente.

É preciso começar de algum lugar. Daí que seja justo formular uma pergunta transversal: por que “fonte de sustos”? Talvez porque o “fantasma” e o “susto” sejam indissociáveis ou, ao menos, fortemente aparentados. Mas não apenas por isso.

O fantasma é o que não surge aos poucos, e a ambivalência da expressão “aos poucos” deve ser explorada. Pela via do contraste entre figura e fundo, João Cabral discute a contaminação do meio solar (“praia”) pela noite da aparição fantasmática. O aporte instantâneo do fantasma é, mesmo depois de (re)conhecido, um golpe de espanto. A “surpresa” do “encontro” com o “outro” não consiste apenas no efeito poemático de desajuste entre “praia” e “fantasma”, mas talvez na possibilidade de transgressão desse mesmo desajuste: o fantasma, em suas “funções tranqüilas”, convida ao contato, ao “aperto de mão”, à “conversa”, aos “jogos infantis”. O fantasma convida à familiarização, ou a ela não resiste.

Mas o processo de familiarização não é indolor para a escrita de Cabral. São valiosos os *nomes*, os títulos, os enigmas e mistérios “fatiados”, domesticados, inscritos contra aquilo que o poeta chama de “luta fantasma”, em *Anti-Char*, poema de **Museu de tudo**:

Poesia intransitiva,  
sem mira e pontaria:  
sua luta com a língua acaba  
dizendo que a língua diz nada.

É uma luta fantasma,  
vazia, contra nada;

não diz a coisa, diz vazio;  
nem diz coisas, é balbucio.

(MELO NETO, 1999, p. 397).

*O fantasma na praia* é recortado por dísticos informativos pontuais, “pontos de checagem” do caminho aberto pelo curso de aproximação entre o Raimundo-engenheiro e o adversário, o fantasma. As notícias da “surpresa” (primeiro dístico), do “aperto de mão” (terceiro dístico), da “cordial conversa” (quinto dístico), dos “jogos infantis” (sétimo dístico) e da “semelhança com um barco” (nono dístico) ilustram um estreitamento não apenas empírico, mas psicológico e ontológico, que procuram – sob a égide de uma estratégia de ação fundada no impulso apolíneo – decifrar, “vencer” o “enigma” noturno. No instante que antecede à “conversa”, o “aperto de mão” faz explodir em todas as direções a cena cordial da mão que se estende, à espera da outra que chega como aporte, não apenas solicitada ou oferecida, mas como um desafio cínico, gesto noturno que contrasta com o “banho de sol”. Um aporte, portanto, problemático, enquanto evento sobranceiro, ameaça, a sabotagem que a *Fábula de Anfion* acolherá como “[...] vespa / oculta nas vagas / dobras da alva / distração [...]” (MELO NETO, 1999, p. 89-90).

A “surpresa” é a ambientação de *O fantasma na praia*. O susto:

Por que susto? A palavra parece excessiva para dizer apenas o que espanta. No entanto, é mesmo disso que se trata, não o susto produzido pelo efeito devastador ou que subjuga e própria palavra, mas esse espaço inconhecível que a palavra apreende e diante do qual ela nos faz parar um momento, sobressaltados. (DERRIDA, 2003, p. 26).

O movimento que estreita as distâncias entre a consciência analítica, projetiva, que quer “fatiar o mistério”, e o fantasma, “enigma vencido”, nasce do próprio susto, do empenho no sentido da familiaridade, sinal que se distingue, em João Cabral, pela conhecida recorrência temática, imagética e lexical.

Quando entramos num lugar desconhecido, a emoção sentida é quase sempre a de uma indefinível inquietude. Depois começa o lento trabalho de familiarização com o desconhecido, e pouco a pouco o mal-estar se interrompe. Uma nova familiaridade se segue ao susto provocado em nós pela irrupção de “um outro”. Se o corpo é tomado por reações instintivas as mais arcaicas pelo encontro com o que ele não reconhece imediatamente no real, como o pensamento poderia realmente apreender, sem espanto, “um outro”? Ora, o pensamento é, por essência, um potencial de domínio. Ele nunca deixa de encaminhar o desconhecido ao conhecido, de fatiar o mistério para fazê-lo seu, para clareá-lo. (DERRIDA, 2003, p. 28 e 30).

*O fantasma na praia* põe em movimento a série fotográfica da polêmica entre a disposição apolínea do engenho e a irrupção imprevista da noite dionisiaca. O resultado, a ambivalência “banho de sol”/“fantasma”, é a “inquietação” que entende encontrar, uma vez apreendido pela linguagem “esse espaço inconhecível” (não se trata do “balbucio” denunciado em *Anti-Char*, mas de uma linguagem capaz, justa e articulada), uma “função” para o fantasma. Pelo lado da voz mal-amada, trata-se também de um *rearranjo*, e Raimundo quer uma Maria previsível, quer assimilar o susto pela ordem do dia.

Maria era também um livro: susto de que estamos certos, susto que praticar, com que fazer os exercícios que nos permitirão entender a voz de uma cadeira, de uma cômoda; susto cuidadosamente oculto, como qualquer animal venenoso entre as folhas claras e organizadas dessa floresta numerada que leva dísticos explicativos: poesia, poemas, versos. (MELO NETO, 1999, p. 63).

A leitura de *O fantasma na praia* nos permite perceber, portanto, além de uma descoberta surpreendente, um adversário *a priori*. A índole apolínea opõe, pelo poder da individuação, “o próximo ao algures”, assinalando a diferença não apenas no âmbito do discurso. Nas palavras de Anne Dufourmantelle, a oposição parece ocorrer também por outro lado: entre o próximo e “uma outra figura do próximo” (DERRIDA, 2003, p. 50), perspectiva que acrescentaria ao apolíneo uma legítima nota dionisiaca (é Jorge Luiz Borges quem elenca, sintomaticamente, o *duplo* entre seus *bichos* fantásticos-fantasmáticos do bestiário de autor **O livro dos seres imaginários**).

A fração apolínea se manifesta como tentativa de decifração, de entendimento por analogia (“Semelhança com um barco / desse fantasma na praia”), de compartimentação e de compreensão (nos sentidos psicológico e lógico). Compreender para projetar: o projeto é inimigo do excesso, do transbordamento, da aresta, da falha, embora reconheça a força do adversário: “Nada em demasia”, diz a sentença apolínea. O fantasma na praia é “enigma vencido” (enigma que, contudo, “deixava um rastro”), e compreender a adversidade é escavá-la, devolvê-la à sua condição de base: o “fora” da reflexão, a condição recessiva. Diz Jacques Derrida: “Um lugar visitado é um lugar sem fantasma. O espectro visita um lugar que existe sem ele; ele volta ao lugar onde foi excluído.” (*sic*) (DERRIDA, 2003, p. 132).

Assim como o próprio poema reivindica, portanto, um lugar a partir do qual se engenha uma cena dicotômica, é também tópico o papel do fantasma em seu confronto com o dia apolíneo. O lugar espectral é permanentemente fiscalizado pela luz da previsão, em campanha para guardar o território recém-conquistado. A hora mais vulnerável, a noite, exige mais atenção por parte do poeta. Eis a segunda parte de *A lição de poesia*:

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

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

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

(MELO NETO, 1999, p. 78).

A lição é a da acuidade. Antonio Carlos Secchin destaca, na voz de Raimundo, o que chama de “ideal de *miniatura*” (SECCHIN, 1985, p.33): “Maria era também a garrafa de aguardente. Aproximo o ouvido dessa forma correta e explorável” (MELO NETO, 1999, p. 62). Não interessa a Raimundo o sobressalto louco da linguagem: interessa-lhe a argúcia que se antepõe, o *récif* que impede que o fluxo aquático da intuição opere no poema. Diz a última intervenção de Raimundo:

Maria era também o sistema estabelecido de antemão, o fim onde chegar. Era a lucidez, que, ela só, nos pode dar um modo novo e completo de ver uma flor, de ler um verso. (MELO NETO, 1999, p. 64).

O “sistema estabelecido de antemão” é a própria “*machine à émouvoir*”, a presença da arquitetura de Le Corbusier, a personificação do engenho e da medida que tanto marcaram João Cabral. O mesmo Le Corbusier que “definiu uma vez a casa, no bom tempo dele, como uma máquina de morar.” (ATHAYDE, 1998, p. 134). Do autor de **Quando as catedrais eram brancas** o poeta herdou a poderosa idéia de uma teleologia, levada a cabo em **O engenheiro**.<sup>34</sup> O conhecido poema-título ilustra com rara propriedade essa passagem do sonho-obra desvelado pela oniromancia apolínea para o sonho-projeto-artifício:

A luz, o sol, o ar livre  
envolvem o sonho do engenheiro.  
O engenheiro sonha coisas claras:

---

<sup>34</sup> Nas palavras do próprio poeta, em entrevista concedida a Oswaldo Amorim em 1972:

Nenhum poeta, nenhum crítico, nenhum filósofo exerceu sobre mim a influência que teve Le Corbusier. Durante muitos anos, ele significou para mim lucidez, clareza, construtivismo. Em resumo: o predomínio da inteligência sobre o instinto.” (ATHAYDE, 1998, p. 133).

superfícies, tênis, um copo de água.

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

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

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

(MELO NETO, 1999, p. 69-70).

Como já é possível notar, a potência projetiva levada a cabo por Raimundo, co-autor de **O engenheiro**, não se afirma apenas num *topos* transcendente, isto é, não se afirma apenas enquanto anterioridade lógica, inclinação metodológica. Há ocasiões em que a própria feitura do poema a revela: poema-máquina, cujo revestimento diáfano oferece à visão a intimidade de seu funcionamento. É talvez o caso de *A mulher sentada*:

Mulher. Mulher e pombos.  
Mulher entre sonhos.  
Nuvens nos seus olhos?  
Nuvens sobre seus cabelos.

(A visita espera na sala;  
a notícia, no telefone;  
a morte cresce na hora;  
a primavera, além da janela.)

Mulher sentada. Tranqüila  
na sala, como se voasse.

(MELO NETO, 1999, p. 69).

Luiz Costa Lima dedica a João Cabral um capítulo de sua obra **Lira e antilira** (1995): *A traição conseqüente ou a poesia de Cabral* (p. 197-331). Ali, o intérprete recorre a uma leitura de cariz fenomenológico por ocasião da análise de *A mulher sentada*, a mesma vertente apontada por Massaud Moisés por ocasião de sua leitura do poema *Ovo de galinha*, de **Serial**:

[...] tudo se passa como se o objeto se autodescrevesse no ato de ser, e vice-versa, como se o ato de ser correspondesse à descrição que o objeto faz de si próprio. Fenomenologia à Husserl, “método” ou “modo de ver”. (MOISÉS, 2001b, p. 319-320).

Costa Lima, por sua vez, relaciona ao poema uma noção de Merleau-Ponty, o espaço *espacializante* (em contrapartida ao espaço espacializado, físico): trata-se de uma espécie de potência universal de conexão entre as coisas. O espaço espacializante (um tipo de *a priori* à maneira de Kant), cenário de construção de *A mulher sentada*, seria aquele capaz de permitir uma permuta, uma reversibilidade entre as dimensões espaciais, conferindo aos objetos – “mulher”, “pombos”, “sonhos”, “olhos”, “cabelos” – uma mudança tópica, uma *posição* que não se confunde com a *situação* do objeto em seu contexto concreto (LIMA, 1995, p. 218-219). Essa figuração do espaço, constituída por um emprego específico da linguagem poética por Cabral, parece pretender, segundo Costa Lima, uma nova configuração objetiva, que faz vibrar o significante “nuvens”: a mulher sentada não tem olhos turvos, nublados, mas experimenta uma presença discernível, distinta do objeto: “Nuvens sobre seus cabelos”. A mulher sentada não apenas observa, mas também organiza a observação.

Passa-se então a um momento francamente consciente do processo de observação, ilustrado pela segunda estrofe, aliás compreendida por parênteses: “visita”, “notícia”, “morte” e “primavera” são os objetos cerceados, submetidos, elencados de modo prosaico, em um regime de propriedade: “sala”, “telefone”, “hora”, “janela”. A segunda estrofe municiona a mulher sentada, confere-lhe a capacidade de tratar como *munício*, território comum, aquilo que se oferece à sua observação. Enfim, eis a pacificação da descoberta do mundo, do mundo privado da “tranqüila” mulher sentada: na sala, ela *parece* voar – posto que na companhia dos “pombos” –, parece vítima de um devaneio que lhe turva a vista. Parece voar, diz o poeta. Mas não voa.

A interferência projetiva do intelecto demarca sólidos limites entre o *artifício* e a *natureza* por ele manipulada, diferença importante na análise da estética cabralina. O “tempo mineral”, maciço, “afugentou as floras” (*A paisagem zero*), assim como o esforço projetivo da mulher sentada, seu *espaço* mineral, afugenta a indistinção espectral e nublada do devaneio.

Outro poema, *Os primos*, traz como tema, por sua vez, o exercício da vigília apolínea. Ao explorar a ambigüidade que dilata a atuação semântica do termo “primo”, ecoam os últimos versos de outra obra, cuja consideração detida seria aqui, infelizmente, prolixa. Trata-se de **Uma faca só lâmina**:

e afinal à presença  
da realidade, prima,  
que gerou a lembrança  
e ainda gera, ainda,

por fim à realidade,

prima, e tão violenta  
que ao tentar apreendê-la  
toda imagem rebenta.

(MELO NETO, 1999, p. 215).

**Uma faca só lâmina**, poderoso exemplo da poética de João Cabral, traz, a propósito, uma “prima” que se confunde com uma musa: “Pois saiba que eu fiz este poema para minha prima”, diz o autor a Arnaldo Jabor, em 1991 (ATHAYDE, 1998, p. 112). Ingenuidade recusá-lo, certamente. Sobretudo se à prima do poeta forem articulados outros setores dessa densa expressão: uma prima-primordial, prima-primeira, arcaica, fundadora, sinal apriorístico e matricial do engenho, do plano.

Façamos o cotejo, portanto, com *Os primos*, poema de **O engenheiro**:

Meus primos todos  
em pedra, na praça  
comum, no largo  
de nome indígena.  
No gesso branco,  
os antigos dias,  
os futuros mortos.  
Nas mãos caiadas,  
as impressões digitais  
particulares, os gestos  
familiares. Os movimentos  
plantados em alicerces,  
e os olhos, mas bulindo  
de vida presa.  
Meus primos todos  
em mármore branco:  
o funcionário, o atleta,  
o desenhista, o cardíaco,  
os bacharéis anuais.  
Nos olhamos nos olhos,  
cumprimentamos nossas  
duras estátuas.  
Entre nossas pedras  
(uma ave que voa,  
um raio de sol)  
um amor mineral,  
a simpatia, a amizade  
de pedra a pedra  
entre nossos mármorees  
recíprocos.

(MELO NETO, 1999, p. 70-71).

Ainda uma vez é notável a presença da vigilância, do cuidado com a saúde mineral, consistente, do pensamento. *Os primos* é um dos grandes momentos da afirmação da consciência estética apolínea em **O engenheiro**. Raimundo persegue a si mesmo, e funde suas

diferenças pela base: o Cabral em seus “antigos dias”, confinado às suas inconfundíveis “impressões digitais”, *em família*, diante de seus gestos “plantados em alicerces”. A indistinção da consciência, celebrada pelo rito catártico dionisíaco figurado por Nietzsche, não tem lugar nessa conferência de perfis arcaicos, fundadores de identidade. Em “mármore branco” acontecem o “funcionário” e o “atleta” (é sabido que João Cabral foi diplomata, depois de ser atleta de futebol em Pernambuco, pelo clube Santa Cruz). A dura estátua apolínea de Raimundo é capaz de amar um “amor mineral”, o amor pelo projeto personificado em **Os três mal-amados** por Maria. Amor de pedra a pedra, familiar, numa reciprocidade que só a vigília da consciência aprova e nutre. O domínio arcaico, “primo”, costura e guarda o ambiente da individuação, reto e sem sustos. Reflete Raimundo o “objeto sólido”, o “cimento armado” (MELO NETO, 1999, p. 63).

O exorcismo da contingência dionisíaca é igualmente reiterado em *A mesa*, cuja leitura ilustra diversos aspectos do perfil apolíneo de Cabral. Poema asséptico, *A mesa* afasta polidamente as mãos do leitor. Feito para ser lido, não tocado, *A mesa* carrega, verso a verso, um ideal de purificação do poema por si mesmo. Sua orientação é um feixe de imagens fortemente significativas, aparentadas pela atmosfera matinal, arcaica. Vejamos.

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

e fresca como o pão.

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

e fresca como o pão.

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

e fresca como o pão.

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

e fresco como o pão.

(MELO NETO, 1999, p. 74).

O poeta chileno Vicente Huidobro diria: “*El mayor enemigo del poema es la poesía*”. *A mesa* é um “poema” que discute internamente sua “poesia”, ao mesmo tempo em que é sinal irrevogável da dicção saudável – ou salutar – de Cabral. *A mesa* é o fundo, a ausência, a radicalidade branca projetada para acomodar e tornar distintos os objetos (figuras) que sobre ela são depostos. Dois grupos nocionais comandam e organizam a feitura do poema.

Em primeiro lugar, parece patente a simplicidade pela qual se configuram os patamares críticos de *A mesa*: da singularidade dos objetos poemáticos à unidade da consciência capaz de arranjá-los em poema. A ordem do “jornal dobrado” sobre a mesa que é “simples” não contrasta com a limpeza da “toalha” e da “louça”, elementos domésticos ou domesticados. Igualmente domesticada é a única fração “natural” que eclode no poema: a “laranja verde”, cuja paisagem permanente adere ao movimento simplificador da reflexão poética, reflexão ao “ar livre”.

Em segundo lugar, nota-se com mais clareza, a partir da segunda metade do poema, o sintoma fundamental de **O engenheiro**: a mesma associação de base entre *sonho* e *projeto*. De fato, tanto o “primeiro livro” quanto o verso nascido “de tua manhã viva” apontam lugares de origem, a partir dos quais os propósitos do projeto estético são articulados. Aqui, “faca” e “sonho extinto” reivindicam uma maior atenção.

É sabido que a imagem da faca é recorrente na obra cabralina. Além do já citado **Uma faca só lâmina**, o poeta compõe, em fins dos anos 1970, sua **A escola das facas**, livro-obra que, dizia Cabral, seria “preciso logo embalsamá-lo” (MELO NETO, 1999, p. 417). A faca, elemento de grande densidade poética, é aquele cuja “fome” e cujo “dente” (*A escola das facas*) aprendem pela falta, não pelo excesso. Dizem os versos da parte B de **Uma faca só lâmina**:

E mais surpreendente  
ainda é sua cultura:  
medra não do que come  
porém do que jejua.

(MELO NETO, 1999, p. 207).

Na *escola*, a faca aprende e ensina. A faca, aqui um símbolo da engenharia da *cultura*, sinaliza esse esforço de fio, a origem de um movimento regular cuja explosão nenhum estudo comporta. **Uma faca só lâmina** (obra que, nas palavras do próprio poeta, possui um caráter *ético* ainda pouco explorado) inaugura uma série imponderável de reflexões filosóficas, antropológicas e mesmo políticas. Nesse contexto, a faca de *A mesa* trata de aparar,

“aprontar” o “lápis gasto”, trata de amanhecer seu ofício, de torná-lo prestes ao primeiro livro. Tudo parece ser *original* em *A mesa*, poema que convida à pacificação, ao conforto da familiaridade.

A mesma “manhã” ambienta o primeiro verso, aquele que nasce do “sonho extinto”. E aqui a voz de Raimundo, amante do engenho, recupera a voz de João, amante do sonho, conforme o sistema imagético de **Pedra do sono**: o sonho que se extingue em *A mesa* não é o sonho-projeto que anima **O engenheiro**, mas o sonho traduzido pela oniromancia apolínea da primeira coletânea. Depois da noite extinta, o corpo que desperta, ainda “leve, quente”, é o mestre do projeto asséptico; é aquele corpo distinto, de gestos mensuráveis, fechado em si mesmo pela unidade da consciência, capaz do “trabalho de arte”, pelo que no pensamento é pura infância. Diz a penúltima estrofe de *O poema*:

Mas é no papel,  
no branco asséptico,  
que o verso rebenta.

(MELO NETO, 1999, p. 76).

A significativa oposição entre natureza e cultura, operada por Cabral já a partir de **Pedra do sono**, ganha mais fôlego em **O engenheiro**. Como pôde ser notado por ocasião da exposição dos elementos centrais dos impulsos apolíneo e dionisíaco segundo a figuração de Nietzsche, o desdobramento do antagonismo entre natureza e cultura – problema igualmente caro a Nietzsche não apenas em suas primeiras obras – ocupa lugar seminal nessa discussão. Seus termos são exorbitantes. O mais relevante parece ser aqui o exercício do temperamento dionisíaco que é, a rigor, uma ameaça permanente à instituição de uma certa cultura, uma vez que desafia os interditos apolíneos básicos do movimento de formação (*Bildung*): razão, intelecto, linguagem, pensamento. Vejamos o poema *A árvore*:

O frio olhar salta pela janela  
para o jardim onde anunciam  
a árvore.

A árvore da vida? A árvore  
da lua? A maternidade simples  
da fruta?

A árvore que vi numa cidade?  
O melhor homem? O homem além  
e sem palavras?

Ou a árvore que nos homens  
adivinho? Em suas veias, seus cabelos

ao vento?

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

calma perfeita,  
pura inércia,  
onde jamais penetrará  
o rumor

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

como na frágil folha  
daquele jardim.)

(MELO NETO, 1999, p. 77).

*A árvore* é poema construído a partir de duas perspectivas, retoricamente elaboradas pela voz de Raimundo. O observador da natureza-árvore problematiza o objeto observado, para depois solapar o dado problemático da observação.

Até que apareçam os parênteses da quinta estrofe – freqüentemente empregados por Cabral como marca de mudança de tom ou inversão de perspectiva –, o elemento “árvore” é tratado de modo enigmático, como figuração estranha ao olhar que “salta” de seu *ethos*, ao atravessar o artifício da “janela”. “Vida”, “maternidade” e “homem” compõe o mundo do elemento “árvore”. Voltando da aventura da observação, o “frio olhar”, agora convertido em reflexão, recolhe-se ao “quarto”, ao recinto particular da alma.

Nessa trajetória introspectiva, involutiva, o perfil de Raimundo encontra o ambiente ideal para a leitura do enigma-árvore e sua decifração: “pura inércia”, “calma perfeita”. O “rumor” da indistinção natural não pode penetrar no ambiente privado. Ali, o “oculto”, o dado exterior carente de medida e rigor, não tem lugar, e sua explosão foi contida. O curso natural é abortado. Pode-se perscrutar o jardim sem mistérios, como observar um monstro abatido, ou a fotografia da tempestade.

A força pictórica de *A árvore* parece pressupor um lugar de base, a demarcação de um espaço de habitação (espaço “ético”, por assim dizer). Em sua obra **A poética do espaço**, Bachelard apresenta, no capítulo intitulado *Casa e universo*, diversas figurações literárias da “casa” e do comércio entre interior(es) e exterior(es) na manutenção da equação. Um dos autores lembrados por Bachelard é o Rilke de **Cartas a uma musicista**:

Vejamos o que Rilke escreve à “musicista”: “Sabes que na cidade essas borrascas noturnas me assustam? Dir-se-ia que em seu orgulho de elementos elas nem sequer nos vêem. Ao passo que, no campo, elas vêem a casa solitária, tomam-na em seus braços possantes e assim a fortalecem; gostaríamos então de estar do lado de fora, no jardim uivante; ou ao menos ficaríamos à janela, aprovando as velhas árvores coléricas que se agitam como se o espírito dos profetas a habitasse” (BACHELARD, 2005, p. 59).

Arremata Bachelard: “A página de Rilke parece-me, no estilo fotográfico, um ‘negativo’ da casa, uma inversão da função de habitar (BACHELARD, 2005, p. 59). Em *A árvore*, por outro lado, movimenta-se uma certa dialética: o olhar-observador a) problematiza o dado adversário que figura na porção natural da árvore, essa árvore que se debate, habitada pelo louco “espírito dos profetas”; b) recolhe-se ao *ethos* apolíneo, guardado pela clareza doméstica da análise, a ponto de confessar (retoricamente) o capricho de querer, por um instante, “estar do lado de fora” (e talvez daí Bachelard entenda a “inversão na função de habitar”); enfim, c) retorna ao exame do objeto inicial, agora plenamente livre do “oculto” que o marcava no momento inicial. O termo dessa breve equação apresenta a própria sinopse da vida intelectual do engenheiro, o resumo estético da figura de Raimundo, como nos versos finais de *A Vicente do Rego Monteiro*:

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

(MELO NETO, 1999, p. 81).

Nessa simples equação interior(es)/exterior(es), a “manhã” de Cabral, a luz do “ar livre”, a leveza, bem como todas as demais imagens análogas pressupõem a robustez da moradia, sua vitalidade e disposição à resistência e à manutenção. A moradia é o refúgio que mantém do lado de fora “o rumor / da oculta fábrica / que cria as coisas”, a natureza, a árvore.

Dois últimos exemplos não poderiam deixar de figurar neste exame de **O engenheiro**. Refiro-me aos poemas *A Paul Valéry* e *Pequena ode mineral*. Essa espécie de *fenomenologia do pétreo*, que conduz o leitor de Cabral a um peculiar “transe” pela via da reiteração, da recorrência, da obsessão por certas imagens, conforma a tese apolínea final da obra, o *écif* de contenção, a poesia *lítica*.

O poema dedicado a Paul Valéry é lido com maior proveito se nos lembrarmos que a João Cabral agrada, sobretudo, o Valéry filósofo, ou o Valéry crítico. De fato, em entrevista de 1990, declara o poeta:

[...] se o pensamento de Valéry me interessava até o último ponto, a poesia dele era uma coisa que sempre achei um pouco perfumada, um pouco preciosa e que não me interessava muito. (ATHAYDE, 1998, p. 142).<sup>35</sup>

O interesse de Cabral por Valéry – autor que seria um ponto de articulação entre Mallarmé e o próprio Cabral, como defende Rosa Maria Martelo (1990, p. 60) – é registrado poematicamente em alguns momentos como, por exemplo, *Debruçado sobre os cadernos de Paul Valéry (Agrestes)* e *A insônia de Monsieur Teste*, poema de **Museu de tudo**:

Uma lucidez que tudo via,  
como se à luz ou se de dia;  
e que, quando de noite, acende  
detrás das pálpebras o dente  
de uma luz ardida, sem pele.  
extrema, e que de nada serve;  
porém luz de uma tal lucidez  
que mente que tudo podeis.

(MELO NETO, 1999, p. 371-372).

Ao evocar o personagem valéryano, a atenção de João Cabral parece, portanto, recair sobre o traço teórico do *ostinato rigore*, divisa de Leonardo da Vinci adotada pelo Valéry crítico (VALÉRY, 1998, p. 12). Segundo André Maurois:

Os traços de Teste são os traços essenciais de Valéry: necessidade de rigor, horror do vago e desta aparente clareza com que se contentam quase todos os homens,

---

<sup>35</sup> Discutindo esse ponto, vale lembrar a declaração de Jorge Luis Borges em 1985, cinco anos antes, portanto, da entrevista concedida por Cabral. Também em entrevista, o autor argentino faz um curioso comentário sobre Valéry, em trajetória precisamente oposta àquela de João Cabral:

No caso de Valéry, observamos que impressiona mais o mundo externo; contudo, as idéias não, as idéias são vulgares, imagens mais do que idéias. Mas isso é, afinal, problema de cada leitor. Valéry não me impressionou como poeta intelectual; como poeta, sim, indubitavelmente. (STORTINI, 1990, p. 205).

Como nota Leyla Perrone-Moisés, Valéry é um dos eleitos do cânone borgiano, embora Mallarmé esteja mais presente na obra crítica do autor (PERRONE-MOISÉS, 2003, p. 114). No ensaio *Valéry como símbolo*, de **Otras inquisiciones**, lê-se:

Valéry ha creado a Edmond Teste; ese personaje sería uno de los mitos de nuestro siglo si todos, íntimamente, no lo juzgáramos un mero *Doppelgänger* de Valéry. Para nosotros, Valéry es Edmond Teste. (BORGES, 1989, p. 64).

Segundo André Maurois, Valéry teria dito, sobre Edmond Teste: “É dizer que ele se assemelha tão próximo quanto um filho germinado por alguém num momento de profunda alteração do seu ser, parece com esse pai fora de si mesmo” (MAUROIS, 1990, P. 17-18).

Outras impressões borgianas sobre Valéry estão registradas no brevíssimo ensaio *Paul Valéry*, um dos “textos cativos” escritos em 1937, e publicado no quarto tomo das já referidas **Obras completas**.

necessidade de pôr a linguagem em questão e de exigir um conteúdo preciso das palavras. (MAUROIS, 1990, p. 21).

O poema *A Paul Valéry* é uma das pistas que apontam a paridade entre as perspectivas, orientadas pelo empenho intelectual, do “pensamento da pedra”. Diz Cabral:

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

Doce tranqüilidade  
do pensamento da pedra,  
sem fuga, evaporação,  
febre, vertigem.

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

(MELO NETO, 1999, p. 82).

A “estátua na praça”, que ecoa os versos do já citado *Os primos*, consiste no pilar daquele “pensamento da pedra”. Na conhecida estrofe-epígrafe de *Pequena ode mineral*, diz Cabral:

Procura a ordem  
que vês na pedra:  
nada se gasta  
mas permanece.

(MELO NETO, 1999, p. 83).

Contudo, a permanência – em seus diversos desdobramentos – não é a única qualidade lírica que sensibiliza o temperamento apolíneo de Cabral. Logo a seguir o poeta agrega um novo elemento: o peso, ligado à solidez material:

pesado sólido  
que ao fluido vence,  
que sempre ao fundo  
das coisas desce.

(MELO NETO, 1999, p. 84).

A contribuição de *Pequena ode mineral* não é, contudo, apenas intratextual. Trata-se do último poema de **O engenheiro**, a derrota definitiva do invasor *fluido*. Talvez não seja sem razão, portanto, que anuncie o terceiro e último termo desta incursão crítica que pretende examinar a presença estética do impulso apolíneo na obra de João Cabral. Nota-o com precisão Lauro Escorel, ao observar:

“Psicologia da Composição”, “Fábula de Anfion” e “Anti-Ode” (*sic*), escritos entre 1946 e 1947, constituem uma trilogia dramática sobre o processo da criação poética, mediante a qual o poeta Cabral de Melo leva a suas últimas conseqüências críticas a posição estética que definira, pela primeira vez, no poema “Pequena Ode Mineral” (ESCOREL, 1973, p. 37).

Os últimos versos do poema que encerra **O engenheiro** parecem prever, de fato, o que se segue: sob o espírito do deus solar, personificado pelo engenho de Raimundo, *Fábula de Anfion* é obra que dá a ver a consolidação de uma consciência crítica, pela voz de Joaquim, aquele que problematiza o amor cuja fome é infinita, e que, por conta disso, vive do desfalque.

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

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

(MELO NETO, 1999, p. 84).

O poeta de **O engenheiro** é uma espécie particular de legislador. Seu propósito é traçar em torno do projeto estético uma contenção eficaz, um anteparo sempre pronto para resistir à invasão do fortuito. O adversário, experimentado no confronto, é cada vez mais poderoso. Nas palavras de Cabral: “Rendimento é uma questão de trabalho e método” (ATHAYDE, 1998, p. 48), e trabalho corresponde àquilo que Valéry, referindo-se a Mallarmé, chama de *résistance au facile*, virtude estética (ou metodológica) divisada e admirada pelo poeta pernambucano. Se em **O engenheiro** o ideal de cerceio – lógico, filosófico e metodológico – é levado a cabo como uma tese da equação poética, no drama de Anfion em sua *Fábula* o elemento fortuito desempenha papel igualmente importante, em face de uma cena de recessividade.

Raimundo encontra em *Fábula de Anfion* sua versão mais acabada, o último termo de **Os três mal-amados**, essa densa peça fundadora. Agora é a vez de Joaquim, a voz crítica, construtora e combatente que se debruça, com uma notável síntese de admiração e repulsa, sobre o ilegível mapa político-geográfico do território inimigo. Para tomar de empréstimo um título de Phillipe Diolé, Cabral (Anfion) conduz o leitor ao “mais belo deserto do mundo”, em companhia de Joaquim, repórter da escassez. O terceiro termo de **Os três mal-amados** nos conduz a um desdobramento e a uma modulação dos aspectos apolíneos até aqui examinados. De fato, é na *Fábula de Anfion* que o temperamento apolíneo reitera sua força, redimensionada em função do adversário, o *acaso*.

## 2.4 Joaquim ou o edifício

Vestir a couraça do céu  
E caminhar vigilante  
Mesmo na música.

*Murilo Mendes*

O primeiro grande personagem cabralino – Anfion – não tem propriamente uma voz, embora sua elocução pareça ser um ideal de *cultura*, traço apolíneo que se manifesta pelo empenho construtivo. Cultura, portanto, como cultivo, formação, compartimentação e manutenção, um “crivo selecionador que se transformará em geometria”, segundo Sérgio Milliet (SÜSSEKIND, 2001, p. 75). O ambiente de Anfion é o deserto, e seu gesto característico pode ser compreendido por aquilo que Benedito Nunes chama de *ascese* (NUNES, 2007, p. 33), uma ação consciente – e portanto positiva – que se conjuga com a ausência, dela se servindo. A ascese de Anfion corresponde assim a um tipo especial de renúncia, marcado pelo empenho depurativo e pelo combate à fluidez, ao excesso e à indisciplina. O semideus Anfion é uma figura que, a exemplo da faca, “medra não do que come / porém do que jejua” (MELO NETO, 1999, p. 207). É neste ponto que o traço apolíneo da *Fábula de Anfion* dialoga com a terceira voz mal-amada.

Esta seção não prescinde da menção inicial de dois episódios comunicáveis. O primeiro deles aponta para uma inclinação à materialidade do tratamento da literatura por parte de João Cabral; o segundo – na prática, simultâneo – ilustra um empenho teórico em que o poeta não deixaria de reconhecer uma tentativa sanitária. Vejamos.

Em 1947, João Cabral adquire, em Barcelona, uma pequena tipografia artesanal. O poeta, então vice-cônsul do Brasil, se dedicava às primeiras incursões editoriais, e projetava uma coleção – *Livro inconsútil* – composta por obras de alguns poetas amigos, brasileiros e espanhóis. Portanto, é num dos momentos formadores de sua tática estética que o poeta se debruça sobre a matéria poética, manipulando – ainda sem a devida perícia, é certo – suas “*plaquettes* de luxo” (SÜSSEKIND, 2001, p. 32). Em meados de 1948, sua função de “impressor” vingava, e Cabral já havia publicado cinco títulos: o **Mafuá do Malungo**, de seu primo e amigo Manuel Bandeira; **El poeta comemorativo**, do poeta, músico e crítico de arte Juan-Eduardo Cirlot; **Alma a la luna**, de Juan Ruiz Calonja; **Cores perfumes e sons**,

traduções de Baudelaire por Osório Dutra, além de sua **Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode**, obra dedicada a Lauro Escorel (SÜSSEKIND, 2001, p. 87).

Cinco anos mais tarde, em outro contexto e já novamente no Brasil, o poeta profere a já citada conferência **Poesia e composição**, cujo subtítulo – explicativo, e por isso mais conhecido do que próprio título – é **A inspiração e o trabalho de arte**. Trata-se de um segundo momento lógico, que estabelece com o primeiro uma relação de adjacência: o texto poético da **Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode** e o tom fortemente crítico de **A inspiração e o trabalho de arte** atuam numa mesma direção: em ambos os escritos, João Cabral demonstra a intenção de tratar – de modo poemático ou crítico, quando as vias se apartam – o tema das “idéias que prevalecem hoje a respeito da composição literária” (MELO NETO, 1999, p. 728), cenário a partir do qual o poeta-crítico João Cabral se posiciona. **Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode** nasce contemporânea de um novo “estado de coisas” na poética cabralina: melhor dizendo, nasce a meio caminho, entre o tratamento da materialidade poética e a consolidação de um espírito construtivista.

**A inspiração e o trabalho de arte** traz como núcleo a eventual tomada de posição entre o que autor denomina “dois pontos extremos” (MELO NETO, 1999, p. 725). O que Cabral chama, desde o subtítulo, de “inspiração” e de “trabalho”, seriam, portanto, essas “duas águas” concorrentes, não necessariamente contraditórias. Para o que interessa especialmente a este momento da pesquisa, “inspiração” e “trabalho” podem ser compreendidos, grosso modo, como índices metodológicos da índole dionisíaca e da índole apolínea, respectivamente. Não obstante a porção operacional da dicotomia, João Cabral se posiciona, é certo, ao lado do elemento apolíneo, talvez não tão explicitamente como se suspeitaria, contudo.

Após destacar inúmeros elementos que cercam o tema (entre eles aquilo que chama de “psicologia pessoal de cada autor”), Cabral declara em **A inspiração e o trabalho de arte**:

Em nosso tempo, como não existe um pensamento estético universal, as tendências pessoais procuram se afirmar, todo poderosas, e a polarização entre as idéias de inspiração e trabalho de arte se acentua. Como a expressão pessoal está em primeiro lugar, não só tudo o que possa coibi-la deve ser combatido, como principalmente, tudo o que possa fazê-la menos absolutamente pessoal. A inspiração e o trabalho de arte extremos são defendidos ou condenados em nome do mesmo princípio. É em nome da expressão, e pra lográ-la, que se valoriza a escrita automática e é ainda em nome da expressão pessoal que se defende a absoluta primazia do trabalho intelectual na criação, levado a um ponto tal que o próprio fazer passa a justificar-se por si só, e torna-se mais importante do que a coisa a fazer. (MELO NETO, 1999, p. 727).

Sabe-se que muitos poetas se dizem também em prosa. João Cabral (assim como Sophia de Mello Breyner), pertence a esse grupo, o que nos permite, em regime de leitura crítica, agregar à força dos poemas a dicção argumentativa dos textos em prosa. É, portanto, sustentado por essa justa equação, que se torna criticamente interessante o diálogo entre o discurso de **A inspiração e o trabalho de arte** e a dicção poemática do autor, em – mas não apenas em – sua **Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode**.

A propósito, é curioso recuperar a entrevista concedida por João Cabral a Vinícius de Moraes, em que diz o poeta, ao falar sobre essa obra:

[Meus livros], eu os acho claríssimos. Poderia fazer de cada poema meu, sobretudo em *Psicologia da composição*, uma tradução em prosa. Cada um deles tem um significado nítido, embora haja quem não o tenha percebido por baixo daquelas cifras. (ATHAYDE, 1998, p. 103).

Prestes a elaborar **O rio**, e logo após publicar **O cão sem plumas**, o Cabral da conferência de 1952 manifesta, dessa vez de modo mais acabado, sua preocupação com a expressão poética, voltando, definitiva e criticamente, sua atenção a uma questão tratada de modo poemático em **Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode**. Seria **A inspiração e o trabalho de arte** uma versão possível daquela “tradução em prosa”? A pergunta é legítima, tendo em vista que a ambientação estética ali proposta parece franquear um tratamento argumentativo de alguns dos principais gestos de construção típicos de **Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode**. De qualquer modo, havendo ou não uma correspondência direta entre as obras – relação cujos pormenores não nos é possível aqui apurar –, entendemos que possa haver, entre a **Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode** e **A inspiração e o trabalho de arte** relação análoga àquela já mencionada, entre **Pedra do sono** e **Considerações sobre o poeta dormindo**, parentesco legitimado também por razões históricas. A paridade entre as publicações será aqui episodicamente útil.<sup>36</sup>

Por outro lado, ainda sobre o conjunto dos três títulos reunidos em 1947, talvez seja justo cogitar em que medida a leitura totalizante, *a posteriori*, parece ser orientada pela

<sup>36</sup> Algumas das reflexões de Benedito Nunes sobre os três conjuntos poemáticos compreendidos sob a rubrica **Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode** serão eventualmente exploradas ao longo desta análise, ainda que de modo residual. Por ora, vale o destaque da passagem (não apenas econômica, mas psico e metodológica) de **O engenheiro** para a obra seguinte, em que Nunes encontra o que denomina “medusamento da subjetividade”, comportamento psicológico que corresponderia ao que Bachelard, em sua obra **La terre et les rêveries de la volonté**, chama de “volonté de pétrifier” (NUNES, 2007, p. 32), ou seja, a inclinação da vontade para a ordem e a permanência pétreas, elementos anteriormente destacados como centrais na índole apolínea de Cabral.

própria alternativa editorial da coleção *Livro inconsútil*. De fato, as contingências envolvidas pelos projetos do Cabral “impressor” em sua pequena tipografia artesanal autorizam e legitimam a discussão sobre a unidade do *livro Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode* e sobre uma eventual opção tipográfica por parte do autor. Na ocasião, algumas questões de ordem prática (editorial) ou metodológica poderiam ser discutidas. Nenhuma delas parece ser neste momento realmente importante, uma vez que *Fábula de Anfion*, *Psicologia da composição* e *Antiode* são poemas que podem ser lidos separadamente.

De fato, não parece haver, num plano geral da fortuna crítica dedicada a João Cabral, uma tendência ao tratamento da **Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode** como uma só obra. Alguns dos principais intérpretes, como Antonio Carlos Secchin (1985), Ivo Barbieri (1997), Lauro Escorel (1973) e Luiz Costa Lima (1995), por exemplo, sequer discutem o assunto, embora este último encontre certa organicidade na disposição conjunta. João Alexandre Barbosa (2001) prefere identificar entre as três peças pontos de articulação, sem contudo superfaturá-los. Já Benedito Nunes (2007), cujo temperamento crítico parece mais inclinado à leitura sistêmica, identifica uma unidade na figura da *negatividade* (de resto um aspecto mensurável não apenas no tríptico de 1947, como sugere o próprio crítico), sem, entretanto, defender uma necessária leitura conjunta dos três títulos.<sup>37</sup>

Grosso modo, a leitura de Benedito Nunes (NUNES, 2007, p. 35-45) tem como núcleo a idéia de uma negatividade fundada ora na *secura* e no *silêncio* (*Fábula de Anfion*), ora na *recusa* da experiência psicológica “intuitiva” (*Psicologia da composição*), ora na *desagregação* da metáfora (*Antiode*). Sob a tônica da negação encontrada por Nunes, contudo, a inclinação apolínea parece nutrir, segundo nossa leitura, as raízes de uma poderosa afirmação. O *sim* apolíneo é a ação de base que se realiza num ideal de rigor, expediente que Anfion traduz pelo projeto da “construção medida, traçada a régua e a esquadro sobre o papel” (NUNES, 2007, p. 33), disposição que um exame mais detido da *Fábula* pretende

---

<sup>37</sup> A expressão de Benedito Nunes para o conjunto de poemas de 1947 é “tríptico da poética negativa” (NUNES, 2007, p. 39). A palavra “tríptico” é recolhida do universo das artes plásticas, e designa um conjunto (pintura ou escultura) constituído de uma peça central e de outras duas, laterais, que sobre aquela podem convergir (FERREIRA, 1999, p. 2005). “Tríptico” indicaria, assim, a rigor, um desequilíbrio de base na relação entre os três termos, idéia que parece não se aplicar à leitura que Benedito Nunes faz da obra cabralina. A opção do intérprete pela imagem se justificaria, talvez, pelo título da publicação, que não segue a ordem da edição original (que é *Fábula de Anfion*, *Psicologia da composição* e *Antiode*). De fato, na montagem do título, João Cabral, por razões que ignoramos, faz figurar em primeiro lugar a peça central, **Psicologia da composição**, sugerindo assim, além da imagem do “tríptico”, o título abreviado pelo qual a obra é prontamente reconhecida. De nossa parte, caso fosse indispensável a escolha de uma designação para a publicação conjunta, não descartaríamos a expressão “trilogia”, que julgamos mais precisa (MOISÉS, 2004, p. 451). De fato, nesta pesquisa, o “livro” **Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode** é tratado como um conjunto de três obras comunicáveis e equivalentes, posição de resto perfeitamente conjugável, conforme entendemos, com o recorte que privilegia, por razões de objetivo e método, a *Fábula de Anfion*.

demonstrar. Logo, embora a proposta crítica de Benedito Nunes seja uma importante referência neste estudo, entendemos que o movimento primário da *Fábula de Anfion* é antes um polissêmico *sim* apolíneo que, uma vez pronunciado, se desdobra na negação do elemento “inspirado”, “intuitivo” ou “maníaco”, todos sinais da presença da figuração dionisiaca que, enfim (a exemplo do impulso apolíneo em Andresen, como veremos), nunca abandonará a obra cabralina.

Logo, propomos, como já vínhamos acenando, um recorte possível, elegendo a *Fábula de Anfion* como momento final de análise da obra de Cabral, sem perder de vista, na medida de sua contribuição, os dois outros poemas da trilogia de 1947. Esperamos que, aos poucos e ao longo desta seção, a legitimidade do recorte se manifeste, seja em função da pronúncia da voz mal-amada de Joaquim, seja pela ampliação do diálogo em face do protagonismo de Anfion.

Não obstante a simpatia de Cabral pela estabilidade sugerida pelo *quatro* – simpatia evidenciada, por exemplo, em *O número quatro*, poema já citado de **Museu de tudo** –, é o *três* que parece orientar nossos primeiros passos no deserto anfônico, traindo ocasional e furtivamente um ideal de equilíbrio. Isso ocorreria não porque são três as partes da obra de 1947, ou porque são três as vozes mal-amadas, mas porque parece ser por uma tríplice função que Anfion torna manifesta a poética reflexiva que leva ao seu ponto de consolidação a estética apolínea: Anfion é, a um só tempo, *criador*, *colonizador* e *profeta* das “novas terras”, do “novo mundo” do “deserto da alma” (NUNES, 2007, p. 32). A pronúncia da voz do herói (ou a exposição de sua reflexão e de sua ação) revela, numa visão de conjunto não apenas da *Fábula*, o alcance de sua dimensão dramática, evidenciado pela oferta de novas possibilidades de montagem e atuação da voz apolínea de Joaquim. Demonstrá-lo é um dos objetivos desta seção.

Em perfeita simetria com a idéia de uma progressiva maturação da consciência poética – da construção de um *pensamento* poético, no sentido pretendido, por exemplo, por Manuel Gusmão (2003) –, João Cabral entendia, em **Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode**, levar o “sentido lógico” de **O engenheiro** “às suas últimas conseqüências” (ATHAYDE, 1998, p. 103). Transpondo para o nível interpretativo que descreve e examina na obra a presença de **Os três mal-amados**, observamos que Joaquim modula Raimundo (**O engenheiro**), que já havia modulado João (**Pedra do sono**).

Flagrar o “ato dramático”<sup>38</sup> – **Os três mal-amados** – em curso de disseminação: é isso que tentamos fazer. Infiltra-se uma pergunta de base, desdobrada: qual o amor de Joaquim? Qual a tônica desse novo discurso, simultaneamente perplexo e arrebatado pela fome que testemunha?

O amor comeu meu nome, minha identidade, meu retrato. O amor comeu minha certidão de idade, minha genealogia, meu endereço. O amor comeu meus cartões de visita. O amor veio e comeu todos os papéis onde eu escrevera meu nome. (MELO NETO, 1999, p. 59).

Joaquim leva uma ausência. Sua voz, entrecortada como são as de João e de Raimundo, começa, a partir daqui, a contar uma história: a história de Joaquim-Anfion e de seu “gosto do deserto”, para lembrar novamente **Uma faca só lâmina** (MELO NETO, 1999, p. 213), talvez o mesmo deserto de *O papel em branco*, poema jamais incluído em livro por Cabral:

O poema no corpo  
Se aproxima tímido  
Para grafar o mundo  
Que deseja branco.

Sem compreender  
Que o poema, talvez,  
Seja o deserto branco  
que sua mão destrói.

(MELO NETO *apud* SÜSSEKIND, 2001, p. 267).

Joaquim é o personagem que confessa amar a perturbação que devora ininterruptamente – ou *quer* devorar – a história de sua própria consciência, *desembainhando-a*, para permanecer no universo lexical cabralino. Joaquim compartilha com Anfion uma ascese, ou uma precariedade familiar, porque congênita. A consciência de Joaquim é abordada por algo sobranceiro, a exemplo de Anfion, que é abordado pelo *fortuito*. Examinemos um pouco mais de perto a voz de Joaquim, para depois interceptá-la em seu caminho pelo deserto.

Joaquim é o último nome na cadeia mal-amada. Entre as demais, sua intervenção parece ser a primeira a apresentar atitude propriamente reflexiva em relação ao objeto. Ora, o amor de João (**Pedra do sono**) era Teresa, assim como o de Raimundo (**O engenheiro**) era

<sup>38</sup> Em carta a Carlos Drummond, datada de 10 de março de 1943, Cabral diz: “Carlos, aqui está a primeira parte do ato que tentei tirar de seu poema ‘Quadrilha’”. Na resposta, Drummond diz ter gostado muito, e incentiva o poeta a continuar. (SÜSSEKIND, 2001, p.187-188).

Maria. Já o amor de Joaquim é *anônimo*, porque se ocupa em batizar – em si mesmo, em seu recolhimento – tudo o que devora. Amor-Esfinge, impiedoso, que consome Joaquim, cuja reflexão é competente, porém refratária a enigmas. O anonimato do objeto lhe confere uma propriedade que não se verifica em Teresa ou em Maria.

Nas palavras açodadas de Joaquim, o *hábito* foi comido: roupas, lenços, camisas... Por extensão, o que se consome no amor – e pelo amor – de Joaquim é o próprio *ethos*, a morada do amante. Diz Joaquim: “O amor comeu minha altura, meu peso, a cor de meus olhos e de meus cabelos.” (MELO NETO, 1999, p. 60).

Joaquim parece ser o ponto mais alto da consciência em **Os três mal-amados**: não há monólogo mais interior, mais íntimo. Consciência, portanto, que se reconhece na devoração de si mesma, *por si mesma*, “consciência-de-si”, se quisermos. Eis um sinal francamente apolíneo, segundo a figuração nietzschiana e a sentença délfica (NIETZSCHE, 2003, p. 40). Mas Joaquim é também um notável *repórter*, que se empenha em noticiar o próprio solapamento sem, entretanto, refugiar-se na neutralidade da mera informação. Ao contrário, seu envolvimento é ainda maior do que o de João ou de Raimundo, porque experimenta a *escavação* de si mesmo. De fato, o envolvimento de João era um tipo especial de contemplação, o trabalho da leitura do sonho, da aventura onírica que em parte se confunde com a versão apolínea do transe; o envolvimento de Raimundo, por sua vez, consistia em uma *metódica*, ou em um estado de analogia permanente: o “cientista” Raimundo demonstra uma forte confiança no estatuto do entendimento, compara para compreender, projeta, e assim quer ser amado por Maria.

E chegamos então a Joaquim. Joaquim reflete e reporta. Reporta que o amor “veio”, e continua a vir, provocando no discurso uma rede de crescente complexidade. O amor comeu sua saúde (“remédios”, “receitas médicas”, “dietas”), comeu sua escrita e sua leitura: “Comeu no dicionário as palavras que poderiam se juntar em versos” (MELO NETO, 1999, p. 60). Insaciável, o invasor comeu ainda a utilidade das coisas, daquelas coisas prosaicas, vulgares, dignas, que completam o modesto *hábito* (*ethos*) do mal-amado: “pente, navalha, escovas”, e prossegue:

O amor comeu as frutas postas sobre a mesa. Bebeu a água dos copos e das quartinhas. Comeu o pão de propósito escondido. Bebeu as lágrimas dos olhos que, ninguém o sabia, estavam cheios de água. (MELO NETO, 1999, p. 61).

As “frutas”, a “água”, as “lágrimas”, eliminados pela própria reflexão (comidos, sorvidos por ela), convidam à secura do deserto anfiônico, à recusa “de água e de sono” (MELO NETO, 1999, p. 88).

Com a mesma fome, o invasor comeu o projeto, o futuro:

O amor comeu até os dias ainda não anunciados nas folhinhas. Comeu os minutos de adiantamento de meu relógio, os anos que as linhas de minha mão me asseguram. Comeu o futuro grande atleta, o futuro grande poeta. Comeu as futuras viagens em volta da terra, as futuras estantes em volta da sala. (MELO NETO, 1999, p. 63).

Sobretudo, e talvez ainda mais importante na ampla cena de restauração narrada por Joaquim, seja o incidente da devoração das palavras, aquelas palavras capazes de verso, que remetem às “vinte palavras” do importante poema *Graciliano Ramos*, de **Serial**:

Falo somente com o que falo:  
com as mesmas vinte palavras  
girando ao redor do sol  
que as limpa do que não é faca

(MELO NETO, 1999, p. 311).

Joaquim nota – não sem alguma indiferença suposta, análoga à resignação – que o curso de consumação aborda sua própria consciência, pela via da memória (nome, genealogia...), lançando mão de uma “técnica da subtração” (SECCHIN, 1985, p. 55). A iminente aniquilação injeta o *trágico* que elimina da voz de Joaquim qualquer sinal cômico ou mesmo irônico, colocando em seu lugar o anúncio de uma ameaça: a erosão da própria consciência. Esse último gesto, contudo, não ocorre, permanece sempre um momento *por vir*, por mais que se decomponha o personagem. A história da consciência de Joaquim se confunde com a consciência de sua história.

Joaquim representa, dentro do recorte aqui proposto, a versão final de uma corrente apolínea que nasce com a oniromancia de João em **Pedra do sono**: numa visão sistêmica, é notável que não se trate, a rigor, de três vozes, mas de *uma*, em regime de suplementação (daí que não se possa, com rigor, dizer de um processo “evolutivo”). Não podemos subscrever totalmente, portanto, a reflexão de Antonio Carlos Secchin, que defende um “antagonismo” entre as vozes de João e de Raimundo, relação provavelmente fundada numa configuração parcial do perfil de João. De fato, Secchin parece encontrar no primeiro mal-amado uma função simples, a partir da qual se desenvolve o ponto: nas palavras do estudioso, trata-se de “reproduzir o estado onírico” (SECCHIN, 1985, p. 30). A observação resultaria no

encobrimento das diferenças – tão importantes para o João Cabral de **Considerações sobre o poeta dormindo** – entre os estados morfético e onírico, reduzindo, num momento final, a pronúncia da voz de João em **Pedra do sono**.

Em Joaquim, foram devoradas as infâncias, as conversas antigas sobre passarinhos, o cheiro de cana, num movimento sempre aglutinador, que fatia, divide, conquista e entende. Joaquim, em seu drama, declara que há sempre uma camada adicional a ser removida, e caminhamos com ele rumo a um lugar mais central, tão remoto quanto íntimo, rompendo círculos concêntricos em direção ao lugar imponderável onde a consciência se descobre. Para empregar uma expressão portuguesa cunhada pelos tradutores de Hegel, a invasão de Joaquim por si mesmo parece operar uma espécie de *suprassunção*, operação familiar também à antropofagia oswaldiana: a um só tempo devorar, suprimir e, pela via de uma operação crítica – aqui fortemente apolínea –, assumir de modo residual o objeto devorado. Eis o que Joaquim reporta, avalia e, sobretudo, reflete. O diálogo intertextual (ou intratextual) – entre a voz de Joaquim e a *Fábula de Anfion* – é acompanhado, portanto, por uma “experiência de *secura e silêncio*” (NUNES, 2007, p. 32). Joaquim parece “abraçar a fome”, para usar a imagem da tradução cabralina do poeta catalão Jordi Sarsanedas (SÜSSEKIND, 2001, p. 307).

É neste ponto que o solipsismo de Joaquim e a ascese de Anfion parecem se conjugar com um esforço construtivo de domesticação da ausência. A expressão de Antonio Carlos Secchin (1985), “poesia do menos”, seria, sob a nossa perspectiva, precisa, caso pudéssemos prescindir da forte positividade da ação apolínea, que fiscaliza entretanto a recessividade, recorrendo ao dado da consciência, sempre em regime de contenção e permanência. Descobrimos com Joaquim que a palavra “amor” é uma presença lógica (não semântica) importante, porque reflete, é refletida, e se confunde com a própria reflexão. De fato, há, como já pudemos notar, um esvaziamento da porção afetiva de “amor”, palavra que parece apenas registrar a “dívida” de João Cabral para com Carlos Drummond, e que poderia ser substituída por outra, sem prejuízo da equação. “Amor” termina por ser um *lugar*, região vazia a partir da qual se testemunha a cena da devoração.

Enfim, a trama psicológica de Joaquim expõe uma cena de esvaziamento: camada após camada, “nome”, “papéis”, “gravatas”, “altura”, “dietas”, “livros”, “canivete”, “frutas”, “infância”..., nada resiste à fome, *exceto a própria consciência* que, em seu lugar de base, elabora logicamente e reporta o processo, reflete-o e fiscaliza, numa ação *a priori* ora próxima, ora distante, o gesto final do esvaziamento, gesto impronunciável, gesto que o discurso de Joaquim não revela, embora anuncie: a morte. A morte configura a situação limítrofe, e sugere a condição *in extremis* de Joaquim.

O amor comeu minha paz e minha guerra. Meu dia e minha noite. Meu inverno e meu verão. Comeu meu silêncio, minha dor de cabeça, meu medo da morte. (MELO NETO, 1999, p. 64).

A morte não se diz, e sua simples e única menção parece corresponder à sua imediata exclusão da esfera discursiva. Em seu lugar, o terceiro mal-amado cultivava uma lição analítica, um desejo de contenção pelo saber e um ímpeto de recolhimento, todos movimentos que visam a preservação do íntimo, do interno, do próprio, traço apolíneo compartilhado por Anfion, o duplo de Joaquim.

Assim como Joaquim, Anfion também leva uma ausência.

O aporte de Joaquim permite que tratemos da *Fábula de Anfion* como de um poema composto a seis mãos. Assinam-no, além do poeta, o mal-amado Joaquim e a projeção do semideus grego Anfion, que empresta seu nome. A trajetória do personagem é fotografada em três momentos comunicáveis. No primeiro, *O deserto*, Anfion celebra seu apreço pela segura e pela exatidão. Seguro em seu ambiente, julga ter encontrado ali a esterilidade, condição para realizar sua obra. No segundo momento, chamado *O acaso*, o silêncio é vitimizado pelo golpe do fortuito, que faz soar a flauta e dá origem a Tebas. No terceiro e último momento, *Anfion em Tebas*, o personagem lamenta o acidente e, ao verificar a imprevisibilidade da flauta, atira-a ao mar.

Passando pelo **Histoire d'Amphion** (1931), drama de Paul Valéry, a *Fábula de Anfion* é uma recriação livre do mito grego do músico Anfion, fruto de uma união entre Zeus e Antíope. O cânone refere que, em companhia de seu irmão Zeto, Anfion reinou em Tebas após matar o rei Lico, construindo então muralhas em torno da cidade (GRIMAL, 1993, p. 28, GUIRAND, SCHMIDT, 1996, p. 238). No que concerne à presença de Valéry em Cabral, algo já pôde ser notado por ocasião do estudo de **O engenheiro**, e muito poderia ser desenvolvido dentro da presente discussão, o que nos conduziria, no entanto, a outro caminho. Desnecessário lembrar que um paralelo entre a *Fábula de Anfion* e o **Histoire d'Amphion** é apenas um dos muitos pontos de cotejo entre os poetas.

Oportuno seria, contudo, recuperar o seguinte comentário de Vítor Manuel de Aguiar e Silva, em virtude da enumeração de diversas características da estética valéryana compartilhadas por João Cabral. Ao examinar o conceito de “criação” literária, no capítulo *A comunicação literária*, de sua obra **Teoria da literatura**, declara o autor:

Também para Valéry, que grafa com aspas o vocábulo criação, *escrever* consiste, antes de tudo, em *construir* o mais sólida e exactamente possível uma peculiar

“máquina de linguagem”. O poema é um objeto *construído*, que não nasce da inspiração ou de qualquer misteriosa epifania, mas que resulta de um interminável labor sobre os *materiais* – a linguagem verbal – que o autor utiliza. A *escrita* é um trabalho complexo, subtil e refinado e esta idéia de trabalho contrapõe-se rigorosamente à idéia de inspiração, pois que esta pressupõe a ausência de esforço [...] (SILVA, 1988, p. 216).

Vítor Manuel de Aguiar e Silva diz do “método” de Valéry, mas poderia ter dito o mesmo sobre João Cabral. O conceito de “método” é, aliás, a base das reflexões de Valéry em sua obra de 1894, **Introduction à la méthode de Léonard de Vinci**. Ali, da Vinci “não passa de um pretexto e, sob esse nome, Valéry aborda seus problemas particulares” (MAUROIS, 1990, p. 22), comércio intertextual e metodológico talvez análogo àquele encontrado entre João Cabral e o pintor catalão Joan Miró: como já foi mencionado, o ensaio **Joan Miró**, publicado pela primeira vez em 1950, parece ter sido, além de uma glosa, um esboço de uma certa “teoria geral da arte” (não apenas pictórica), oportunidade encontrada pelo poeta para tematizar alguns de seus próprios princípios estéticos.

Afinal, é reconhecida a importante convergência estética entre Cabral e Valéry, embora o aspecto pareça não se manifestar com a mesma força em âmbito poemático. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, ainda examinando o tema da comunicação literária, cuida de reunir os autores sob uma mesma rubrica:

[...] o texto deve ser longa e pacientemente trabalhado, emendando-se e refazendo-se a sua tessitura, sob o domínio da razão vigilante, de um gosto artístico educado, seguindo a lição dos modelos, etc. Desde os preceitos de Horácio sobre o *limae labor* e a teoria neoclássica do escritor *artifex* até à poética de autores como Mallarmé, Valéry, João Cabral de Melo Neto, etc. (*sic*) (SILVA, 1988, p. 287).

Sobre o tema, Rosa Maria Martelo (1990) lembra que, principalmente em função do “prosaísmo” da *Fábula de Anfion*, Cabral se afasta de Valéry, embora conserve algumas poderosas marcas da poética valéryana. Diz a autora:

Se a valorização da actividade intelectual na produção poética, a simbiose poeta/crítico e a atitude construtiva são valéryanas; se recorrem em João Cabral temas igualmente valéryanos como o mito de Anfion, as metáforas do poeta-arquitecto e da máquina poética, ou o fascínio pelo silêncio, a verdade é que todos estes elementos são processados numa nova lógica poética. (MARTELO, 1990, p. 70).

Uma “nova lógica poética” cuida, entretanto, de articular, a exemplo de Valéry, a actividade intelectual, consciente e metódica, ao princípio construtor, *do* poema e *pelo* poema, princípio personificado pelo personagem apolíneo de Anfion em seu projeto de aculturação da

escassez. Parafraseando a declaração de Valéry sobre Leonardo da Vinci, Anfion vê o abismo e pensa numa ponte.

Sobre o espírito apolíneo da cultura – figurado em Nietzsche pelos já citados ideais de medida e auto-conhecimento (NIETZSCHE, 2003, p. 40), Lauro Escorel (1973) comenta que se destaca no Anfion mítico “sua condição de construtor, seu poder de impor ordem e disciplina ao caos, a ponto de as próprias pedras obedecerem submissas ao seu apelo e se constituírem em muros de uma cidade” (ESCOREL, 1973, p. 37). O aspecto construtor, ou reformador – uma vez que as noções são vizinhas – remete assim à idéia da conservação, da manutenção e da permanência, todas relacionadas à saúde da cognoscibilidade dos limites dentro dos quais se traça o “tempo” de Anfion (MELO NETO, 1999, p. 90), logo agredido pela sorte. Anfion *conhece* o “círculo”, figura aliás emblemática do tempo anfônico, mítico, sobre o qual comenta Octavio Paz: “[...] para os antigos o agora repete o ontem [...]” (PAZ, 1984, p. 21). No contexto da narrativa canônica, o círculo aponta também a imagem final da obra do herói em Tebas: Anfion e seu irmão Zeto “Rodearam a cidade de muralhas” (GRIMAL, 1993, p. 28). No cenário cabralino, Anfion *conhece* a “fome vazia” do círculo. Em **A visão dionisiaca do mundo**, diz Nietzsche:

A medida, colocada como exigência, só é possível onde a medida, o limite é *cognoscível*. Para que se possam observar os próprios limites, precisa-se conhecê-los: por isso a advertência apolínea “Conhece-te a ti mesmo”. (NIETZSCHE, 2005, p. 22).

O personagem de Anfion e a organização do poema são resultados de uma ampla convergência: unem-se a figura mítica residual (eventualmente favorecida pelo dado iconográfico, como veremos, em especial, no que concerne à *flauta*), a voz do mal-amado Joaquim, o impulso apolíneo e a presença de Valéry, todos gestos de um “estrito senso de composição” (BARBOSA, 2002, p. 254).

Mas, ao mesmo tempo, o Anfion cabralino também é, em si mesmo, uma *origem*, uma “manhã”, porque demarca uma dimensão seminal. Sua aparição é original, e a seqüência fotográfica que anima as três seções do poema é o desdobramento de uma situação de *tábula rasa* à qual se sobrepõe. Sobre a mesa branca do deserto de Anfion, há os instantâneos de sua teodicéia, ou de sua “antiteodicéia”, como prefere José Guilherme Merquior (MERQUIOR, 1972, p. 130-131). Há um vazio que recebe Anfion e é por ele cultivado, estado rudimentar que alude a uma origem mítica (daí que seja possível defender a tripla função de Anfion: criador, colonizador e profeta do silêncio e da *secura* que encontra).

O dístico inicial indica a condição seminal: “Anfion chega ao deserto”. A generosidade do João Cabral “impressor” em pontuar a trajetória de Anfion (tipograficamente, materialmente portanto) é aquilo que orienta, tabula o fabuloso caminho anfônico, caminho que ecoa a reflexão de Joaquim. O ponto de partida da terceira voz de **Os três mal-amados** é também uma crise, crise do tipo que sinaliza um estado de aporia, ou talvez de fim de ciclo (aquilo que Benedito Nunes chama de “medusamento da subjetividade”), e que, pela aparição de seu duplo – Anfion, fenômeno, figura, personagem e obra – quer demarcar o “círculo preciso”, o *cuidado*.

A *Fábula de Anfion* é a história abreviada de uma crise, um objeto preciso, justo, a marca da disciplina apolínea sobre a letra, o caminho sem volta que ilustra a cristalização de seu engenho. O caminho crítico começa pelo símile da ausência, o deserto, inimigo da umidade:

No deserto, entre a  
paisagem de seu  
vocabulário, Anfion,  
  
ao ar mineral isento  
mesmo da alada  
vegetação, no deserto  
  
que fogem as nuvens  
trazendo no bojo  
as gordas estações

(MELO NETO, 1999, p. 87).

O gesto de contenção risca o “preciso círculo”, cuja matéria é a areia. A partir do gesto, delimitam-se a clareza, a distinção e a brancura, que solapam o poder da noite e da afetividade. Joaquim-Anfion descreve essa nova condição pelos parênteses, primeiro aparte do poema, que esclarece, desde dentro, a “fábula”:

(Ali, é um tempo claro  
como a fonte  
e na fábula.  
  
Ali, nada sobrou da noite  
como ervas  
entre pedras.  
  
Ali, é uma terra branca  
e ávida  
como a cal.  
  
Ali, não há como pôr vossa tristeza

como a um livro  
na estante.)

(MELO NETO, 1999, p. 87-88).

A primeira parte do poema – *O deserto* – chega ao fim com a declaração de uma paridade semântica entre, de um lado, o “deserto” e o “sol”, e de outro, a “secura” e a “mudez”: Anfion “pensa ter encontrado a esterilidade que procurava”, o ambiente próprio para acolher sua construção, a “leve laje” flutuante e branca, mais uma das expressões que assinalam o intenso diálogo – posto predominantemente a partir da presença de Le Corbusier em Cabral – entre a perspectiva estética cabralina e o universo da arquitetura moderna. A leveza, a pureza e a brancura, desejos de Anfion, ilustram (além de importantes figuras que sugerem mesmo o arranjo material do poema) o propósito de uma operação típica da visão moderna da arquitetura, cujos princípios, celebrados já em 1933 pela chamada **Carta de Atenas**, parecem não ter sido ignorados por João Cabral.<sup>39</sup> Já a partir de **O engenheiro**, a visão da arte busca a legitimação do que pode ser denominado “exigências simultâneas, arquitetônicas [...] da sintaxe”, característica afirmada pela modernidade sobretudo a partir de Mallarmé (FOUCAULT, 2000, p. 168), autor cujo “trabalho de organização do verso” impressionava especialmente a Cabral (ATHAYDE, 1998, p. 135).

Mas, como lembra Nietzsche, “Não há bela superfície sem uma profundidade aterradora” (MACHADO, 2006, p. 209). O julgamento de Anfion sobre a segurança de sua condição mostra seu equívoco, e o herói descobre que não se dedicara tão cuidadosamente ao exame do inimigo. Anfion vê eclodir o acaso, aquilo que vitimiza a domesticação do “vocabulário” anfônico, extingue o silêncio e mina a “mão escassa”, habituada à falta, a exemplo do que ocorre com o cronista Joaquim.

Ó acaso, raro  
animal, força

---

<sup>39</sup> Uma breve nota sobre a **Carta de Atenas**. Trata-se de um documento, um manifesto urbanístico firmado pelo IV Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), realizado em 1933, na cidade de Atenas. Além de ter sido fundado por Le Corbusier, o CIAM produzia manifestos de ampla divulgação, razões pelas quais é provável que João Cabral conhecesse os princípios da **Carta de Atenas** (inclusive em função de sua atividade diplomática, que começa em 1945 e lhe franqueia o acesso a material institucional e oficial de divulgação internacional). O documento trata da chamada *Cidade Funcional*, conceito que influenciou a elaboração do *Plano Piloto* de Brasília por Lúcio Costa, e defende a valorização da luminosidade, além da racionalização da cidade. Seus princípios reservam uma função paradigmática à lucidez, à clareza e à leveza, instituindo uma nova modalidade de ocupação e reorganização do espaço material pela construção (FERRAZ, 2000, p. 90-91). Segundo significativo trecho do próprio manifesto: “O acaso cederá diante da previsão, o programa sucederá a improvisação” (CIAM, 1933, P. 32).

de cavalo, cabeça  
 que ninguém viu;  
 ó acaso, vespa  
 oculta nas vagas  
 dobras da alva  
 distração; inseto  
 vencendo o silêncio  
 como um camelo  
 sobrevive à sede,  
 ó acaso! O acaso  
 súbito condensou:  
 em esfinge, na  
 cachorra de esfinge  
 que lhe mordia  
 a mão escassa;  
 que lhe roía  
 o osso antigo  
 logo florescido  
 da flauta extinta:  
 áridas do exercício  
 puro do nada.

(MELO NETO, 1999, p. 89-90).

O “aéreo parto” da flauta se desdobra então na terceira e última parte do poema, *Anfion em Tebas*.

Tebas contrasta com o deserto, em virtude de sua “injusta sintaxe”. Anfion tenta, em vão, encontrar, adivinhar em Tebas seu deserto, mas não encontra senão indistinção e excesso. Surge a pergunta retórica pela cidade sonhada:

“[...]  
 Desejei longamente  
 liso muro, e branco,  
 puro sol em si  
  
 como qualquer laranja;  
 leve laje sonhei  
 largada no espaço.  
  
 Onde a cidade  
 volante, a nuvem  
 civil sonhada?”

(MELO NETO, 1999, 91-92).

O comércio entre o projeto de Anfion e a flauta ao longo da *Fábula* se dá por três perspectivas. a) Num primeiro momento, Anfion declara que o “sol” apolíneo faz secar a flauta, o que conduz João Alexandre Barbosa a declarar que “deserto, esterilidade e flauta são elementos articuladores de um mesmo projeto de possível liquidação do lirismo” (BARBOSA, 2002, p. 258-259). b) Num segundo momento, Anfion estabelece entre o acaso e

a ação imprevista da flauta uma relação de causalidade, modificando o contexto lógico inicial pela associação causal, lastimada, entre o instrumento e aquele “lirismo” que deveria ser por ele combatido. c) A seguir, antes do fim do poema, entretanto, Anfion encontra entre os dois elementos – flauta e acaso – uma correspondência direta, uma relação de identidade. De fato, nas seis últimas estrofes da *Fábula de Anfion*, a adversidade não é mais o acaso, mas seu desdobramento lógico, a flauta, signo dionisíaco da loucura e da desmedida:

“Uma flauta: como  
dominá-la, cavalo  
solto, que é louco?

Como antecipar  
a árvore de som  
de tal semente?

daquele grão de vento  
recebido no açude  
a flauta cana ainda?

Uma flauta: como prever  
suas modulações,  
cavalo solto e louco?

Como traçar suas ondas  
antecipadamente, como faz,  
no tempo, o mar?

A flauta, eu a joguei  
aos peixes surdos-  
mudos do mar.”

(MELO NETO, 1999, p. 92).

Não deixa de ser curioso o fato de que João Cabral (ou o dueto Joaquim-Anfion, segundo nossa leitura), em sua versão livre do mito anfônico – ou em sua “remetaforização em face da mitologia” (BARBOSA, 2001, p. 29) –, tenha substituído a *lira* apolínea – instrumento com que o deus presenteia Anfion, diretamente (GUIRAND, SCHMIDT, 1996, p. 607) ou através de Hermes (GRIMAL, 1993, p. 28) – pela flauta. É igualmente notável que não se ateste o momento em que Anfion recebe o instrumento: ao contrário, o personagem parece ter com a flauta uma relação tácita, de contigüidade, já desde a primeira parte da obra, *O deserto*. A flauta já está presente quando Anfion “respira” o deserto, e quando ele julga ter encontrado no silêncio (a condição ideal para) sua obra.

Entretanto, num instantâneo da cena de contraste entre os impulsos apolíneo e dionisíaco, o mais notável parece ser a renúncia de João Cabral à fidelidade na figuração do universo semântico anfônico (apolíneo), substituindo a *lira* pela flauta, contaminando o

projeto apolíneo com uma “nota” de imprevisibilidade e loucura, com o objetivo de relacionar o acaso a um instrumento fortemente ligado ao âmbito dionisíaco (DODDS, 1988, p. 291-292). Pierre Grimal é, por sua vez, um dos autores que se lembram do embate entre o sátiro Mársias, figura ligada ao universo dionisíaco, e Apolo (GRIMAL, 1993, p. 34).<sup>40</sup> Também Horácio, em sua **Arte poética**, relaciona a flauta às “festividades” dionisíacas, e a lira ao oráculo apolíneo de Delfos (ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 2005, p. 61). Não é insignificante o dado poemático de que, pela intervenção acidental da flauta, Cabral não responsabiliza a lira – instrumento apolíneo e anfônico – pelo fortuito.

O gesto final (atirar a flauta “aos peixes surdos- / mudos do mar”) encerra o drama de Anfion, segundo a leitura de Luiz Costa Lima (1995), demarcando uma região de contraste em relação à poética de Valéry. Observa Costa Lima que “ao Valéry que opera uma nova sacralização do poético, se opõe o Cabral que tem de ver o que fazer da poesia, depois de tê-la por completo dessacralizado” (LIMA, 1995, p. 233). O intérprete entende que Valéry lidaria então com a questão acerca da *função* (o “para que”) da poesia, ao passo que Cabral se ocuparia de suas razões mais profundas, ou seja, perguntaria pelo “por que” da poesia. O gesto final do herói da *Fábula* corresponderia, assim, a um estado aporético, ou a uma reação terminal que toma a poesia como “instrumento mais rigoroso de captação da ‘impureza’” (LIMA, 1995, p. 233), condenando-a a partir de si mesma.

Benedito Nunes (2007) defende, por seu turno, o “fracasso” exposto pelo gesto final de Anfion, leitura semelhante à de João Alexandre Barbosa (BARBOSA, 2001, p. 29). Segundo Nunes, “o herói depura-se, ressecando seus sentimentos. Ele [...] pratica uma espécie de ascese, que termina por um extremo desafio: o gesto da renúncia ao instrumento musical”. Ainda segundo Nunes, o “desafio” significa “o deliberado corte entre a matéria extraída do mais íntimo e pessoal da experiência subjetiva e a criação poética” (NUNES, 2007, p. 33). Ainda uma vez, portanto, percebe-se o empenho do agente construtor no ato de “criação”, expressão que aqui se amplifica pelas noções de “fabricação” e “produção” (SILVA, 1988, p. 208-220). Anfion tem a “mão escassa”, e seu especial convívio com a ausência e com o ato depurativo nos lembra, ainda pelo gesto final do herói, da reciprocidade entre a *Fábula* e a situação do mal-amado Joaquim.

Não obstante a atitude dessacralizadora encontrada por Luiz Costa Lima, bem como a idéia de um fracasso (com algumas notas de resignação), segundo a leitura de Benedito

---

<sup>40</sup> Mársias é um sileno (GRIMAL, 1993, p. 291), figura chamada por Nietzsche, em **O nascimento da tragédia**, de “companheiro de Dionísio” (*sic*) (NIETZSCHE, 2003, p. 36). Platão menciona Mársias, por exemplo, em **A república**, ocasião em que alude ao mesmo desafio imposto a Apolo (PLATÃO, 1990, P. 129-130).

Nunes, parece-nos legítimo, contudo, defender que a estética apolínea, força permanente e gradativamente reiterada, cuida de reafirmar, pelo personagem de Anfion, “o rigor que o levava a buscar no deserto a nuvem civil sonhada” (NUNES, 2007, p. 35). Sobretudo, o gesto de negar a ação da flauta por parte de Anfion consiste em um evento – especialmente relevante, é certo – que assinala e itera a marca da potência estética apolínea que, pelo exemplo do personagem, parte em busca da civilização que, assim como o indivíduo e a consciência, não se conjuga com o impulso dionisíaco (MACHADO, 2002, p. 22). Dito de outro modo: pela ação exemplar e *positiva* da renúncia, Anfion parece recusar o possível fracasso – ou a ele resistir – pela reafirmação de seu projeto de base, dizendo *sim* à construção pura e clara a partir de um mundo *estéril*, “sem os grãos do amor”, sem mistério. É como se fizéssemos agir, por uma cadeia de remissões e citações, aquilo que Valéry credita a Mallarmé: “O trabalho rigoroso em Literatura, diz ele, se manifesta e se realiza por recusas” (BARBOSA, 2007, p. 44).

Antes de demonstrar, portanto, a resignação, o desespero ou o desapontamento diante da incapacidade de “falar a língua” da cidade erguida pelo acaso, “cavalo solto e louco”, o comportamento final de Anfion inscreve, pelo ato de opor-se à “injusta sintaxe”, um rigoroso ato de resistência, análogo à atitude inicial de riscar na areia (tendo em vista o projeto da construção e o princípio da contenção) o “preciso círculo”. O herói aceita, reiteradamente, o jogo poemático proposto já dentro da ambigüidade lexical – “estéril” –, que indica não apenas o improdutivo, o infecundo, mas também o território virgem, puro, incólume, a partir do qual a *cidade justa* é possível. Em função do poder demonstrado pelo adversário – a poesia de perfil inspirado que o herói da *Fábula* quer interditar –, o “trabalho de arte” anfônico parece atingir, ao narrar e avaliar sua própria trajetória, um nível máximo de empenho construtivo, que já acenava desde o fecho de **O engenheiro** com a *Pequena ode mineral*:

Procura a ordem  
que vês na pedra:  
nada se gasta  
mas permanece.

[...]

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

de pura espécie,  
voz de silêncio,  
mais do que a ausência

que as vozes ferem.

(MELO NETO, 1999, p. 83).

A exemplo da epígrafe de Mallarmé posta em jogo ainda na introdução a este estudo de João Cabral – “*Solitude, récif, étoile*” –, encontramos na *Fábula de Anfion* um ponto de checagem. Como tentamos demonstrar até aqui, circunscritos ao recorte proposto – oportunamente restritivo –, a figuração do impulso apolíneo em João Cabral se manifesta em algumas frentes, a partir da presença de determinados elementos, assinalados pela ilustração nietzschiana em suas reflexões sobre a estética, sua “metafísica de artista”. A afirmação do apolíneo em João Cabral, mais congênita do que atávica, parece nomear uma trajetória poética com a qual se confunde, radicada num “novo critério estético”: o “rigor semântico” (BOSI, 2006, p. 470).

Se em **Pedra do sono** pudemos identificar os sinais da oniromancia e a voz do João mal-amado, em **O engenheiro** tentamos explicitar as noções intelectualistas (rigor, disciplina) de medida e consciência na criação da “máquina” poética (como menciona mesmo Valéry), com a ajuda da voz de Raimundo. Ao cabo do estudo de João Cabral, na *Fábula de Anfion* encontramos uma reciprocidade que compreende a história do herói – cujo componente central é a ascese (privação, escassez), base da experiência construtora –, e a operação subtrativa testemunhada e reportada pela crônica de Joaquim. Sob o signo comum da ausência, cultivada e tratada conscientemente pela voz mal-amada e pela tríplice função de Anfion – criador, colonizador e profeta do deserto – atua, enfim, aquele poderoso *sim* da valorização manifesta e primária do rigor e do trabalho de construção. Anfion *dispõe* da flauta, ou seja, desfaz-se do instrumento e de sua obra imperfeita, gesto apenas em parte negativo, uma vez que a decisão que o antecede parece indicar, ato contínuo, que a pertinácia do herói *dispõe* – agora em outra acepção do termo –, arranjando ainda uma vez, organizando e asseverando seu ideal de cultura.

O estudo comparativo se põe em movimento a partir da apresentação do lado contrastante, a poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen, em cuja obra pretendemos identificar alguns elementos da índole dionisíaca, ainda conforme a configuração de Nietzsche.

### 3 SOPHIA DE MELLO BREYNER ANDRESEN

#### 3.1 Contra-luz

Perdi-me dentro de mim  
Porque eu era labirinto

*Mário de Sá-Carneiro*

Nosso tema será, a partir daqui, uma outra casa. Dentro dela, pratica-se língua diferente.

Anteriormente, por ocasião da introdução ao estudo de João Cabral, propusemos que o poeta fosse lido de um modo analítico, linear, “como se lê uma escada, uma régua ou um edifício: de cada ponto que se lê, deve ser possível uma leitura conseqüente, sempre das adjacências, porém nunca de todo o conjunto. A cada cuidado com o ponto presente, melhores olhos para os vizinhos próximos”.

Entendemos que Andresen, por sua vez, deve ser lida como se lê um mosaico, ou um caleidoscópio. Caleidoscópio em movimento suposto, mas lido como se estático (ou *extático*, por força do conceito do dionisíaco): a cada ponto em que nos detivermos, tentaremos ler, com maior ou menor nitidez, todos os demais, e não apenas os adjacentes. O que propomos é uma leitura de tipo mais sintético que analítico, “anti-Palomar”, para lembrar o personagem de Italo Calvino em **Palomar**: uma vez dentro da casa, deveremos ser capazes de, numa só visada, dar conta do maior número possível de janelas.

Que não sejam esperadas de Sophia de Mello Breyner Andresen a articulação e a organicidade que este estudo tentou descobrir e explicitar em João Cabral. No poeta de **Os três mal-amados**, o poderoso “raio ordenador” apolíneo – a “medida suprema” ou o “cânon eterno”, nas palavras de Andresen em *Apolo musageta* (ANDRESEN, 1990, p. 23) – fiscaliza a empresa poética, redimensiona, traça o “preciso círculo” anfônico, baliza, distingue e constrói, ainda que em face da reconhecida incapacidade de “falar a língua” da cidade “sonhada”, como pudemos apurar no capítulo anterior, tendo em vista a aventura de Anfion. Em João Cabral, a prevalência do apolíneo legisla sobre o projeto e a medida da atividade de escrita e, mesmo que nem sempre exiba o mesmo vigor, recomenda o rigor e defende a atividade intelectual. Em função da própria vocação do texto andreseniano, impõe-se entretanto um desvio, uma modulação, a uma tonalidade não tão próxima, é certo, e cujos

traços principais decidirão, como veremos, mesmo pela própria forma segundo a qual se elabora o texto crítico sobre a poeta.

Uma aproximação inicial já nos permitiria defender que, com Andresen, divisamos uma obra capaz de francas concessões à dimensão intuitiva da criação poética, disposição de base, manifesta, e que revela uma atmosfera inconjugável com a alternativa estética de João Cabral, voltada sobretudo ao “trabalho de arte”, como pudemos apurar. Dessa diferença geral derivam alguns dos primeiros pontos da efetiva mobilização da trama intertextual. Vejamos.

Recuperando Platão, o helenista E. R. Dodds nos lembra, em sua obra **Os gregos e o irracional**, a origem divina da *mania*, expressão grega próxima à nossa “loucura”:

“As nossas maiores bênçãos”, diz Sócrates no **Fedro**, “chegam-nos por via da loucura”: *ta megista tôn agathôn hêmin gignetai dia manias*. Isto é, com certeza, um paradoxo de que ele está consciente. Não há dúvida de que espantou o leitor ateniense do século IV muito menos do que nos espanta a nós; porque está implícito, um pouco mais adiante, que muita gente, na época de Platão, encarava a loucura como algo de ignominioso, um *oneidos*. (DODDS, 1988, p. 75).

No trecho a que se refere o helenista, Sócrates defende que a “loucura” não é “simplesmente um mal; mas, de fato, obtemos grandes bens de uma loucura que seja inspirada pelos deuses” (PLATÃO, 1954, p. 216). Platão distingue, no **Fedro**, quatro tipos dessa “loucura divina”, e é reconhecendo a densidade do trecho da fala socrática que nos aproximamos dele com vagar, e com a intenção de fazer-lhe mínima justiça pela via de uma exposição tão sucinta quanto suficiente para os nossos atuais propósitos.<sup>41</sup>

Segundo Platão, em primeiro lugar, haveria a loucura *profética*, cujo patrono seria Apolo. A loucura profética estaria ligada à cerimônia oracular, ao vaticínio, que conta com a faculdade da oniromancia, aspecto por nós destacado por ocasião do estudo da coletânea cabralina **Pedra do sono**. Sócrates diz, na tradução de Jorge Paleikat: “A profetiza de Delfos e as sacerdotisas de Dodona é em estado de delírio que prestam grandes serviços às pessoas e aos estados da Grécia” (PLATÃO, 1954, p. 216).

Em segundo lugar, haveria a loucura ritual ou *mistérica*, ligada aos “ritos misteriosos” (PLATÃO, 1954, p. 217), insuflada pelo deus Dioniso, modalidade de delírio que entendemos estar ligada à escrita andreseniana, pela figuração nietzschiana do dionisiaco.

O terceiro tipo é a loucura *poética*, inspirada pelas musas, e que pode ser também ligada à autora portuguesa. De fato, como veremos, não é raro que Sophia de Mello Breyner

<sup>41</sup> O **Fedro** é, a exemplo de **Íon**, **A república** e **As leis**, um diálogo platônico que aborda o tema da literatura – ou dos “fatos literários”, tendo em vista a distinção observada por Roberto Acízelo de Souza (SOUZA, 2006, p. 22-25) –, discutindo suas origens e espécies (SOUZA, 2007, p. 13). É tendo em vista esse contexto que nos referimos aqui ao **Fedro**.

Andresen recorra à figura dramática da “Musa”, que “poisa no espaço vazio à contra-luz”. Em um diálogo do “período de juventude” de Platão, o **Íon**, diz Sócrates sobre a Musa:

Assim também a musa faz por si mesma seus inspirados, e através desses inspirados – outros se inspirando – uma cadeia se articula. Pois todos os poetas dos versos épicos – os bons –, não por arte, mas estando inspirados e tomados, falam todos esses belos poemas, e os cantadores – os bons – igualmente: assim como os coribantes dançam não estando em si, assim também os cantadores não estando em si fazem essas belas melodias; quando entram na harmonia e no ritmo, “bacanteiam”, e é estando tomados – assim como as bacantes, tomadas, tiram o mel e o leite dos rios, não estando em si – que também a alma desses cantadores realiza isso; é o que eles mesmos dizem! (PLATÃO, 2008, p. 32-33).

Retornando ao **Fedro**, ouve-se de Sócrates um trecho especialmente interessante:

Mas quem se aproxima dos umbrais da arte poética, sem o delírio que as Musas provocam, julgando que apenas pelo raciocínio será bom poeta, sê-lo-á imperfeito, pois que a obra poética inteligente se ofusca perante aquela que nasce do delírio. (PLATÃO, 1954, p. 217).

Por fim, o quarto e último tipo de loucura destacado por Platão é a loucura *erótica*, inspirada por Eros e Afrodite (DODDS, 1988, p. 75).

Tendo recuperado em suas linhas gerais o trecho do **Fedro** em torno da *mania*, vejamos em que medida o diálogo platônico pode nos ajudar, no momento em que iniciamos a leitura de Sophia de Mello Breyner.

Pelos caminhos de seu texto, a poeta nos convida, em mais de uma ocasião, aos bastidores de sua poesia e de seu processo de escrita. Em várias dessas incursões metapoéticas, Andresen nos permite algumas encontros e estimulantes revelações, que apontam, além de dados propedêuticos, reflexões acerca de sua posição sobre a atividade da escrita, eventualmente com o apoio de certas inclinações ideológicas e estético-filosóficas. Trechos importantes dessas revelações ocorrem nos poemas em prosa da série *Arte poética*. Trata-se de algumas peças distribuídas pela obra de Andresen, e que podem ser também tomadas, como poderemos notar, como territórios discursivos reservados aos pormenores de bastidor do processo de composição, mas sobretudo reservados à visão crítica do próprio ofício poético.

Em *Arte poética IV*, por exemplo – peça cujo destaque é decisivo para este estudo –, a poeta trata do tema da “Musa”, que pode ser articulado à visão platônica da loucura poética:

Como, onde e por quem é feito esse poema que acontece, que aparece como já feito? A esse “como, onde e quem” os antigos chamavam Musa. É possível dar-lhe outros nomes e alguns lhe chamarão o subconsciente, um subconsciente

acumulado, enrolado sobre si próprio como um filme que de repente, movido por qualquer estímulo, se projecta na consciência como num écran. Por mim, é-me difícil nomear aquilo que não distingo bem. É-me difícil, talvez impossível, distinguir se o poema é feito por mim, em zonas sonâmbulas de mim, ou se é feito em mim por aquilo que em mim se inscreve. Mas sei que o nascer do poema só é possível a partir daquela forma de ser, estar e viver que me torna sensível – como a película de um filme – ao ser e ao aparecer das coisas. E a partir de uma obstinada paixão por esse ser e aparecer. Deixar que o poema se diga por si, sem intervenção minha (ou sem intervenção que eu veja), como quem segue um ditado (que ora é mais nítido, ora mais confuso), é a minha maneira de escrever. (ANDRESEN, 1991a, p. 166).

Pode-se dizer que a contribuição de Platão e seus efeitos na leitura crítica dessa fração “divina” da loucura – associada à “bênção”, segundo a tradução de Leonor Santos B. de Carvalho – apontam, no que concerne a Andresen (e talvez também a Platão), um tipo peculiar de polêmica doméstica, uma “guerra interna ao *logos*”, no sentido em que a condição maníaca seria capaz, de algum modo, de marcar sua presença dentro do discurso, nele influenciando de modo decisivo, pela via da projeção (o poema “se projecta na consciência”) ou da própria inscrição (“em mim se inscreve”), em todo caso, talvez um mesmo gesto explorado sob duas diferentes perspectivas. A declaração de Andresen indica que, inicialmente, o aporte – o “nascer do poema” – provoca uma certa agitação, descobre na língua certa loucura, tema que eclode imediatamente no momento em que ela – a língua – reconhece o aporte, descobre o “que acontece”. Ora, precisamente nesse momento, em que age a “Musa”, é que se pronuncia um dos mais relevantes sinais da estética de Andresen, e a inicial agitação se manifesta como um ofício. O aporte revela-se então como o próprio discurso poético (ou como o próprio *do* discurso poético), em “contra-luz”, metáfora que a autora recolhe da arte pictórica, e que nos ajuda a acompanhar a ação do dionisíaco (pela via da *mania*), segundo a figuração nietzschiana.<sup>42</sup>

Percebe-se, portanto, que o testemunho socrático no **Fedro** é aqui recuperado não apenas como um preâmbulo: neste momento, a voz socrática nos interessa não simplesmente por dizer da loucura ritual ou da loucura poética – ingredientes que, como começamos a perceber, não são exogâmicos para Sophia de Mello Breyner –, mas também por ser capaz de sugerir uma possível zona de transição entre os estudos dos dois poetas comparados. Assim, lançamos mão *en passant* da classificação platônica também para dizer daquela loucura de espécie profética, orientada pelo impulso apolíneo, e ligada a João Cabral. Trata-se de uma loucura da previsão, do vaticínio, engendrada (engenhada) por certo pendor providente, e que

<sup>42</sup> “Contra-luz” é expressão que parece demarcar o comportamento prevalente da autora em face da circunstância em que o poema é criado. Esperamos que a expressão ganhe em força semântica mais tarde, na última seção dedicada a Andresen (seção 3.3), ocasião em que procuraremos demonstrar o quanto a “noite” contribui na configuração do perfil estético da autora.

busca empenhar as palavras tendo em vista uma certa noção de finalidade, atestada, em especial e para o que nos interessa, pelas idéias do poema-máquina ou do projeto de edificação.<sup>43</sup>

Como pudemos perceber, os aspectos que aqui consideramos proeminentes da poética de João Cabral (oniromancia, projeto, medida, construção) contribuem, cada um a seu modo e tempo, na instituição e na manutenção de uma disposição de longo fôlego, cuja visão em perspectiva sugere uma ampla aplicação, para além dos limites do recorte proposto por este trabalho. Benedito Nunes, por exemplo, reconhece, a partir de **O cão sem plumas** (título publicado primeiramente em 1950, seguinte à **Psicologia da composição com a Fábula de Anfião e Antiope**), o que chama de “experiência de construção”, característica que configuraria uma etapa, por sua vez grifada pela reiteração dos princípios construtivistas que já vinham se sedimentando nas obras anteriores e que, em **O cão sem plumas**, manifestam-se na idéia de um “molde descritivo” a partir do qual as partes do poema são compostas (NUNES, 2007, p. 46-50). Diferente é a impressão quando nos voltamos para o outro termo de nossa análise comparativa.

Assim como parece ser outra a *mania* de Sophia de Mello Breyner, um outro impulso anima seu temperamento. Tendo em vista o já conhecido antagonismo proposto por João Cabral entre “inspiração” e “trabalho de arte”, a poética que começamos agora a examinar frui de um tempo *feriado*, ou seja, de um tempo em que “o poema se diga por si, sem intervenção minha”, como prefere Andresen. Toma a palavra, portanto, uma inclinação aposta ao apolíneo, que funda uma outra dicção, ou um comportamento – ideológico, estético, filosófico – diferente diante do poema e do próprio fenômeno literário. A exemplo do que ocorre em João Cabral pela presença do conceito do apolíneo, o exame de algumas das características mais eminentes do impulso dionisíaco pode revelar marcas semânticas significativas, imagens, tonalidades e registros de escrita que contribuem na leitura e na configuração parcial do temperamento literário de Andresen.

---

<sup>43</sup> No capítulo *Incurções de um extemporâneo*, de **Crepúsculo dos ídolos**, Nietzsche relaciona a “embriaguez” – dado inicialmente ligado apenas ao dionisíaco, e análogo à “loucura” – também à figuração do apolíneo: “A embriaguez apolínea mantém sobretudo o olhar excitado, de modo que ele adquire a força da visão” (NIETZSCHE, 2006, p. 69). Em posfácio, o tradutor Paulo César de Souza lembra que em **Crepúsculo dos ídolos** “o apolíneo e o dionisíaco são apresentados como duas formas da embriaguez, enquanto na formulação original de **O nascimento da tragédia** são conceitos opostos” (NIETZSCHE, 2006, p. 140). A observação nos ajuda a perceber que, dezesseis anos após a publicação de **O nascimento da tragédia**, Nietzsche faz notar a ligação entre o impulso apolíneo e a loucura profética, segundo a classificação platônica, dado que inexistia – ao menos de modo explícito – nas obras escritas entre 1870 e 1872. Enfim, para o que nos importa diretamente, a “evolução” do argumento nietzschiano, conjugada à classificação platônica no **Fedro** – que Nietzsche certamente conheceu, tendo em vista os registros de seu curso sobre Platão (RODRIGUES, 2004) –, pouco ou em nada modifica a nossa leitura do temperamento estético de João Cabral de Melo Neto, uma vez que apenas amplia o alcance semântico da *mania*.

Assim, parece-nos possível verificar, pela relação entre o impulso apolíneo e a escrita cabralina, bem como pela relação entre o dionisíaco e a obra de Andresen, que as figurações estéticas propostas por Nietzsche atuam de modo semelhante, uma vez que sugerem, asseguram, identificam e/ou balizam duas amplas perspectivas artísticas, a partir das quais se elaboram propostas poéticas, manifestas pontualmente em maior ou menor grau. Ou seja, embora a organização poemática e o caráter sistêmico prometidos pela escrita cabralina não se conjuguem com as “zonas sonâmbulas” e com a forte presença da “Musa”, elementos ligados à poética de Andresen (daí que a proposta comparativa se oriente pela via do contraste), parece legítimo defender que o apolíneo estaria para João Cabral assim como o dionisíaco para Sophia de Mello Breyner, embora o sinal do *classicismo* pareça estar mais próximo da obra andreseniana.

Sophia de Mello Breyner Andresen frequentou o curso de Filologia Clássica na Universidade de Lisboa, entre 1936 e 1939, período em que ainda não publicara. A primeira coletânea, **Poesia** (depois conhecida como **Poesia I**), surgiria seis anos mais tarde, já marcada pela presença daqueles estudos. A afirmação do dado clássico – marca que, a rigor, não indicaria exatamente a adesão manifesta a algo como “estilo clássico”, mas à reiterada exploração de seus elementos – é característica amplamente reconhecida pelos intérpretes da poeta. José Ribeiro Ferreira, por exemplo, declara, em sua importante obra **Atenta antena: a poesia de Sophia e o fascínio da Grécia**:

Os leitores da obra de Sophia de Mello Breyner Andresen encontram certa familiaridade com a cultura clássica: tratamento assíduo de mitos, figuras, autores e obras do mundo greco-romano ou constantes alusões ou referências. (FERREIRA, 2008, p. 177).

Fernando Pinto do Amaral, em seu pequeno ensaio *A aliança rompida (L'Alliance brisée)*, lembra que a escrita de Andresen “instaura uma comunhão entre o olhar humano e o dos deuses gregos” (AMARAL, 2000, p. 55, tradução nossa).<sup>44</sup> O intérprete acentua que, em Andresen, somos forçados a admitir o “instante em que se quebra a aliança do homem com as coisas” (AMARAL, 2000, p. 57).

Ao responder sobre os impulsos apolíneo e dionisíaco em sua obra, a própria Sophia de Mello Breyner faz uma curiosa declaração:

---

<sup>44</sup> “[...] l’œuvre de Sophia instaure une communion entre le regard humain et celui des dieux grecs [...]”.

Acho que tem as duas coisas. [...]. O que acontece é que tudo que é dionisíaco na literatura é geralmente tratado de um modo confessional. [...]. Um dia, o poeta Pierre Emmanuel escreveu-me a seguinte dedicatória em um de seus livros: “Para a Sophia em que vivem a sabedoria de Orpheu e a loucura das Ménades”. (CUNHA, 2004, p. 104).

Fazendo uma leitura pouco mais atenta da declaração da poeta, talvez seja justo atentar para a expressão “modo confessional”, mencionada não sem algumas notas de menosprezo. Sophia de Mello Breyner parece recusar essa espécie de disposição poemática. Mas, sobretudo, parece que a observação pode ser lida antes como a tradução de uma atitude crítica: Andresen se indis põe contra a associação livre entre duas coisas cuja ligação seria, em princípio, contingente: “voz dionisíaca” e “voz confessional”. A declaração, que seria de início despretensiosa, trivial, parece entretanto guardar uma importante tarefa propedêutica, ao sair em defesa da integridade de um certo “conceito”, o impulso dionisíaco, ao mesmo tempo em que condensa uma ágil reflexão – típica das intervenções de Andresen – sobre a ingenuidade da aproximação fácil entre as expressões “dionisíaco” e “confessional”. Afinal, ao que parece, a autora havia sido questionada, na ocasião, precisamente sobre a presença dos dois impulsos – apolíneo e dionisíaco – em sua obra, e responde então ao questionamento. Lamentavelmente, o trecho da entrevista citado por António Manuel dos Santos Cunha não registra a pergunta que antecede à declaração da poeta; logo, é-nos impossível defender que a aproximação entre “dionisíaco” e “confessional” estaria, de algum modo, presente na questão proposta. Mas enfim, tudo se passa como se Andresen, tendo ouvido do debatedor a palavra “dionisíaco”, ouvisse, em um harmônico fortemente dissonante, uma outra palavra: “confessional”. Submetida então ao incômodo, a poeta se empenha prontamente no sentido de denunciar a dissonância indesejada.

Por outro lado, se ampliarmos discretamente a leitura da declaração da autora, poderemos aduzir que a dedicatória do poeta Pierre Emmanuel foi, evidentemente, bem recebida por Andresen. De fato, a poeta se vale daquela dedicatória com o intuito de reiterar sua sentença inicial, que aliás condensa toda a idéia contida no trecho transcrito: “Acho que tem as duas coisas”. Para além da ambivalência apolíneo-dionisíaco, entretanto, a mistura de “sabedoria órfica” e “loucura ritual” parece – não obstante a carga apolínea da complexa figuração do mito órfico (GRIMAL, 1993, p. 340-341) – tender ao dionisíaco, tendo em vista o motivo da “mistura”. De fato, se a figuração do apolíneo preza pela unidade, o dionisíaco celebra a diversidade, e promove a perturbação que surpreende e desafia a contenção. O dionisíaco pode ser ligado àquela mistura por sua inclinação à irregularidade, pelo desafio que impõe à identidade, à “estabilidade” e à “ordem”, e por propor um gesto de centrifugação, de

“evasão para um horizonte diferente” (VERNANT, 1991, p. 21). De fato, como poderemos notar, a força do dionisíaco parece ser sempre a mais proeminente em Andresen. Fazemos nosso o comentário da intérprete Maria João Reynaud: “Se a obra de Sophia é quase sempre vista como herdeira da serenidade e da clareza da arte grega, não há nela qualquer frieza apolínea [...]” (REYNAUD, 2007, p. 135).

Além disso, vale mencionar que a declaração da poeta nos conduz a um outro lado da mesma discussão. Em importante trecho de **A visão dionisíaca do mundo**, Nietzsche defende que “o servidor de Dioniso precisa estar embriagado e ao mesmo tempo ficar à espreita atrás de si, como observador” (NIETZSCHE, 2005, p. 10). Roberto Machado comenta assim a importante observação nietzschiana:

Se o puro dionisíaco é um veneno, é porque é impossível de ser vivido; é porque acarreta necessariamente o aniquilamento da vida. Se a arte é capaz de fazer participar da experiência dionisíaca sem que se seja destruído por ela, é porque possibilita como que uma experiência de embriaguez sem perda de lucidez. (MACHADO, 2002, p. 24).

Se Sophia de Mello Breyner começa sua resposta dizendo que “tem as duas coisas”, não apenas torna manifesta aquela “mistura” – marca de uma impureza subscrita pelo impulso dionisíaco –, mas também pensa na mistura como em um antídoto para o “veneno” da loucura dionisíaca, uma proteção contra os perigos da total “perda de lucidez”. Assim, Andresen, familiarizada com os conceitos supostamente postos em movimento por seu interlocutor, encontra então uma oportunidade para reconhecer a importância do *jogo* com o dionisíaco: a poeta parece dizer que, antes de mergulhar inadvertidamente nas “zonas sonâmbulas”, faz-se importante reconhecer-lhe o risco, uma vez que assumir a embriaguez, total e frontalmente, seria tão inconcebível quanto fatal, e não apenas sob o ponto de vista da criação artística, como destaca o comentário de Roberto Machado.

Se nos fosse permitida uma redução – tão conveniente quanto necessária no momento em que introduzimos a leitura de Andresen –, poderíamos defender que o conceito do dionisíaco (ou a “loucura das Ménades”, segundo a declaração supracitada), ao atravessar a obra da autora portuguesa, produz uma poesia que talvez possa ser chamada de “intuitiva” ou “inspirada” (e, em parte, recuperamos aqui tão somente aquela oposição proposta por João Cabral em seu ensaio **A inspiração e o trabalho de arte**, entre os termos “inspiração” e “trabalho de arte”, observando que o modelo de Andresen estaria muito mais próximo do primeiro termo). É com atenção a esse aspecto central, na essência fortemente aglutinante, que a escrita andreseniana é nesta tese examinada.

Ora, essa disposição de ânimo que, antes de ser uma prerrogativa, se confunde com o próprio discurso poético (como já começamos a notar especialmente naqueles poemas em prosa da série *Arte poética*), parece credora de uma idiossincrática “disponibilidade” ao verso, “disponibilidade transparente e nua”, como quer Andresen no poema *Em Hydra, evocando Fernando Pessoa*, de **Dual** (ANDRESEN, 1991a, p. 144). Referimo-nos a uma disponibilidade de “antena” – para lembrar a expressão de Andresen recuperada e revitalizada pelo intérprete José Ribeiro Ferreira –, condição que se conjuga com uma espécie de “revelação” poética, aspectos que serão examinados a seguir. É a partir desse tropismo de base, estado rudimentar, que o modelo de escrita andreseniano parece nos dizer de sua predisposição a uma certa “fenomenologia do verso”, fundada na adesão irrestrita ao *mundo*, mundo enquanto fenômeno que se pronuncia pela escrita, para que, num segundo momento, se “realize” no objeto poemático.

Com o fim de ilustrar o ponto, ouviremos, a seguir, um trecho de *As grutas*, da primeira parte de **Livro sexto**. *As grutas*, assim como outra peça da mesma coletânea, *Caminho da manhã*, explora um nível expressivo que força as fronteiras da ficção. Sua leitura suscita uma ampla discussão até mesmo acerca do problema *ontológico* deflagrado pela obra literária, tema que Anatol Rosenfeld, por exemplo, aborda parcialmente – e, a propósito, sob um viés predominantemente fenomenológico – em seu estudo *Literatura e personagem* (CANDIDO, 2007, p. 9-49). *As grutas*:

De forma em forma vejo o mundo nascer e ser criado. Um grande rascasso vermelho passa em frente de mim que nunca antes o imaginara. Limpa, a luz recorta promontórios e rochedos. É tudo igual a um sonho extremamente lícido e acordado. Sem dúvida um novo mundo nos pede novas palavras [...] (ANDRESEN, 1991, p. 107).

O traço fenomenológico da dicção noticiosa de *As grutas* estaria, portanto, relacionado à tradução poemática de um mundo que se vê e que se exhibe, não de um modo científico ou artificial, mas ora perplexo, ora místico, ora irreverente (a saber, livre de reverências, embora solene, como veremos). Sobre a eventual ligação da poesia andreseniana com a fenomenologia, lembra Helena Buescu:

Se algum dia Sophia pôde falar de si e da sua relação com a fenomenologia, foi precisamente neste sentido: de uma orientação total e fundadora para o que, no mundo, permite ao sujeito compreender-se como dele fazendo parte. Estar atento ao mundo como forma de estar atento a si. Escutar o mundo para poder falar. (BUESCU, 2005, p. 57).

Nas palavras da própria poeta, proferidas em 1964, por ocasião da premiação de seu **Livro sexto**: “A obra de arte faz parte do real e é destino, realização, salvação e vida” (ANDRESEN, 1990, p. 7). O insistente lastro no (e do) real, além de se lhe exigir uma nova linguagem, “novas palavras”, reivindica uma concepção algo mítica, e que caminha em direção àquilo que Sophia de Mello Breyner Andresen entende ser a própria “vida”, dado exorbitante atravessado por uma visão de mundo afetada, por sua vez, por um certo arcaísmo, cujos traços a escrita parece querer recuperar. Ao comentar sobre o ambiente mítico da poesia andreseniana, destaca António Manuel dos Santos Cunha, em sua publicação **Sophia de Mello Breyner Andresen: Mitos gregos e encontro com o real**: “[...] os deuses simbolizam o regresso a um tempo mítico de pureza e perfeição assente numa ordem natural que emerge da harmoniosa aliança entre o divino e a natureza” (CUNHA, 2004, p. 93). E, segundo Nietzsche em trecho de iterada relevância, o “artista”, sob a influência do dionisíaco, “não é mais artista, tornou-se obra de arte” (NIETZSCHE, 2003, p. 31). Ou, em outros termos, o artista dionisíaco “é ao mesmo tempo sujeito e objeto” (NIETZSCHE, 2003, p. 48).

Citamos o poema *A casa térrea*, de **O nome das coisas**, discretamente lembrado anteriormente:

Que a arte não se torne para ti a compensação daquilo que não soubeste ser  
 Que não seja transferência nem refúgio  
 Nem deixes que o poema te adie ou divida: mas que seja  
 A verdade do teu inteiro estar terrestre

Então construirás a tua casa na planície costeira  
 A meia distância entre montanha e mar  
 Construirás – como se diz – a casa térrea –  
 Construirás a partir do fundamento

(ANDRESEN, 1991a, p. 206).

Entre duas naturezas – “montanha e mar” – ergue-se o *ethos* de Andresen, hábito pronto para aquela “verdade” que esvazia o poema do subterfúgio.

Vejamos, portanto, ainda dentro dos limites desta introdução, alguns dos pontos que se nos aparentam centrais, procurando já ampliar nossa leitura tendo em vista a concepção nietzschiana do impulso dionisíaco, cuja figuração nos apoiará a seguir no desdobramento dos elementos tratados nas demais seções dedicadas à poeta: o *ditado* e a *noite*, temas complementares.

Acompanhar Sophia de Mello Breyner Andresen ao longo do percurso que começamos a entrever implica em mais do que um simples olhar “de sobrevôo”, para usar

expressão de Merleau-Ponty. Nossa tarefa consiste, entre coisas, na identificação de uma certa anamnese, no ato de divisar, pelo exame do material poemático, uma propensão de base capaz de franquear o momento em que se adivinha aquilo que a leitura crítica de Manuel Alegre (2000) interpreta como “pulsção inicial” (*pulsation initiale*), uma simultaneidade cooperativa entre o chamado “real” e o poema.

Livre da cautela apolínea e da dívida com o curso ordinário do tempo, a escrita de Andresen desafia o estudo linear. Se a poética cabralina é toda uma promessa – tendo em vista o traço teleológico que parece animá-la –, a de Andresen não parece prometer coisa; antes, reserva um reiterado *não* – ora veemente, ora subliminar – ao regime analítico favorecido pela unidade apolínea. Eis um dos fatores segundo os quais talvez não se aplique aqui uma abordagem de índole sistêmica ou diacrônica, mas sim temática, como se pretende. O traço dionisíaco não se ocupa do transcurso regular do tempo, já em função de sua própria figuração. Se há no apolíneo uma valorização da unidade e da consciência, em Andresen essa idéia se dilui em uma ampla excursão, que aprecia a multiplicidade e se efetiva na difusão. Um dos *Dionysos* diz de “uma consciência múltipla e divina” (ANDRESEN, 1990, p. 22). Em outra passagem, desta vez do poema *IV*, da segunda parte da obra **Dual**:

Desde a sombra do bosque  
Onde se ergueu o espanto e o não-nome da primeira noite  
E onde aceitei em meu ser o eco e a dança da consciência múltipla

(ANDRESEN, 1991a, p. 110).

Detenhamos por ora nossa atenção sobre a expressão “consciência múltipla”, que ocorre tanto em *Dionysos* quanto em *IV*. Trata-se de um oxímoro, ou do que Horácio chama, em tom reprovativo, de *symphonia discors* (MOISÉS, 2004, p. 332), “sinfonia desafinada” (ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO, 2005, p. 66). A idéia paradoxal contida na noção “consciência múltipla” é fortemente ilustrativa do ponto em questão, a saber, o apelo de Andresen à condição múltipla da consciência.

Em **O nascimento da tragédia**, ao mencionar o coro ditirâmico, dionisíaco, distinguindo-o do canto coral apolíneo, diz Nietzsche:

[...] o coro ditirâmico é um coro de transformados, para quem o passado civil, a posição social estão inteiramente esquecidos; tornaram-se os servidores intemporais de seu deus, vivendo fora do tempo e fora de todas as esferas sociais. (NIETZSCHE, 2003, p. 60).

O apelo de Andresen à condição múltipla da consciência parece dialogar com o esquecimento, com a intemporalidade e com a alienação de tipo psicológico, aspectos que se destacam do trecho nietzschiano citado. De fato, pela experiência da multiplicidade e pela problematização do cânone temporal, recorre-se à palavra para “esclarecer-nos, de dentro para fora, seu devir”, o devir do idioma “dionisíaco” (NIETZSCHE, 2003, p. 128).

A celebração dionisíaca se conjuga com um cenário de espécie misteriosa, ritual, em que a consciência se dilui na multiplicidade, oferecendo uma alternativa fundada no regime *noturno* da poesia (oportunamente retornaremos ao tema, por ocasião da seção dedicada à *noite*). Conforme a sua origem, diz Nietzsche, o “olho” apolíneo deve ser “solar”. Entretanto, quando o princípio de razão “parece sofrer uma exceção” (NIETZSCHE, 2003, p. 29-30), revela-se o dionisíaco, e a “parte noite” do espírito ganha força. É a partir desse ponto que talvez seja possível, portanto, relacionar ao campo semântico do dionisíaco aquele ambiente noturno, como veremos mais tarde.

Sobretudo, por ora vale observar que um dos poemas há pouco citados – *Dionysos* – revela “uma consciência múltipla e divina” que não remete apenas à narrativa canônica de Dioniso, o deus “duas vezes nascido” (GRIMAL, 1993, p. 121). O que reverbera no verso é, principalmente, a relação entre aquela multiplicidade e a própria figuração da divindade, uma vez que a força dionisíaca impõe à unidade da consciência a condição da multiplicidade, do delírio, da perturbação ontológica e da integração com a natureza (a transformação a que se refere Nietzsche no trecho citado). O cenário poemático de *Dionysos* exhibe o panorama de uma existência indistinta e multifacetada. O poema – apenas um dos *Dionysos* compostos por Sophia de Mello Breyner – prenuncia uma das mais importantes marcas de sua estética: aquela já mencionada “disponibilidade”, uma exorbitância que contrasta com a unidade e com a contenção, ambas características que podem ser ligadas ao apolíneo.

Diz Andresen em mais um dos poemas intitulados *Dionysos*:

Entre as árvores escuras e caladas  
O céu vermelho arde,  
E nascido da secreta cor da tarde  
Dionysos passa na poeira das estradas.

(ANDRESEN, 1990, p. 99).

Em mais um momento de celebração do que Nietzsche chama de *natural-universal* (NIETZSCHE, 2005, p. 8), pela menção às “árvores escuras e caladas”, a voz da inspiração dionisíaca imprime em Sophia de Mello Breyner esse poema que arrasta consigo a “poeira das

estradas”, expressão que talvez carregue uma referência iconográfica à insistente perseguição imposta por Hera ao deus Dioniso (GRIMAL, 1993, p. 121-122), contratempo que teria forçado o deus a uma interminável expedição em busca de segurança.

Em poema intitulado *Sinal de Ti*, ouve-se:

Tu não nasceste nunca das paisagens,  
Nenhuma coisa traz o Teu sinal,  
É Dionysos quem passa nas estradas  
E Apolo quem floresce nas manhãs.

(ANDRESEN, 1990, p. 71).

O apolíneo se ocupa das manhãs, da dimensão solar e distinta; já o dionisíaco se ocupa das “estradas”, do trânsito, do entreato, do movimento: perambula, aparece, desaparece, foge. A ação intervalar do dionisíaco contrasta com o idioma matinal e nítido da figuração apolínea.

O primeiro dos *Dionysos* supracitados consta da obra debutante **Poesia I**; o segundo, de **Dia do mar**. A partir daí, a citação expressa do nome do deus é cada vez menos comum na poesia andreseniana, embora persista aquilo que é, para a presente pesquisa, de fato relevante: a presença da figuração dionisíaca. De qualquer modo, e por razões não apenas operacionais, não são tão importantes aqui o recorte proposto ou a linha cronológica: como já foi grifado anteriormente, a recepção de Andresen por parte deste estudo reivindica uma renúncia à abordagem diacrônica, em favor de um olhar de conjunto, de tipo sincrônico, opção crítica que, conforme entendemos, se justifica em virtude de algumas das marcas centrais da própria escrita andreseniana, em especial a do impulso dionisíaco que com a obra se articula.

Vejamos, a propósito, um outro poema, talvez ainda mais significativo do que os dois anteriores, mas ainda dentro do mesmo paradigma: *Dionysos e Apolo*. Antes da citação do poema, impõe-se contudo uma breve nota que trata do ponto de vista genético: embora citado aqui tardiamente, o poema *Dionysos e Apolo* é mais remoto do que os dois *Dionysos* até aqui examinados. Segundo a pesquisa de António Manuel dos Santos Cunha, o poema data de 1938, sendo assim o mais antigo dedicado ao tema da relação entre o apolíneo e o dionisíaco (CUNHA, 2004, p. 103). Sua publicação não consta da edição da obra poética andreseniana utilizada como *corpus* nesta pesquisa.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Uma reconhecida imprecisão cronológica envolve a história das publicações do poema *Dionysos e Apolo*. Os estudos de crítica genética dão conta de edições que guardam trechos, recortes e substituições por poemas derivados. Para mais detalhes sobre essa aventura editorial, reconhecemos a obra **Atenta antena: a poesia de Sophia e o fascínio da Grécia**, de José Ribeiro Ferreira (2008), em especial o capítulo *Apolo e Diônisos*. Eucanaã Ferraz traz também relevantes notas a respeito, ao comentar a bibliografia andreseniana (FERRAZ, 2000a, p. 32-33).

Analiticamente, o conjunto poemático intitulado *Dionysos e Apolo* possui três seções. Em estreito comércio com a proposta deste estudo e com uma das vias da leitura nietzschiana, Andresen figura as divindades como “forças distintas, cuja articulação se reveste de uma importância vital na ordenação do mundo natural erigido através da justa união da noite ao dia, do irracional ao racional, da embriaguez à lucidez” (CUNHA, 2004, p. 103). Alguns trechos do poema *Dionysos e Apolo*, em especial aqueles em que se nota a repetição do grito ritual báquico – “Evoé” – são aqui importantes. Remeto à citação do poema por António Manuel dos Santos Cunha (2004). A primeira e talvez mais importante parte diz:

Evoé Bakkhos  
Os gestos cantam  
Na dança libertados.

Evohé – face a face  
Os homens olham enfim  
Os sonhos secretos de si desligados.

Evohé Bakkhos  
Os teus fiéis conhecem  
Os teus dois sinais sagrados:  
A folha de vide e a pinha  
Que dizem os grandes delírios  
Em que o sol fez vergar  
E agonizar  
O pinhal e a vinha.

Evohé Bakkhos – deus que deste  
O próprio sangue a beber.  
E nele os homens encontraram  
O sabor do sol e da resina  
E uma consciência múltipla e divina.<sup>46</sup>

*Dionysos e Apolo* começa com a evocação ritual “Evoé”, a seguir reprisada como “Evohé”. Trata-se, não apenas no âmbito poemático, de uma evocação primordial: um grito ritual. A saudação ecoa como numa festa dionisíaca, representada, realizada pelo discurso do poema.

Em um dos momentos reflexivos básicos de **A visão dionisíaca do mundo**, Nietzsche relaciona a expressão desarticulada do grito à embriaguez do sentimento, e exclama, na ocasião em que discute o lugar da música no domínio dionisíaco: “O quanto o grito é mais poderoso e mais imediato em comparação com o olhar!” (NIETZSCHE, 2005, p. 37). O dionisíaco engendra o tumulto, as “procissões tumultuosas” (GRIMAL, 1993, p. 122), a fusão

---

<sup>46</sup> Os dois últimos versos do trecho citado nos são familiares: compõem, na íntegra, um dos *Dionysos* anteriormente lembrados, o da publicação **Poesia I**, fazendo dele um escrito derivado. Pode-se dizer, portanto, que o *Dionysos* de **Poesia I** é um recorte, um *pedaço* e, nesse sentido, um *traço* também de *Dionysos e Apolo*.

entre os cantos, os gritos e os gestos. A resultante harmônica, indecifrável e confusa, é encimada pelo impulso libertador do ritual maníaco, como pretende ilustrar o poema de Sophia de Mello Breyner Andresen. A loucura, o delírio extático, declara sua atmosfera de reverência (aos “dois sinais sagrados”), ao mesmo tempo em que instaura um cenário de anormalidade (irregularidade, desordem, perturbação), não obstante a dimensão reiterativa da fórmula “Evoé” ou “Evohé”, que carrega uma vocação ao refrão. O verso de Andresen parece querer ambientar a própria cerimônia, reduzindo as distâncias entre os elementos poemáticos e rituais, confundindo-os portanto: há uma reversibilidade desejável entre o poema e o próprio ritual por ele “representado”.

O sol, elemento apolíneo (mas também dionisíaco, tendo em vista o dado iconográfico segundo o qual as festividades dionisíacas eram eventos diurnos) que “fez vergar / E agonizar / O pinhal e a vinha”, aponta, por sua vez, uma nova figuração da energia vital imoderada, e ilustra a contenda entre os impulsos apolíneo e dionisíaco, anunciada já a partir do título do poema. Na mesma direção, embora lançando mão de uma dimensão semântica mais ampla, estariam os elementos da última estrofe, que demarca uma associação entre o “próprio sangue” do deus e a bebida ritual, o vinho, associação tanto mais natural quanto nos lembrarmos da representação iconográfica do deus Dioniso (GRIMAL, 1993, p. 122), bem como do fenômeno dionisíaco da integração (aquilo que Nietzsche entende em **A visão dionisíaca do mundo** como ocasião do *natural-universal*). Para ilustrar o ponto, talvez seja oportuno recordar um dos poemas que dialogam com *Dionysos e Apolo*. Trata-se de *Evadir-me, esquecer-me*, da quarta parte de **Dia do mar**:

Evadir-me, esquecer-me, regressar  
À frescura das coisas vegetais,  
Ao verde flutuante dos pinhais  
Percorridos de seivas virginais  
E ao grande vento límpido do mar.

(ANDRESEN, 1990, p. 126).

*Evadir-me, esquecer-me*, além de dividir com *Dionysos e Apolo* a citação das “coisas vegetais”, carrega a tônica daquilo que Jean-Pierre Vernant denomina “desterro radical de si mesmo”, fenômeno que estaria ligado à região do dionisíaco (VERNANT, 1991, p. 21). Aspecto análogo é destacado por Jaa Torrano que, ao comentar a representação do dionisíaco pela tragédia de Eurípides, **Bacas**, menciona, como traço característico do culto extático, “[...] o estranhamento, a extraordinária surpresa que diversamente empolga tanto o cultor em seu

êxtase quanto a quem observa o seu comportamento durante o êxtase”. (TORRANO, 1995, p. 19). Nas palavras de Albin Lesky, o homem arrastado pelo êxtase dionisíaco “é diferente do que era no mundo cotidiano” (LESKY, 1971, p. 61).

Ainda em *Dionysos e Apolo*, é igualmente notável o contraste que a segunda estrofe estabelece com o modo apolíneo cultivado por João Cabral de Melo Neto, pela via dos “sonhos secretos de si desligados”, da desarticulação imposta ao sonho apolíneo pelo ritual extático: “Os homens olham enfim / Os sonhos secretos de si desligados”. Cabral preferiria dizer que o sonho “é como uma obra nossa” (MELO NETO, 1999, p. 686), cujo material se dispõe à organização e à domesticação. Por sua vez, *Dionysos e Apolo* exhibe – pictoricamente, diríamos – uma festa dionisíaca. Nesse momento misterioso, o transe e o arrebatamento subjagam o elemento onírico (marca tangível da voz do João mal-amado do Cabral de **Pedra do sono**), desligando o homem de si mesmo (processo de indiferenciação e de integração com a natureza) e de seus próprios sonhos que, a rigor, deixam de ser próprios. Andresen parece subscrever a sentença de Brás Cubas, segundo quem o sonho “é uma fresta do espírito”, através da qual passa o “mistério” inexplicável (ASSIS, 2008, p. 115).

A distinção (a razão, a individualidade) dá lugar então a uma espécie de alienação ritual de tipo divino. O dionisíaco é o rompimento do “feitiço da individuação” (NIETZSCHE, 2003, p. 97) ou, num outro nível de leitura, é a abolição dos limites ligados à própria condição humana (VERNANT, 1991, p. 45). Talvez daí que, como anteriormente mencionado, a experiência total do dionisíaco seja considerada por Nietzsche como aniquiladora (NIETZSCHE, 2005, p. 10, MACHADO, 2002, p. 24).

O dionisíaco presentifica o gesto duradouro da dissolução do homem na natureza, pela via do trato indiscriminado até mesmo da própria “vontade” (para usar a nomenclatura nietzschiana herdada de Schopenhauer). Ou seja, a rigor, só haveria *um* indivíduo dionisíaco (bacante), cuja existência seria uma metonímia da própria natureza. Trata-se, num nível psicológico (e ontológico), de uma impessoalidade que contrasta com o *principium individuationis* celebrado pela contenção apolínea.

Voltando a citar o indispensável trecho da primeira seção de **O nascimento da tragédia**, diz Nietzsche:

Sob a magia do dionisíaco torna a selar-se não apenas o laço de pessoa a pessoa, mas também a natureza alheada, inamistosa ou subjugada volta a celebrar a festa de reconciliação com seu filho perdido, o homem. (NIETZSCHE, 2003, p. 31).

Andresen, ainda em *Arte poética II*:

Pois a poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens. Por isso o poema fala não de uma vida ideal mas sim de uma vida concreta: ângulo da janela, ressonância das ruas, das cidades e dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e do orégão. (ANDRESEN, 1991a, p. 95).

Destaca-se do trecho o signo da “participação”, e do conseqüente “encontro com as vozes e as imagens”. Roberto Machado estabelece assim a articulação que pretendemos, orientado pela figuração proposta por Nietzsche:

[...] em vez da consciência de si apolínea, o culto dionisíaco produz uma desintegração do eu, uma abolição da subjetividade até o total esquecimento de si: um desprendimento de si próprio, a dissolução do eu no mundo, um abandono ao êxtase divino, à loucura mística do deus da possessão (MACHADO, 2006, p. 214).

Como exemplo final desta incursão introdutória, deixemos que fale o poema *Promessa*, de **Dia do mar**. *Promessa* carrega uma “vida multiplicada”, noção análoga a “consciência múltipla”, e em sintonia com a visão de mundo grifada pelo impulso dionisíaco.

És tu a Primavera que eu esperava,  
A vida multiplicada e brilhante,  
Em que é pleno e perfeito cada instante.

(ANDRESEN, 1990, p. 93).

### 3.2 O ditado

Sou apenas um sujeito  
que escuta algumas vezes,  
que outras não escuta, e vai passando.

*Carlos Drummond de Andrade*

Ao estudar a obra de João Cabral de Melo Neto, observamos que haveria ali uma espécie particular de “disseminação”, um movimento de difusão identificado e balizado pela observação crítica do comportamento das vozes articuladas por João, Raimundo e Joaquim, os três discursos-personagens mal-amados. Na oportunidade, tentamos demonstrar que, a partir de um contexto intratextual específico (a obra **Os três mal-amados**) – cenário marcado por certa elaboração conceitual e semântica, tendo em vista a presença do impulso apolíneo e por ele franqueada –, seria legítimo enumerar três grandes gestos de escrita cujo desdobramento e propagação afetaria os processos de elaboração das obras **Pedra do sono**, **O engenheiro** e *Fábula de Anfion*, ao mesmo tempo em que seria por elas afetado.

Ora, entendemos que capacidade de difusão equivalente possa ser identificada no texto da autora portuguesa. Assim como ocorre em João Cabral em relação à oniromancia, à consciência, à medida ou à construção, trata-se de flagrar a presença de alguns operadores textuais, em ação ao longo da obra de Andresen. Como já pudemos destacar, a leitura da disseminação neste momento não é, contudo, tão nítida quanto em Cabral, o que ocorre não apenas em razão do recorte proposto e do *corpus* dele resultante.

De fato, um exame mais detido da escrita de Sophia de Mello Breyner revela uma multidão de vozes, um mosaico de dicções e todo um desfile de imagens em permanente curso de mutação, cuja complexidade e indulgência parecem inibir as mais empenhadas tentativas de ali identificar um análogo dos ambientes semânticos seminais, talvez fundadores, que se pronunciam pela escrita de João Cabral. Em outras palavras, haveria em Sophia de Mello Breyner, talvez em medida maior do que em João Cabral, algo como uma “ansiedade” polifônica, se compreendermos aqui a expressão conforme a emprega o crítico Alcides Villaça, referindo-se ao **Poema sujo**, de Ferreira Gullar:

Há muitos poemas num poema. Juntamente com a voz que na leitura o realiza em uma forma particular, muitas outras vozes ressoam, com maior ou menor clareza, mas sempre ansiosas. E não adianta querer realizá-las todas: as ambiguidades (*sic*)

se multiplicam no espaço e no tempo do poema e da História. (VILLAÇA, 2009, p.13).

O próprio João Cabral já percebera um dos termos centrais da diferença que aqui tentamos destacar, ao compor, por ocasião de **A educação pela pedra**, o poema *Elogio da usina e de Sofia de Melo Breiner Andresen* (*sic*). Diz a segunda das duas estrofes:

Sofia vai de ida e de volta (e a usina);  
 ela desfaz-faz e faz-refaz mais acima,  
 e usando apenas (sem turbinas, vácuos)  
 algarves de sol e mar por serpentinhas.  
 Sofia faz-refaz, e subindo ao cristal,  
 em cristais (os dela, de luz marinha).

(MELO NETO, 1999, p. 339).

O poema, já citado na íntegra no momento introdutório a esta tese, adquire talvez agora contornos mais críticos, ao fazer justiça à intensa e prevalente variedade que afeta a obra andreseniana, ao seu “desfaz-faz e faz-refaz”, expediente de escrita que, se por um lado (talvez pela via de um “método”) poderia ser aproximado do “trabalho de arte” cabralino, por outro ilustra a ampla ação do ânimo dionisíaco, móvel, amante da diferença e da transformação. É a marca do dionisíaco em Andresen o que desorganiza uma episódica “pontualidade” cuja presença os poemas poderiam demonstrar. Portanto, é no esforço de manter viva a atenção à aposição entre os autores que passamos a cuidar daquilo que entendemos como um dos grandes temas andresenianos: o *ditado*, palavra que funda o poema, ou a palavra que se ouve atentamente, tema desta seção.

De fato, e como pôde ser notado até aqui, trata-se de uma palavra credora, em grande parte, de uma natureza ritual, mítica. A ocorrência poemática do que chamamos de ditado conduz ao evento da escrita e com ele se confunde, reafirmando seu lugar fundador. Fundação, portanto, não somente lógica, mas também semântica. Veremos, a partir daqui, que a expressão – “ditado” – quer assinalar, uma vez em ação, um lugar hermenêutico próprio, um evento, uma região reservada ao desafio da comunicação, uma comunicação de tipo especial, feita, num primeiro momento, de murmúrios, aparições, repetições, cantos e gritos: comunicação impossível. Declara Helena Buescu:

A poesia de Sophia de Mello Breyner é uma poesia que se conjuga em torno da escuta: porque acredita que pode escutar os sons do mundo [...], mas ainda porque acredita que se pode dar a escutar pelos outros. [...] É precisamente daqui que provém uma dimensão de realidade que a noção de presença/aparição implica. (BUESCU, 2005, p. 51-52).

O ditado que passamos a observar é um evento patético. Seu ambiente parece ser, num primeiro momento, o fortuito. A ocorrência do ditado e sua declaração pela escrita nos conduz a pensar, com Andresen, que o poema estaria ligado àquele “acontecimento” a que nos referíamos anteriormente: o poema é aquilo “que acontece” (ANDRESEN, 1991a, p. 166). A visão geral dessa espécie de *epifania* (a expressão é legítima, tendo em vista o panorama que aos poucos se configura criticamente, marcado pelo impulso dionisíaco) revela que a escrita – aquela que se torna afinal pública, política, e que aceita o desafio final da comunicação – tem como companhia sempre uma outra, radical, que a acompanha de perto, dela se serve e a ela empresta sua voz. A poesia é chamada por Andresen de uma coisa “medianeira”, intermediária, segundo comentário de Helena Buescu (BUESCU, 2005, p. 54).

Para aludir à declaração da poeta em *Arte poética IV* a respeito de Fernando Pessoa, trecho que será lembrado a seguir, entendemos que o acontecimento do poema – reconhecido, reiterado – parece ser a própria disposição da escrita, elemento central na investigação da índole dionisíaca. O ditado se exhibe como um fato invulgar, portanto, não obstante a nota da imponderabilidade que o torna parente do acidente. Helena Buescu encontra no acontecimento do poema um “caráter fulgurante”, “que podemos encontrar incessantemente repetido [...]”. (BUESCU, 2005, p. 61).

Ao contrário do que se poderia supor, a exposição do fato literário que vimos acompanhando e tentando elucidar – o acontecimento do poema – não pretende defender o tratamento de Sophia de Mello Breyner Andresen como um *caso*, ainda que uma leitura crítica mais dilatada talvez possa ser legitimamente desenvolvida por um método híbrido, uma possível *crítica-clínica*, para aludir ao comentário de Jacques Derrida por ocasião de um de seus estudos sobre Antonin Artaud, o ensaio *A palavra soprada (la parole soufflée)* (DERRIDA, 2005, p. 107-147).<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> A analogia discretamente pretendida neste momento é entre, de um lado, o tratamento dispensado por Derrida ao chamado “sopro” (em último caso, noção que pode ser confundida com a própria palavra literária), e de outro o “ditado”, noção que por ora examinamos a partir da poesia de Sophia de Mello Breyner. Parece tratar-se, em última análise, de um só movimento, de uma só disposição de escrita, que configura um certo universo de interpretação: “sopro”, “ditado”, “inspiração”. Há, dentro de cada uma dessas palavras, um pouco do dionisíaco que aqui tentamos relacionar à poesia de Andresen. Em tempo: Derrida declara, a propósito do tema do “caso”, que os chamados discursos “crítico” e “clínico” – aqueles que acomodam, respectivamente, “obra” e “loucura” – jamais se confundiram *de fato* em nenhum texto, e acrescenta que Foucault, por exemplo, defende sua incompatibilidade (DERRIDA, 2005, p. 107-109). Para o que nos importa por ora, vale destacar, ainda uma vez, que não se pretende, nem aqui e nem em nenhum outro momento desta pesquisa, uma crítica médica ou psicológica, não só por razões de competência. A mesma observação valeria por ocasião do estudo de João Cabral de Melo Neto: naquele momento destacamos que seu texto também não seria lido como um caso.

Na obra de Andresen, a função da palavra “inspirada”, “furtiva” ou simplesmente “ditada” – palavra que, nessa trama, promove (e mesmo condiciona) o objeto literário – é quase propedêutica. Para o que nos interessa, seus traços principais introduzem a dimensão de um modo geral de escrita, a inspiração, aspecto radical (por sua natureza fundadora) que já se nos apresenta, e cuja força se intensifica pela reiteração de sua presença por parte da poeta. A palavra seria aquele acontecimento a que nos referimos: evento (in)oportuno daquilo (naquilo) que Sophia de Mello Breyner chama de “minha maneira de escrever”, expressão usada pelo menos três vezes em *Arte poética IV*, e assim condensada: “A minha maneira de escrever fundamental é muito próxima deste ‘acontecer’” (ANDRESEN, 1991a, p. 166). É claro que sempre voltaremos a essa “maneira”, em face de uma escrita que adota, diante da equação tramada pelo dionisíaco e pela ação da propagação, certo protocolo.

Estamos diante de uma escrita que contraiu uma dupla dívida com o ditado, dívida admitida e declarada. Por um lado, há a dívida de uma transação oracular (ou “orecular”, como preferiria o Oswald de Andrade do **Manifesto antropófago**), que faz uma concessão ao apolíneo, não obstante a reverência do oráculo délfico para com o “subjetivo” e obscuro Arquíloco, conforme imagina Nietzsche (NIETZSCHE, 2003, p. 43).<sup>48</sup> Por outro lado, há a dívida do entusiasmo que nessa transação remete à embriaguez ritual, aspecto dionisíaco que, para a feliz inflação da discussão que se segue, impõe ao tema da comunicação um poderoso desafio. Estamos tocando, portanto, em um dos mais significativos problemas da poética de Andresen (e também, ainda que em outro registro, de João Cabral): a trama entre o desejo, a necessidade e a debilidade da comunicação, problema caro à modernidade e que, para o que nos importa no momento, configura uma polêmica não precisamente em função da natureza do próprio discurso poético em geral – questão que, por si só já seria suficiente para legitimar a discussão –, mas sim pela presença oportuna do traço dionisíaco, fantasma sem rosto, máscara de todo o processo andreseniano de elaboração poemática.

Mencionamos anteriormente um “regime de escuta” que se relaciona com a palavra que até aqui chamamos de “ditada”. De fato, trata-se também do que se escuta. Dentro do silêncio que precede e ladeia o poema, Sophia de Mello Breyner quer ouvir, oferece-se à escuta, e ouve: ora um coro, ora um solo, ora uma Musa; invariavelmente, o que a poeta

---

<sup>48</sup> No capítulo anterior, pudemos mencionar algo sobre o poeta grego Arquíloco por ocasião do estudo da obra **Pedra do sono**, de João Cabral de Melo Neto. Destacamos que o nome de Arquíloco é ligado por Nietzsche à poesia lírica, *mas não à subjetividade*, em virtude de sua índole dionisíaca.

escuta é a palavra ditada, ou furtiva.<sup>49</sup> O furtivo, qualidade da palavra poética, é o imprevisível e o desejável. Referindo-se à dimensão fugaz da palavra, diz Derrida: “A partir do momento que falo, as palavras que encontrei, a partir do momento que são palavras, já não me pertencem, são originariamente *repetidas*” [destaque do autor] (DERRIDA, 2005, p. 119).

Em *Arte poética V*, o acontecimento do poema ouvido, segundo Andresen, remete à “respiração das coisas”, e com ela se confunde, reivindicando certa disposição, certa abertura ao verso “que o próprio ar continha em si”. A “subtração de si” parece ser, portanto, o expediente típico da palavra poética. Pelo que há de errático ou eólio nessa escrita é que se põe em discussão, interna e silenciosamente, o caráter entitativo (e/ou psicológico) das chamadas *fontes*, não exatamente do texto, mas (seria o mesmo?) da linguagem rudimentar que o dita. A palavra *soufflée*, discreto e radical golpe de ar, arranja e acompanha todo o processo. Afinal, é disso que se trata: da sutileza da palavra que se escuta ou que se decifra em poema, palavra escorregadia, disfarçada, soprada, furtiva. Eis o ponto fundamental que afasta decisivamente as poéticas de Sophia de Mello Breyner e de João Cabral.

Andresen não elide a pergunta perplexa sobre a origem do verso, sobre sua “fonte”. Diz a autora em sua *Arte poética IV*: “É-me difícil, talvez impossível, distinguir se o poema é feito por mim, em zonas sonâmbulas de mim, ou se é feito em mim por aquilo que em mim se inscreve.” (ANDRESEN, 1991a, p. 167). A aparente ingenuidade da questão, combinada com sua intenção supostamente retórica, revela uma pergunta sobre o “modo”, e nela se converte e se dilui. Não o modo enquanto maneira apenas, mas também enquanto disposição, aquilo que Derrida chama, no texto citado, de “o modo do ladrão”. De resto, como poderemos perceber a seguir, a “fonte” não é senão uma das mais freqüentes imagens dentro da obra de Andresen.

Seu posicionamento em *Arte poética IV* dispara uma ampla discussão. A poeta parece problematizar aquilo que é tratado por alguns autores (entre os quais João Cabral) como uma espécie de ordem entitativa, base volitiva de construção e de projeto estético. Andresen, em foro íntimo, aguça o olhar sobre a idéia de uma consciência individual, contestando, a partir do próprio âmbito poemático, senão suas condições de possibilidade, sua legitimidade e necessidade. Sua escrita sugere, como resultado dessa posição, uma forte imanência, em sintonia com o espírito dionisíaco.

O cultivo da intuição, a inclinação à palavra inspirada, enquanto atitude diante do universo desenhado pelo ímpeto dionisíaco, não se realiza na análise (decomposição) ou na

---

<sup>49</sup> Uma observação sobre a “Musa” andreseniana. Esse elemento é, invariavelmente, grafado assim, com a inicial maiúscula e no singular: “Musa”. Em Andresen, não há o genérico plural “musas”, tendo em vista o esforço no sentido de uma personalização da “musa” na figura de uma espécie de *ente tutelar*, de *gênio*, à maneira de um condutor dionisíaco ou de um avatar do próprio deus.

compreensão: sua proposta é a de uma visão sintética, em que se inscreve o poético num gesto atômico de liberdade. Nesse panorama, talvez seja importante que a pergunta sobre uma zona psicológica fundadora (“se o poema é feito por mim, em zonas sonâmbulas de mim...”) seja reconhecida pela imanência que a caracteriza. Parece claro que Andresen não *discute* o ponto: o tema do ditado não é tratado argumentativa ou ensaisticamente, mas de forma poemática. É a partir do poema que se percebe um certo empenho de decifração do “modo” pelo qual ele mesmo se dá, tema presente sobretudo (mas não apenas) por ocasião da série transversal *Arte poética*. Percebe-se que o gesto é dos mais significativos, uma vez que por ele baliza-se aquele gesto de *lucidez* dentro do dionisíaco, que impede que a embriaguez exerça sua força autodestrutiva (MACHADO, 2002, p. 24).

Na terceira parte de **Geografia**, intitulada *A noite e a casa*, há o interessante poema *Escuto*, sinal da atitude de Sophia de Mello Breyner Andresen diante do ditado poético:

Escuto mas não sei  
Se o que oiço é silêncio  
Ou deus

Escuto sem saber se estou ouvindo  
O ressoar das planícies do vazio  
Ou a consciência atenta  
Que nos confins do universo  
Me decifra e fita

Apenas sei que caminho como quem  
É olhado amado e conhecido  
E por isso em cada gesto ponho  
Solenidade e risco.

(ANDRESEN, 1991a, p. 32).

O “escutar” quer apenas estabelecer com a palavra que aporta um certo grau de intimidade. Quer atenuar a distância entre si mesmo e o que se escuta, estabelecendo entre os dois pontos, senão um espaço de indistinção, de contigüidade. Ora a palavra é o “ressoar das planícies do vazio”, ora a “consciência” decifradora do universo (reflexão que abre caminho mesmo para o conhecido tema nietzschiano da reconciliação entre os impulsos apolíneo e dionisíaco, que mencionamos na seção 3.1, introdutória à obra da poeta). Na cena de escuta que *A noite e a casa* quer exhibir, percebe-se um comportamento algo cerimonioso, a oferta da escuta na elaboração, gradativa e permanente, de um convite. A cerimônia é mesmo uma “solenidade”, uma trama ritual reveladora, um “caminho” feito de gestos, mas feito também de riscos. “Solenidade” e “risco” possuem entre si um comércio em regime suplementar. São ambos jogos freqüentes da poética de Andresen.

A palavra ditada, enquanto nota do dionisiaco, pede à escrita uma ordem material fundada na solenidade. O solene é *aquilo que retorna*, e é essa a sua operação. Solenidade de condição de escuta, de uma forma cerimoniosa de antecipação ao verso. Andresen precisa estar “[...] quieta / Com as mãos sobre os joelhos / Quieta muda secreta / Passiva como os espelhos” (ANDRESEN, 1991a, p. 140). Eis o poema *Espera*, também de **Geografia**:

Deito-me tarde  
 Espero por uma espécie de silêncio  
 Que nunca chega cedo  
 Espero a atenção a concentração da hora tardia  
 Ardente e nua  
 É então que os espelhos acendem o seu segundo brilho  
 É então que se vê o desenho do vazio  
 É então que se vê subitamente  
 A nossa própria mão poisada sobre a mesa  
  
 É então que se vê o passar do silêncio  
 Navegação antiquíssima e solene

(ANDRESEN, 1991a, p. 38).

O solene é o que pede aparato, respeito e cuidado; numa palavra: atenção. Em companhia da palavra que se escuta, aporta o risco (delineamento, traço, perfil) de uma desejável exploração do poema, uma certa parasitagem do verso pela palavra que aporta. Parasitagem, portanto, como um evento deflagrado e legitimado pelo próprio regime da escuta, signo de indistinção e de consangüinidade entre as vozes que se entrechocam e que se expressam no poema, território do ditado, do “sopro”. Derrida observa, sobre a palavra soprada:

Soprada: entendamos ao mesmo tempo *inspirada* por uma *outra* voz. [...] A generosidade da inspiração, a irrupção positiva de uma palavra que vem não sei donde, [...] que não sei donde vem nem quem a fala, essa fecundidade do *outro* sopro que é o impoder (DERRIDA, 2005, p. 117-118).

Em outro dos importantes momentos da série transversal *Arte poética*, mais precisamente no apêndice à obra **Geografia**, ouvimos a autora: “A poesia não me pede propriamente uma especialização” (ANDRESEN, 1991a, p. 95). O tema, tratado de modo explícito em mais de uma ocasião ao longo da obra de Andresen, acrescenta alguns elementos interessantes à presente discussão.

Roberto Acízelo de Souza (2006), ao analisar de modo introdutório a dimensão científica da literatura e dos estudos literários, identifica, na passagem do século XIX ao

século XX, um cenário que qualifica como “surpreendente”. Diz o autor, em trecho que ajuda a mobilizar a observação de Sophia de Mello Breyner:

[A literatura] passa a retirar sua inteligibilidade não mais do repertório humanístico constitutivo da cultura geral, porém de um conhecimento especializado sem cujo domínio as produções de vanguarda mais típicas revelam-se tão incompreensíveis quanto uma teoria física exposta a um indivíduo sem a devida formação. A especialização, assim, em princípio pensada como apanágio da ciência, transforma-se em instrumento da literatura em seu empenho de autodeterminação. Essa inesperada circunstância teria desconcertado Platão, que concebeu a especialização como recurso antipoético por excelência (cf. **A república**, livro III). (SOUZA, 2006, p. 19).

Ora, a supracitada declaração de Andresen, de *Arte poética II*, parece inaugurar discretamente aquilo que será uma interessante incursão reflexiva, uma discussão que envolve, por ocasião do ato artístico criativo, a idéia de uma “participação no real”, mas também uma observação que acentua, criticamente, o caráter técnico do “artesanato das artes poéticas”. Posicionando-se contra a vulgarização da palavra – especialmente em seu emprego político-institucional por parte do “Salazarismo”, regime derrubado pelo 25 de Abril –, a autora parece colocar em questão, em última instância, o tratamento burocrático da própria linguagem, ao qual deveria se opor a poesia.

Encontramos aqui uma oportunidade para, abrindo parênteses, mencionar algo a respeito do tema da política institucional e de sua relação com a poesia de Sophia de Mello Breyner. O dia 25 de Abril é conhecido em Portugal como o “Dia da Liberdade”. Trata-se da data histórica que, em 1974, viu um golpe militar depor o regime ditatorial do Estado Novo, vigente desde 1933 e personificado pela figura de seu fundador e líder, António Salazar. O evento do 25 de Abril – a “Revolução dos Cravos” – culminou com a implantação de um Estado democrático e com a nova Constituição, de 25 de Abril de 1976. É justo que se acrescente, portanto, à leitura da poesia de Andresen (especialmente à leitura da coletânea **O nome das coisas**, publicado em 1977) o singular dado de ordem política, sobretudo se nos lembrarmos que foi o seu posicionamento francamente liberal que fez com que Andresen fosse eleita para a Assembléia Constituinte, em 1975. Como exemplo da mistura entre a nova ordem política e a disposição estética andreseniana que vimos estudando, citamos *Liberdade*, poema de **O nome das coisas**, e escrito entre 1974 e 1975:

O poema é  
A liberdade

Um poema não se programa  
Porém a disciplina

– sílaba por sílaba –  
 O acompanha

Sílaba por sílaba  
 O poema emerge  
 – Como se os deuses o dessem  
 O fazemos

(ANDRESEN, 1991a, p. 205).

Entre outros exemplos análogos, destacam-se ainda de **O nome das coisas** os poemas *Revolução*, onde o evento político figura “Como página em branco / Onde o poema emerge” (ANDRESEN, 1991a, p. 196), ou ainda o poema chamado simplesmente *25 de Abril*, cujo primeiro verso é: “Esta é a madrugada que eu esperava” (ANDRESEN, 1991a, p. 195). Na mesma obra ainda se encontra o poema *Com fúria e raiva*, escrito em junho de 1974 e, portanto, poucos dias após o evento revolucionário. Trata-se de um interessante exemplo da amplitude da crítica ao tratamento burocrático da linguagem por parte da poeta, tema que, no poema em questão, conjuga-se com o contexto político, municinando-o e dele se servindo:

Com fúria e raiva acuso o demagogo  
 E o seu capitalismo das palavras

Pois é preciso saber que a palavra é sagrada  
 Que de longe muito longe um povo a trouxe  
 E nela pôs sua alma confiada

De longe muito longe desde o início  
 O homem soube de si pela palavra  
 E nomeou a pedra a flor a água  
 E tudo emergiu porque ele disse

Com fúria e raiva acuso o demagogo  
 Que se promove à sombra da palavra  
 E da palavra faz poder e jogo  
 E transforma as palavras em moeda  
 Como se fez com o trigo e com a terra

(ANDRESEN, 1991a, p. 199).

Doze anos antes da deposição do regime de exceção, em **Livro sexto**, obra de 1962, o tom de Andresen fora outro, no poema *Carta aos amigos mortos*:

Nada me resta senão olhar de frente  
 Neste país de dor e incerteza.  
 Aqui eu escolhi permanecer  
 Onde a visão é dura e mais difícil

(ANDRESEN, 1991, p. 130).

Retomando a discussão anterior (sobre a declarada dimensão intuitiva da poesia de Andresen), observamos que, ao analisar os solilóquios da autora, é preciso sempre cuidado e vagar, com o fim de não creditar logo a dicção algo “confessional” (encontrada nas *Artes poéticas*) na conta do que vem sendo chamado aqui de “inspiração” (segundo o comentário da própria autora à dedicatória do poeta Pierre Emmanuel, recuperada anteriormente).

Mas o mais importante parece ser, de fato, o seguinte: ao defender que a poesia, em sua visão, prescinde da especialização – ou seja, prescinde de uma capacitação técnica específica (ou dispensa solenemente tal capacitação) –, Andresen, em 1967, quando se publica a obra **Geografia** (e tendo em mente os movimentos de vanguarda do século XX, sem contudo a nenhum deles declarar manifesta e especial adesão), parece se empenhar no sentido de uma manifesta problematização da intervenção e do alcance do intelecto na produção literária. O ponto é de grande importância no panorama geral do estudo de Sophia de Mello Breyner Andresen por esta tese.

De fato, em *Arte poética II*, ao lançar mão, por exemplo, da idéia de uma “obstinação” criativa, Andresen não a relaciona ao empenho intelectual (embora a citação de um Valéry ocorra pouco depois), mas sim à necessidade de viver “atenta como antena”. A poeta se identifica com a *Senhora da rocha*, escultura portuguesa seiscentista em madeira, que se converte em paradigma no poema homônimo de **Geografia**:

Tu sabes que para nós existe sempre  
O instante em que se quebra a aliança do homem com as coisas  
Os deuses de mármore afundam-se no mar  
Homens e barcos pressentem o naufrágio

E por isso não caminhas cá fora com o vento  
No grande espaço liso da luz branca  
Nem habitas no centro da exaltação marinha  
O antigo círculo dos deuses deslumbrados

Mas rodeada pela cal dos pátios e dos muros  
Assaltada pelo clamor do mar e a veemência do vento  
Inclinas o teu rosto

Imóvel muda atenta como antena

(ANDRESEN, 1991a, p. 15-16).

Portanto, a obstinação em face da composição poemática parece, segundo nossa leitura, pouco ou nada dever àquele já mencionado *ostinato rigore* que Valéry admira em Leonardo da Vinci (VALÉRY, 1998, p. 12). Em seu lugar, há um empenho de natureza

patética, um tipo de obstinação que não visa senão o próprio fenômeno poético, aspecto que se percebe pelo poema *Regressarei*, publicado na terceira parte de **O nome das coisas**:

Eu regressarei ao poema como à pátria à casa  
Como à antiga infância que perdi por descuido  
Para buscar obstinada a substância de tudo  
E gritar de paixão sob mil luzes acesas

(ANDRESEN, 1991a, p. 228).

Ao mesmo tempo, a leitura do elemento da “especialização” na composição poética parece se conjugar, invariavelmente, com a atividade intelectual. Entretanto, para a autora, a poesia, a rigor, não seria senão a “explicação com o universo”, a participação indistinta nele em virtude de uma adesão, condição que, antes de exigir “trabalho” (ou, para Andresen, “técnica”), exige a intervenção de um certo “descontrole” (como em *Arte poética II*, “uma fidelidade mais pura do que aquela que eu posso controlar”). Como declara André Breton, para lembrar oportuna citação do autor francês por Ivo Barbieri: é “nas ruas do sono” que se faz o trabalho que culmina no poema (BARBIERI, 1997, p. 10). Para efeito comparativo, note-se que o João Cabral de **Pedra do sono** subscreveria a sentença de Breton pela mera substituição de “sono” por “sonho”, segundo nossa leitura.

Em trecho já lembrado da primeira seção do *Prefácio a Richard Wagner*, em **O nascimento da tragédia**, Nietzsche alude à indistinção entre “indivíduo” e “universo” (a “explicação com o universo” de Andresen), comunhão metafísica que prescinde da especialização ou da técnica. Segundo a figuração nietzschiana, a força reconciliatória do dionisíaco consiste em um *laço*, “de pessoa a pessoa”, a imposição de um desafio à representação que opera pela unidade consciente (NIETZSCHE, 2003, p. 31).

A escrita de Sophia de Mello Breyner dá a ver, assim, não apenas sua opção estética – aliás declarada –, mas sua própria maneira de compreender aquele acontecimento da escrita que se lhe impõe, bem como seu modo de manipular, de decodificar, de interpretar talvez, o material da (e para a) escrita. Assim, o que a poesia pede, num momento final, é “a inteireza do meu ser, uma consciência mais funda do que a minha inteligência”; em suma, o aporte do ditado lhe faz um único pedido: a atenção de “antena”, imagem que sugeriu o título da obra de José Ribeiro Ferreira, **Atenta antena**; antena do tipo proeminente, que se projeta para fora das casas.

Ouçamos o poema *A luz e a casa*, da terceira parte de **Geografia**:

Em redor da luz  
Com sombras e brancos  
A casa se procura

Minhas mãos quase tocam  
O branco respirar  
Da sua atenção pura.

(ANDRESEN, 1991a, p. 36).

Segundo Ferreira (2008), em Sophia de Mello Breyner Andresen essa “atenção” consistiria em “um estado de espírito fundamental”: a atenção “para escutar as coisas, para realizar o ‘encontro com as vozes e as imagens’” (FERREIRA, 2008, p. 180). Diz a poeta em *As casas*, poema da quinta parte de **Dia do mar**:

Há sempre um deus fantástico nas casas  
Em que eu vivo. E em volta dos meus passos  
Eu sinto os grandes anjos cujas asas  
Contêm todo o vento dos espaços.

(ANDRESEN, 1990, p. 141).

Por “atenção” entende-se a dimensão vigilante que se esforça em receber, capturar a palavra. A atenção revela o débito mútuo e insistente entre o verbo soprado e a condição solene de sua recepção; ou a união entre Orfeu e Eurídice, poeta e poesia, como pretende Ferreira (2008, p. 179). A clara e fundamental diferença entre Andresen e Cabral, nesse ponto, é de método. João Cabral declara, segundo o transcrito em epígrafe por Félix de Athayde, que, ao criar, “para o poeta, o difícil é não voar” (ATHAYDE, 1998, p. 7), ou seja, para o poeta, o difícil (e o desejável, segundo a alternativa cabralina) é não se perder nas tramas da afetividade e da espontaneidade, uma vez que essa concessão caracterizaria a ação criativa da esfera intuitiva. Andresen, por sua vez, lança mão da imponderabilidade fundadora das palavras que se lhe “acontecem”, eólias, das palavras que, como no poema *Sibilas*, “batem contra os muros / Em grandes voos cegos de aves presas” (ANDRESEN, 1990, p. 184). A poeta se ocupa do tratamento justo do acontecimento do ditado, e sua “realização” pelo texto.

Na cena que envolve a escrita de Sophia de Mello Breyner, tudo se passa como se ali estivesse a voz de um *daimónion*, *gênio tutelar* ou *demônio* análogo à Musa e que, a exemplo de Sócrates, lhe fosse imponderável. O tema é especialmente amplo, mas a ele podemos dedicar breve atenção, recorrendo ainda uma vez à contribuição de Nietzsche e à sua figuração do que entende como “socratismo”. Façamos portanto essa pequena digressão.

Sob determinada perspectiva, o personagem de Sócrates é relevante para a compreensão da posição de Nietzsche diante daquilo que ele denomina a “decadência” da arte trágica grega. A controvertida posição nietzschiana não nos interessa diretamente, como já foi mencionado por ocasião das nossas observações preliminares. Contudo, a figuração do socratismo e sua ligação – ora direta, ora contingente – com o apolíneo contribui, mesmo que discreta e momentaneamente, para ampliar o cenário de leitura do dionisíaco em Andresen.

Werner Jaeger, em **Paideia**, ao comentar sobre o papel da figura socrática na formação do homem grego, destaca que, por força mesmo das diferenças entre os impulsos apolíneo e dionisíaco, há um esforço por parte de Nietzsche no sentido de confrontá-los e uni-los; entretanto, prossegue Jaeger, “quando Sócrates impôs a vitória do raciocínio – o elemento apolíneo –, destruiu a tensão na qual tinha contrapeso o elemento dionisíaco irracional”.<sup>50</sup>

Em 1870, Nietzsche pronuncia, na Basiléia, a conferência **Sócrates e a tragédia**. Nietzsche argumenta então sobre o que chama de decadência da tragédia grega, e discute, nesse contexto, a presença de Sócrates e do “socratismo” nas obras de Eurípides e de Platão, além da influência de uma chamada “voz demoníaca”. Nietzsche:

O socratismo despreza o instinto e, com isso, a arte. Ele nega a sabedoria justamente onde ela está em seu reinado mais próprio. Em um único caso Sócrates mesmo reconheceu o poder da sabedoria instintiva, e isso justamente de uma maneira muito característica. Sócrates ganhava, em situações particulares, nas quais seu entendimento se tornava duvidoso, um ponto de apoio firme por meio de uma voz demoníaca que se exprimia miraculosamente. (NIETZSCHE, 2005, p. 83).

Interessa-nos lembrar que a figura de Sócrates foi, segundo Nietzsche, habitante de um “mundo invertido, colocado de cabeça para baixo” (NIETZSCHE, 2005, p. 84), precisamente por escamotear a força instintiva que Nietzsche tanto valoriza.<sup>51</sup> Sócrates era “possuído” – eventual e recessivamente – por essa “voz demoníaca”, instintiva, que seria, no contexto socrático, *dissuasiva* e, portanto, marcada por um signo negativo, um sinal de menos.

---

<sup>50</sup> “when Socrates brought about the victory of the reasoning, the Apollinian element, he destroyed the tension in which it had counterweighed the irrational Dionysian element” (JAEGER, 1986, p. 15, tradução nossa).

<sup>51</sup> Em Nietzsche, “instinto” (*Trieb*) é noção que pertence, por influência de Schopenhauer, ao mesmo campo semântico que “impulso”. Sobre os eventuais problemas envolvidos pela expressão “instinto” em Nietzsche, algo já foi mencionado por ocasião da introdução geral a este estudo. Ao lembrar o demônio socrático, por sua vez, os comentários de Nietzsche nos remetem às várias ocorrências do tema ao longo da obra de Platão (**Apologia de Sócrates**, **Eutífron**, **Eutídemo**, **Fédon**, **Banquete** ou **Fedro**, para lembrar alguns diálogos). Em trecho do **Fedro**, por exemplo, Sócrates se diz “tomado” pelo “sinal costumeiro” do *daimónion*, que “sempre me impede de fazer o que desejo” (PLATÃO, 1954, p. 212). O tema é vasto, e Miguel Spinelli (2006) destaca a dificuldade do estudo do *daimónion*, lembrando que Antônio Freire considera o problema uma “verdadeira *crux philosophorum*” (SPINELLI, 2006, p. 109).

Ora, o que procuramos defender, ao propor essa breve incursão digressiva, é que a voz instintiva que afeta o discurso socrático seria, sob certa leitura, um análogo do ditado, da inspiração, acontecimento psicológico da esfera andreseniana. A analogia residiria no dado transcendente que acompanha o aporte de uma voz estranha, que chega oferecendo um discurso, de início, imponderável. O que em Sócrates desempenha uma função secundária (a “voz demoníaca” só surge quando o entendimento socrático se torna vulnerável, daí sua função recessiva) figura em Andresen, contudo, de um outro modo, agora positivo, decisivo, e estaria na base do discurso poético. Continua Nietzsche:

O mais profundo, todavia, que poderia ser dito contra Sócrates, disse-lhe uma imagem de sonho. Muitas vezes veio a Sócrates, como ele conta na prisão aos seus amigos, um e mesmo sonho que dizia sempre a mesma coisa: “Sócrates, faça música!”. Sócrates tinha se apaziguado até os seus últimos dias com a opinião de que a sua filosofia fosse a música mais alta. Finalmente, na prisão, ele consente, para aliviar completamente a sua consciência, em fazer também aquela música “vulgar” (NIETZSCHE, 2005, p. 86).

Um dos ingredientes do comentário nietzschiano desperta especialmente nossa atenção: a presença das “musas”, pela reconciliação entre a figura socrática e a música chamada “vulgar” (que, nesse caso, corresponde à música “inspirada” pelas musas). Elemento relacionado à loucura poética segundo a classificação platônica no **Fedro** (PLATÃO, 1954, p. 217), a presença das musas é um dado dos mais importantes em Andresen, tendo em vista sua articulação com o complexo tramado pelo jogo suplementar entre “intuição”, “instinto”, “revelação”, “ditado”, “inspiração” e outras noções afins que apontam o amplo domínio semântico que aqui procuramos interpretar. Em uma curiosa declaração transcrita por Carlos Stortini, declara Jorge Luis Borges:

Nós, escritores, possuímos algo secreto, algo que se chama, na tradição homérica, musa; na tradição helênica, espírito ou infinito, e que, segundo a mitologia moderna, é o inconsciente, e o que, segundo o poeta irlandês William Berkeley, é a grande memória. (STORTINI, 1990, p. 71).

À “obstinação” de “antena” que caracteriza seu ofício, Sophia de Mello Breyner Andresen relaciona uma cuidadosa e permanente guarda àquilo que, no domínio da escrita, é mais do que sua “relação com uma matéria”, ilustrando, em parte, a dívida da índole ritual de sua estética com o emblema dionisíaco. Andresen declara, ao dizer da “outra voz” (ou da voz da Musa), um análogo da voz extática da prática ritual, o “algo secreto” a que se refere Borges. A palavra, voz demoníaca, sussurra ao pé do ouvido, e encontra na atitude atenta a condição propícia para revelar sua dimensão múltipla.

Ouçamos, a propósito, dois poemas de **Dual**. O primeiro deles é *A fonte*, e figura na parte IV da publicação; o segundo, *Os gregos*, da parte V.

Eis *A fonte*:

Com voz nascente a fonte nos convida  
A renascermos incessantemente  
Na luz do antigo sol nu e recente  
E no sussurro da noite primitiva

(ANDRESEN, 1991a, p. 133).

E o segundo poema, *Os gregos*:

Aos deuses supúnhamos uma existência cintilante  
Consustancial ao mar à nuvem ao arvoredo à luz  
Neles o longo friso branco das espumas o tremular da vaga  
A verdura sussurrada e secreta do bosque o oiro erecto do trigo  
O meandro do rio o fogo solene da montanha  
E a grande abóbada do ar sonoro e leve e livre  
Emergiam em consciência que se vê  
Sem que se perdesse o um-boda-e-festa do primeiro dia –  
Esta existência desejávamos para nós próprios homens  
Por isso repetíamos os gestos rituais que restabelecem  
O estar-ser-inteiro inicial das coisas –  
Isto nos tornou atentos a todas as formas que a luz do sol conhece  
E também à treva interior por que somos habitados  
E dentro da qual navega indicível o brilho.

(ANDRESEN, 1991a, p. 155).

*A fonte* é poema exemplar, o que torna quase obrigatória sua citação em mais de um momento deste estudo. Essa simples quadra condensa os dois principais agentes do temperamento andreseniano, segundo este estudo: a presença daquela *outra voz*, tratada nesta seção como “ditado”, e o acolhimento da *vida noturna* da escrita.

O melancólico *Os gregos* é, por sua vez, um dos poemas mais densos e instigantes da escrita de Andresen. Entre suas muitas faces e entre as muitas pistas que oferece, interessa aqui especialmente aquela que refere ao tema presente: a voz que dita o “indicível”, palavra não dicionarizada no português brasileiro, mas que gostaríamos que fosse sinônimo de “indizível” ou “imperscrutável”. O sussurro (a “verdura sussurrada e secreta”) dilui-se em meio às intensas vibrações naturais de um episódio hipotético declarado logo no verso inicial: “supúnhamos”, ou *suspeitávamos*, *sustentávamos* um ideal helênico feito de festas, fogos e epifanias, e “desejávamos” o mesmo “para nós próprios homens”. Essa aspiração nos fez

reproduzir “os gestos rituais”, míticos, de um tempo arcaico, até que, *agora*, uma cena de desfalecimento “nos tornou atentos”, e atentos não só “a todas as formas”, mas também a essa “treva interior”, falência do sentido, inaptidão comunicativa, reconhecimento do segredo e do sussurro de uma voz insondável, um ditado imperativo, imperialista.

Seguindo a mesma direção, Fernando Pinto do Amaral destaca:

O conflito central desta poesia reside, portanto, na oposição entre uma expectativa muito antiga, herdada diretamente dos deuses, que nos faria desejar a perfeição ou a plenitude, e a reiterada frustração humana desse desejo, pouco a pouco devorado pelo sofrimento do presente.<sup>52</sup>

Por outro lado, a pequena narrativa de *Os gregos* oferece a oportunidade de, por meio da identificação de uma manifesta dramaticidade, tentar distinguir aquilo que Helena Buescu chama de “realismo discursivo” de Andresen (BUESCU, 2005, p. 68). A vocação dramática – elemento que se observa aliás nos poemas em prosa – nos conduz à consideração de uma cena de debate que rompe os limites do poema, movimentando-o pela interferência de múltiplas vozes, e, sobretudo, problematizando o lugar de uma autoridade discursiva.

[...] um discurso – e um poema – não é nunca apenas o lugar da voz que ali fala, mas o sinal de como essa voz compartilha um mundo com outras vozes. (BUESCU, 2005, p. 68-69).

Em sua obra ensaística **O nu na antiguidade clássica**, Sophia de Mello Breyner destaca que “para o homem arcaico o divino sussurra no universo”, deflagrando uma verdade “tutelar” (CUNHA, 2004, p. 93). A sentença parece reconhecer, ainda uma vez, a palavra em espetáculo, ditada, a irrupção generosa da “outra voz”. A escrita de Sophia de Mello Breyner exhibe o “encontro com as vozes e as imagens” (ANDRESEN, 1991a, p. 95), condição mesmo daquilo que João Cabral reconhece como uma marca de Andresen: a parcela concreta, partícipe do “real”, o “substantivo concreto”, aquilo que atravessa o verso não apenas como mero ornamento, mas como produto final de um encontro entre a palavra ditada e o “real” que dela se desprende. Por outro lado, as vozes que se cruzam intensificam, por sua vez, ainda mais aquela vocação dramática, e reelaboram a discussão acerca daquele tema já mencionado de um ocasional dado “confessional” na obra de Andresen:

<sup>52</sup> “Le conflit central de cette poésie réside donc dans l’opposition entre une attente très ancienne, héritée directement des dieux, qui nous ferait espérer la perfection ou la plénitude, et la frustration humaine répétée de ce désir peu à peu dévoré par la souffrance du présent” (AMARAL, 2000, p. 57, tradução nossa).

Mas é também, e por outro lado, uma forma de presença e aparição, o reconhecimento de como numa voz muitas outras (tantas outras) existem. É isto que dá o tom, tantas vezes referido, “impessoal” ou mesmo “anticonfessional”. (BUESCU, 2005, p. 69).

A essa espécie de premonição instaurada pelo ditado (a “suposição” de *Os gregos*), relacionam-se os muitos acidentes da escrita, contingências, sabotagens a que o texto está sujeito, a própria realização da reversibilidade entre “solenidade e risco”, segundo o poema *A noite e a casa*.

Ao examinar alguns dos momentos da poética em prosa da série *Arte poética*, Manuel Gusmão destaca o que chama de “caráter alucinatório”, fortemente ligado ao “terrível” do conhecimento ditado, do conhecimento do pormenor e de seu vaticínio. Na ocasião, o autor cita Sophia de Mello Breyner em *Caminho da manhã*, de **Livro sexto**, uma das mais relevantes obras de Andresen:

Reparem: “À tua direita então verás uma escada: sobe depressa mas sem tocar no velho cego que desce devagar”. É como se quem fala ou quem dita passasse em filme que tivesse registado o que o espectador, quem ouve, ou quem escreve, ou quem cumpre, o ditado, irá ainda ver. (GUSMÃO, 2007, p. 127-128).

Helena Buescu faz, a propósito, importante comentário:

Na verdade, trata-se de uma escrita que, em sentido próprio, se coloca na linhagem da palavra oral, em que a prosódia se sente como factor de organização, em que uma voz interna convida a uma dicção oral. Mas trata-se também de uma palavra oral *ritualizada*, isto é, objecto de culto que, ao realizar-se (ou seja, ao manifestar-se), constitui a apresentação daquilo que o sagrado pode ser. (BUESCU, 2005, p. 55).

O resultado desse movimento ritual de cumprimento, de previsão que se efetiva, de reiteração da voz que dita, é a própria tipificação da figura do poeta como canal, meio de expressão (ou, num contexto afetado pela leitura do impulso dionisíaco, como assecla, bacante), instrumento de propagação de uma voz que parece ocupar um lugar pré-discursivo, e que “acontece” gutural, algo obscura, nascida que é do mistério. É quando a contribuição de Nietzsche nos ajuda, ainda uma vez, a compreender o ritmo segundo o qual o dado poemático é, a um só tempo, constituído e invadido, transgredido, modificado, confrontado ou, numa palavra, determinado pela palavra que se dita e que se escuta. Eis o poeta como uma figura híbrida (*hybris*), destemperada, um ente expandido, que se confunde com uma espécie, oscilando polemicamente entre a autoridade discursiva e a mera condição coadjuvante. É assim que, referindo-se ao impulso dionisíaco, diz Nietzsche em sua “tentativa de autocrítica”,

escrita dezesseis anos depois da publicação de **O nascimento da tragédia**: “Aqui falava em todo caso [...] uma voz *estranha* [...]” [destaque do autor] (NIETZSCHE, 2003, p. 16).

A poesia andreseniana é radical, acontece no tempo presente, ou antes, esforça-se no sentido de uma presentificação da ordem do tempo. Assim, embora a voz que cumpra o ditado lhe seja própria, “não é bem a sua”: “O lugar da serva é agora o lugar da poeta que deixa passar a voz do deus que lhe é imanente mas que retrai indefinidamente a sua presença”, diz Manuel Gusmão, relacionando o “mistério” à prática dionisíaca (GUSMÃO, 2007, p. 128). Oportunamente, talvez seja importante recuperar o epigráfico poema *Epidauro 62*, do volume **Ilhas**. O teor de *Epidauro 62* ilustra bem a especificidade da dicção da série em prosa *Arte poética*, e declara a dimensão do que se entende aqui por “ditado”. A “voz” atinge os “últimos degraus” do anfiteatro grego de Epidauro, situado às margens do Mar Egeu.

Oiço a voz subir os últimos degraus  
Oiço a palavra alada impessoal  
Que reconheço por não ser já minha.

(ANDRESEN, 1991a, p. 283).

Em outro momento dos poemas da série *Arte poética* (*Arte poética IV*, publicado no fim da obra **Dual**), ouve-se a já mencionada referência de Andresen a Fernando Pessoa:

Fernando Pessoa dizia: “Aconteceu-me um poema”. A minha maneira de escrever fundamental é muito próxima deste “acontecer”. O poema aparece feito, emerge, dado (ou como se fosse dado). Como um ditado que escuto e anoto. (ANDRESEN, 1991a, p. 166).<sup>53</sup>

<sup>53</sup> A respeito desse trecho de *Arte poética IV*, destaca Helena Buescu:

Sophia responde aqui, e entre outros, a Fernando Pessoa e, de forma mais lata, a todo um percurso poético, de que Pessoa será emblema, na medida em que aquilo que era redoma de pensamento (uma consciência que, no preciso instante de ser, é consciência da *perda* e da *falta*) se transforma em Sophia numa *certeza de plenitude comunicando com o poeta* (e a herança romântica é justamente esta também). (BUESCU, 2005, p. 52).

Como pôde ser notado, a leitura proposta por Buescu aproxima Sophia de Mello Breyner de um certo romantismo, comprometido com o problema moderno da comunicação: “Porque o mundo fala, e o Poeta escuta – e escuta para depois também dizer.” (BUESCU, 2005, p. 52). A intérprete parece não encontrar em Andresen um classicismo. Por outro lado, o reconhecimento do *jogo*, a eventual “mistura” da embriaguez dionisíaca com a contenção apolínea (ponto anteriormente destacado, por ocasião da declaração de Andresen acerca da presença dos dois impulsos em sua poesia) parece ecoar, em parte, a idéia de William Wordsworth no conhecido *Preface* à segunda edição das **Lyrical ballads** (1800), segundo a qual a poesia seria “emoção relembada em tranquilidade” – “emotion recollected in tranquillity” – (WORDSWORTH, 2005, tradução nossa). Um século mais tarde, Paul Valéry diria, em **Introduction à la méthode de Léonard de Vinci**, que a poesia é uma obra que dispensa a frágil emoção do estado poético inicial (NUNES, 2007, p. 29). O tema ultrapassa nosso atual alcance e objetivo. Conforta-nos, por ora, recordar a citação do mesmo Valéry, agora por Alfredo Bosi: “[...] seria necessário ter perdido todo espírito de rigor para querer definir o romantismo” (BOSI, 2006, p. 91).

*Arte poética IV* revela a habilidade da autora em interpretar os sinais – mesmo os “apócrifos” – do ditado que se lhe apresenta. Andresen fornece, na oportunidade, um exemplo especial de sua visão sintética. A “maneira de escrever fundamental” corresponde ao lugar de origem, tempo infantil ou mítico, resultado de uma anamnese. Sophia de Mello Breyner Andresen *pensa o poema como antes*.

Encontrei a poesia antes de saber que havia literatura. Pensava que os poemas não eram escritos por ninguém, que existiam em si mesmos, por si mesmos, que eram como que um elemento do natural, que estavam suspensos, imanes. E que bastaria estar muito quieta, calada e atenta para os ouvir. (ANDRESEN, 1991a, p. 166).

A reiteração da visão de origem, ou infantil, temperada com a solenidade, exige a relação entre o ato de compor e a atenção à composição *que se faz por si mesma*, expediente fortemente recusado pelo contracanto desta comparação, João Cabral de Melo Neto. Ainda uma vez, nota-se a idéia do poema como acontecimento. Há algo em Andresen como em Murilo Mendes – aliás uma das influências manifestas de Cabral em **Pedra do sono** –, quando o poeta diz, em *Abstração*, de **Poesia liberdade**: “O poema olha para mim, e, fascinado, me compõe”. Andresen chama de “encontro” essa equação de base: “Desse encontro inicial ficou em mim a noção de que fazer versos é estar atento e de que o poeta é um escutador” (ANDRESEN, 1991a, p. 166). Num momento final, a experiência do texto não representa, contudo, uma aventura intelectual completa, integral, reproduzível. Daí a melancolia que salta do poema *Os gregos*, como tivemos oportunidade de observar. Não é possível um testemunho inequívoco da intuição do ditado, tendo em vista sua imponderabilidade.

É difícil descrever o fazer de um poema. Há sempre uma parte que não consigo distinguir, uma parte que se passa na zona onde eu não vejo. Sei que o poema aparece, emerge e é escutado num equilíbrio especial da atenção, numa atenção especial da concentração. O meu esforço é para conseguir ouvir o “poema todo” e não apenas um fragmento. (ANDRESEN, 1991a, p. 166).

Idéia análoga ouve-se em *As fontes* (agora não *A fonte*, mas mais de uma), que figura na terceira parte de **Poesia I**. Ali, é a “face incompleta” que desafia a poeta a descobrir, em toda a sua plenitude, o segredo arcaico que lhe dita a esperança, a “promessa”:

Um dia quebrarei todas as pontes  
Que ligam o meu ser vivo e total,

À agitação do mundo irreal,  
E calma subirei até às fontes.

Irei até às fontes onde mora  
A plenitude, o límpido esplendor  
Que me foi prometido em cada hora,  
E na face incompleta do amor.

Irei beber a luz e o amanhecer  
Irei beber a voz dessa promessa  
Que às vezes como um vôo me atravessa,  
E nela cumprirei todo o meu ser.

(ANDRESEN, 1990, p. 60).

O desdobramento ritual dessa visada no campo mítico – olhar que pretende-esperapromete apreender integralmente a voz que deflagra o verso – revela um *outro* mundo, ainda mais imperioso em seu jogo subterrâneo, e ecoa as vozes desse mundo no nível do significante, numa espécie peculiar de libertação, de abandono de si mesmo, de *mania*. Nessa condição, o dionisíaco é todo um mundo de metáforas, um jogo, que habilita “a ver o mundo como ele não é” (DODDS, 1988, p. 89) ou, como prefere Andresen em *Caminho da manhã*, ver o “visível” que “se vê até o fim” (ANDRESEN, 1991, p. 105).

O mundo “como ele não é” parece ser o mesmo mundo a que se refere o Nietzsche das últimas obras, que se pronuncia dionisíaco em **Ecce homo**, por ocasião da autocrítica às reflexões de **O nascimento da tragédia**, obra em que a música de Richard Wagner talvez tenha descortinado ao jovem e eufórico professor aquilo que ele gostaria de ver: a esperança (NIETZSCHE, 2007b, p. 64-65), a reconciliação pelo “mundo” dionisíaco, mundo alegórico, *dito de outro modo*.<sup>54</sup>

Diante do mistério que lhe dita outros novos mistérios, Andresen parece não se dispor a fazer uma clara distinção entre renúncia e esperança, como revela a leitura de *As fontes*: “Um dia quebrarei todas as pontes”, e na “promessa” “cumprirei todo o meu ser”. Esse quadro

---

<sup>54</sup> A idéia de um mundo “estrangeiro”, bem como o tema da *esperança*, são temas importantes na obra de Nietzsche. Relevante, contudo, para o momento, seria notar em seu pensamento as presenças do jogo (*Spiel*) e desse princípio (fonte, origem) imperioso não apenas estético, elementos que parecem adquirir, numa perspectiva global, importância singular. É sabido que Nietzsche foi também poeta, ofício que, segundo o especialista Paulo César de Souza em comentário à obra **A gaia ciência**, reitera o virtuosismo nietzschiano no trato da língua materna (NIETZSCHE, 2007, p. 338-339). A partir de sua segunda edição (1887), Nietzsche inclui em **A gaia ciência** um apêndice, composto exclusivamente por poemas. A edição em português utilizada nesta pesquisa traz uma apresentação bilíngüe desse apêndice, da qual recolhemos o poema *A Goethe*, na tradução do próprio Paulo César de Souza:

O jogo do mundo, imperioso,  
Mistura ser e aparência\*

\* “Welt-Spiel, das herrische, / Mischt Sein und Schein” (NIETZSCHE, 2007, p. 291).

exibe o panorama em que se insere boa parte da argumentação de *Arte poética IV*, ocasião em que a autora recusa o traço do artifício, supondo a correspondência entre o dado poemático e o “elemento do natural”, grifado pela imanência.

Em *No ponto*, poema que fecha a obra **Poesia I**, ouve-se:

No ponto onde o silêncio e a solidão  
Se cruzam com a noite e com o frio,  
Esperei como quem espera em vão,  
Tão nítido e preciso era o vazio.

(ANDRESEN, 1990, p. 75).

A poeta nos diz que aquele que escreve sempre é capaz de espera. Sophia de Mello Breyner espera o poema: “Para ouvir o ‘poema todo’ é necessário que a atenção não se quebre ou atenua e que eu própria não intervenha. É preciso que eu deixe o poema dizer-se.” (ANDRESEN, 1991a, p. 166).

Na parte VII de **Geografia**, Sophia de Mello Breyner Andresen traz *Escrita do poema*. Seus seis versos compõem uma espécie de figuração pictórica do processo de escrita:

A mão traça no branco das paredes  
A negrura das letras  
Há um silêncio grave  
A mesa brilha docemente o seu polido

De certa forma  
Fico alheia.

(ANDRESEN, 1991a, p. 87).

Não é senão sintomática a isenção com que a poeta se submete ao poema. De fato, o dístico final, quase displicente, assinala a atitude determinante diante de um poder encantatório (“Fico alheia”), ao mesmo tempo em que o atenua pelo aparte: “De certa forma”. Dessa disponibilidade ao verso nasce uma perplexidade de natureza retórica, capaz de suscitar perguntas radicais, algumas à maneira de um Emílio Moura (a quem Carlos Drummond chamava “profissional da interrogação”). A pergunta é de Andresen, mas poderia ser de Emílio Moura: “Como, onde e por quem é feito esse poema que acontece, que aparece como já feito?” (ANDRESEN, 1991a, p. 166-167). Essa perplexidade é a própria indistinção que vínhamos observando, entre renunciar e esperar. Diria o poeta mineiro em *Condição humana*:

Como captar da vida

o que, rápido, foge  
entre dúvidas? Como  
reter o que, mal surge,  
já se desfaz: é sombra,  
algo vago, já neutro,  
réstia pálida, eco  
de nada, de ninguém?  
Um minuto se esboça,  
rútilo se sonha,  
ardente se anuncia.  
Onde? Quando? Quem sabe?  
Sempre se sabe tarde,  
sem mais onde, nem quando.

(MOURA, 2002, p. 276).

Sophia de Mello Breyner, no poema *Quem és tu*, que figura na segunda parte de **Poesia I**:

Quem és tu que assim vens pela noite adiante,  
Pisando o luar branco dos caminhos,  
Sob o rumor das folhas inspiradas?

(ANDRESEN, 1990, p. 42).

Nessa direção, é possível defender que a poeta não apenas declara, em sua *Arte poética IV*, o fenômeno da “emersão” do poema e o reconhecimento da “réstia pálida” de Emílio Moura, do resíduo, mas também reconhece o defeito congênito do discurso, flagrado no esforço de nomear os termos daquele fenômeno. O poema é o elemento desconhecido, que demarca, disfarçado, mascarado, seu caminho na “história da noite” (ANDRESEN, 1990, p. 42). O trecho que se segue, ainda de *Arte poética IV*, é revelador desse aspecto. A reiteração da citação é oportuna, tendo em vista a discussão sobre o “nome”.

A esse “como, onde e quem” os antigos chamavam Musa. É possível dar-lhe outros nomes e alguns lhe chamarão o subconsciente, um subconsciente acumulado, enrolado sobre si próprio como um filme que de repente, movido por qualquer estímulo, se projecta na consciência como num écran. Por mim, é-me difícil, talvez impossível, distinguir se o poema é feito por mim, em zonas sonâmbulas de mim, ou se é feito em mim por aquilo que em mim se inscreve. (ANDRESEN, 1991a, p. 167).

A ineficácia da procura pelo nome demarca um importante território de discussão dentro da dimensão do dionisíaco andreseniano, e mesmo no domínio daquela importante relação com a “Musa”. De fato, há uma diferença entre o modo segundo o qual acontece o poema e a eventual pergunta que assombra esse mesmo modo: “como, onde e quem”, pergunta que corresponde, em certa medida, à pergunta pelo nome (conceito, coisa ou noção)

segundo o qual se verifica a ocorrência da palavra ditada. De fato, a resposta provisória de Andresen tende a sintetizar em um nome – “Musa” ou “subconsciente” – o modo e a ocasião segundo as quais acontece o poema.

Mas há, entretanto, por trás da suposta irrelevância retórica da pergunta (ou de sua possível trivialidade confessional, diriam alguns), um problema de base, segundo o qual Andresen declara a dificuldade (talvez a impossibilidade) de “distinguir se o poema é feito por mim, em zonas sonâmbulas de mim, ou se é feito em mim por aquilo que em mim se inscreve”. Entre as duas mãos que inscrevem (entre o “eu” e o “aquilo que em mim se inscreve”) há um aparente e discreto descompasso, ora intensificado, ora convertido em um conflito momentâneo, que a autora procura atenuar, domesticar, ao elaborar a pergunta. É dentro do desacordo entre a atenção que escuta o poema e a pergunta sobre o “como, onde e quem” que Sophia de Mello Breyner encontra sua poesia.

Ora, é inevitável lembrar do quanto a declaração em *Arte poética IV* (e em outras ocasiões, como pudemos apurar) seria adversa dentro do projeto cabralino: certamente João Cabral creditaria o problema de Andresen na conta da poesia “sem mira e pontaria”, para lembrar a crítica do poeta pernambucano à obra surrealista de René Char (MELO NETO, 1999, p. 397). Por outro lado, parece claro, pelo que foi exposto até aqui, que o trecho de *Arte poética IV* indica mais do que uma simples resignação (“é-me difícil, talvez impossível, distinguir se o poema é feito por mim...”), e não parece revelar um possível subterfúgio, de resto inconjugável com esta escrita.

Ouçamos as partes V e VI de *Poemas de um livro destruído*, abertura da obra **No tempo dividido**, de 1954:

#### V

Não procures verdade no que sabes  
 Nem destino procures nos teus gestos  
 Tudo quanto acontece é solitário  
 Fora de saber fora das leis  
 Dentro de um ritmo cego inumerável  
 Onde nunca foi dito nenhum nome

#### VI

Não te chamo para te conhecer  
 Conheço tudo à força de não ser

Peço-te que venhas e me dê  
 Um pouco de ti mesmo onde eu habite

(ANDRESEN, 1991, p. 15-16).

O poema não conta com “nenhum nome”, nenhuma “verdade” ou “destino”. Não há “saber” ou “leis”. Estamos longe da esfera conceitual e providente do espírito apolíneo. Há, nos versos citados, uma sensível apreensão, uma sensação de iminência, cenário patético em que o poema se dá, ou acontece, como quer também Fernando Pessoa. “Poema”, não apenas verso, expressão, “poema todo” ou fragmento, mas também imagem ou traço, como em *As imagens transbordam*, da quarta parte de **Dia do mar**:

As imagens transbordam fugitivas  
E estamos nus em frente às coisas vivas.

(ANDRESEN, 1990, p. 127).

Como em diversos episódios da escrita de Andresen, o poema parece trazer apenas o que viria antes de seu próprio acontecimento: imagem, traço, iminência, impressão. Estão afinal todas as “coisas vivas”, vivas pela linguagem que se exhibe furtiva, que interfere e dita pela fresta aberta na consciência, na “inteligência”. O furtivo como uma armadilha que arrebatada – furtivamente – a consciência; armadilha que a consciência (ou o que nela ainda resiste, por força de não se entregar totalmente ao dionisíaco) gostaria de compreender; armadilha oculta sob as “folhas inspiradas”, condição imposta ao nascimento do verso pelo sopro da palavra. Eis o “trabalho” da voz cuja origem, caráter e destino são indefiníveis. De outro modo seria em Cabral, para quem as palavras devem mostrar, a exemplo da faca, precisão, poder de indexação, lastro, “agudeza feroz, / certa eletricidade” (MELO NETO, 1999, p. 213).

De encontro à estética cabralina, Sophia de Mello Breyner ilustra, em *Sibilas*, a guerra maníaca e dramática encenada no reino das palavras, aladas, hostis à domesticação. *Sibilas* é um denso e terrível poema da obra **Coral**:

Sibilas no interior dos antros hirtos  
Totalmente sem amor e cegas.  
Alimentando o vazio como um fogo  
Enquanto a sombra dissolve a noite e o dia  
Na mesma luz de horror desencarnada.

Trazer para fora o monstruoso orvalho  
Das noites interiores, o suor  
Das forças amarradas a si mesmas  
Quando as palavras batem contra os muros  
Em grandes voos cegos de aves presas  
E agudamente o horror de ter as asas  
Soa como um relógio no vazio.

(ANDRESEN, 1990, p. 184).

*Sibilas* – poema cuja atmosfera em muito se assemelha àquela criada por Augusto dos Anjos em sua coletânea **Eu** – revela duas cenas simultâneas. Ambas as cenas jogam com a ambivalência da expressão “sibilas”, câmara e antecâmara, realizando pela textura aquilo que o discurso não atinge. Trata-se, à maneira de Andresen, de uma cena mítica e de uma contracena psicológica. “Sibilas”: por um lado, substantivo; por outro, verbo.

A sibila, profetiza, cega, agente oracular das palavras do mistério (GRIMAL, 1993, p. 416), não é tratada de modo singular, como o fora a Musa (lembremo-nos de que em Andresen não há “musas”, mas sempre *a* “Musa”). Mas há também a porção verbo: sibilas, “tu” sibilas, “tu” cegas, “tu” silvas, “tu” *sopras*, aventura semântica em que há, ainda uma vez, o mistério das palavras que se debatem, que “batem contra os muros”, sopradas. Palavras de ninguém, à deriva, aladas, para lembrar Platão. E há a poderosa imagem dos “voos cegos de aves presas”, horror-relógio que, antes de lembrar o “vivo mecanismo” cabralino de **Uma faca só lâmina** (MELO NETO, 1999, p. 205), lembra o cenário descrito por Edgar Allan Poe em **O poço e o pêndulo** (POE, 2008, p. 109-125).

A inscrição da palavra ditada consiste, em sua origem, naquilo que a própria autora chama de “estado de escrita” (ANDRESEN, 1991a, p. 167), um “jogo com o desconhecido”, jogo que faz do acaso um objeto de afirmação, na figura de um Dioniso-jogador (DELEUZE, 1965, p. 32). Na ocasião, a autora menciona *Que poema...*, parte de **Coral**, que citamos integralmente:

Que poema, de entre todos os poemas,  
Página em branco?  
Um gesto que se afaste e se desligue tanto  
Que atinja o golpe de sol nas janelas.

Nesta página só há angústia a destruir  
Um desejo de lisura e branco,  
Um arco que se curve – até que o pranto  
De todas as palavras me liberte.

(ANDRESEN, 1990, p. 233).

A imagem da página em branco se conjuga com o “estado de escrita”, ao mesmo tempo em que com ele contrasta. Tal ambivalência revela uma condição supostamente recessiva, que se dilui, entretanto, na possibilidade do poema. É precisamente essa abertura ao verso que Andresen pretende dizer ao declarar que o poema “falou quando eu me calei e se

escreveu quando parei de escrever” (ANDRESEN, 1990, p. 169). A cena da suspensão da escrita (pela escrita), e da verificação de sua imperscrutabilidade e de sua contingência exhibe, além disso, talvez um dos mais emblemáticos temas da modernidade literária, cuja figuração em muito deve à imagem da “página em branco”, e cuja problematização resulta eventualmente em uma perplexidade aporética. Um dos exemplos seria *Lição de poesia*, poema de João Cabral, em especial a parte 2, onde se ensaia um bestiário:

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

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

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

(MELO NETO, 1999, p. 78).

“Monstros, bichos, fantasmas” de linguagem, que assombram a escrita. O bestiário borgiano **O livro dos seres imaginários** apresenta uma cena irmã, em *O macaco da tinta*:

Esse animal abunda nas regiões do norte e tem quatro ou cinco polegadas de comprimento; é dotado de um instinto curioso; os olhos parecem cornalinas e o pêlo é negro-azeviche, sedoso e flexível, macio como um travesseiro. Gosta muito de tinta nanquim, e, quando as pessoas escrevem, senta-se com uma mão sobre a outra e as pernas cruzadas esperando que terminem, e bebe o resto da tinta. Depois torna a acocorar-se e fica quieto. (BORGES, 2007, p. 138).

Fazendo um rápido paralelo, percebe-se que um análogo do monstro cabralino ganha, no bestiário de Borges, um nome (“Macaco da tinta”), um título, uma configuração, além de uma textura e de um comportamento tipificado, previsível. O bicho se torna, portanto, livre de sua característica essencial, a *sombra*, e é arrastado por Borges à luz, pela via da análise e da classificação compendiosa de **O livro dos seres imaginários**. Borges esvazia a metonímia “carvão”, decodificando-a: “tinta nanquim”.

Interessa-nos, por ora, contudo, especialmente aquela perplexidade de uma “noite inteira” diante do “papel”, comunicada por João Cabral em cada uma das três pequenas partes de sua *Lição de poesia*. Característica marcante de Sophia de Mello Breyner, a atitude algo

contemplativa, manifestamente atenta, diante do *verso por vir* leva a cabo uma das mais decisivas práticas da poeta portuense, que se afirma com maior força quando mais se afasta do elemento apolíneo – projetivo, construtor e lógico – da criação literária: como já verificamos, Sophia de Mello Breyner não constrói o poema (não se trata de edificá-lo, como em Cabral), mas *pede* que ele se mostre. Diz o poema *Ó poesia – quanto te pedi*, também de **Coral**:

Ó poesia - quanto te pedi!  
Terra de ninguém é onde eu vivo  
E não sei quem sou - eu que não morri  
Quando o rei foi morto e o reino dividido.

(ANDRESEN, 1990, p. 223).

O “reino dividido” é, além de uma citação operacionalmente oportuna, o desdobramento de um dos mais significativos universos semânticos da obra de Andresen. Seu signo principal, o corte, a cisão, está presente em diversos momentos, e em pelo menos dois títulos de obras: **No tempo dividido**, de 1954, e **Dual**, de 1972. Fazendo abstração das razões políticas do tema da divisão, certamente legítimas em Andresen, seria contudo importante destacar a força do aspecto estético desse elemento tão significativo.

É quando caminhamos então para o assunto seguinte: o tema geral da *noite* na escrita de Andresen, elemento que poderia ser um desdobramento do primeiro, o ditado. Entendemos que o evento da noite, ao qual dedicamos a próxima seção desta tese, seja um dos grandes compromissos da poeta com seu temperamento grifado pelo dionisiaco. A partir daqui começamos a estudar esse novo e valioso aspecto, cuja articulação com o desafio imposto ao dado racional podem contribuir um pouco mais para a tematização da estética andreseniana.

### 3.3 A noite

Eu amo a noite quando deixa os montes,  
Bela, mas bela de um horror sublime,  
E sôbre a face dos desertos quedos  
Seu régio selo de mistério imprime.

*Fagundes Varela*

Esta seção tem um tom menor. Entre outras coisas, a isso corresponde dizer que, em relação ao tema do ditado destacado anteriormente, não representa modulação significativa, embora se sirva de um vocabulário e de uma dicção peculiares. Se submetido a um recorte, o tema do ditado poderia se confundir com o tema da noite, segundo a leitura proposta nesta tese.

Espera-se da noite, entretanto, um *silêncio* que não havia ali, bem como um jogo com a ordem do dia, jogo que ilustra um expediente, algo problemático, de antagonismo: a noite andreseniana se impõe contra a ordem do dia, mas também *em face* dela. A regra do jogo parece ser, portanto, o próprio corte, a cisão, a divisão, gesto reconhecido pela própria autora, que adverte, em *Caminho da manhã*, de **Livro sexto**: “Caminha rente às casas. Num dos teus ombros pousará a mão da sombra, no outro a mão do sol” (ANDRESEN, 1991, p. 106).

Na seção anterior procuramos destacar os sintomas de uma poesia que pode ser chamada de “inspirada”, que muito deve à figura da Musa – o ente tutelar e singular de Andresen –, e que adere de forma manifesta ao regime da escuta atenta e solene. Pelo exame dessas e de outras características, pudemos notar alguns dos sinais mais proeminentes do espírito estético da poeta, adversário do regimento intelectual. Caminhando pela mesma trilha, podemos dizer que o tema da presente seção, a noite, representa também um desafio imposto à ação da razão no poema, uma espécie de corolário àquela poética orientada pelo que vimos chamando de inspiração. Diria o impulso apolíneo no João Cabral de **Uma faca só lâmina**: “E nunca seja à noite, / que esta tem as mãos férteis” (MELO NETO, 1999, p. 210).

Em nosso estudo de Sophia de Mello Breyner Andresen, o ponto de partida foi o esvaziamento progressivo da função consciente e da deliberação na composição do poema, tática de escrita que passa pela diluição da presença individual (o *principium individuationis*), em função daquele regime de escuta que estaria na base de uma proposta estética. Atingimos

assim, por força de uma lógica que vai do menor ao maior panorama, o tema do registro noturno de criação, o cenário típico da escrita andreseniana, nosso assunto do momento.

A imagem da noite, segundo a leitura que propomos, representa uma reação de perfil dionisíaco a um certo ideal de cultura (grifado pela ordem do dia, pela figura solar e pelo ideal de lucidez). A noite carrega consigo o ambiente onde se configura um motivo alternativo à lógica apolínea, pela ação da *mania*, do elemento “irracional” ou, numa expressão supostamente mais adequada, da *desrazão*, noção até aqui fortemente presente, embora episodicamente pronunciada. Conseqüentemente, parece haver entre os termos – noite e desrazão – uma paridade, ou uma relação de correspondência, mas também de cooperação, remissão e mútua determinação. Participe da trama e em permanente presença, ora residual, ora manifesta, nota-se o impulso básico dionisíaco, segundo a figuração nietzschiana.

A atração exercida pela atmosfera noturna afeta a escrita andreseniana desde a primeira hora, como veremos. Eis o poema *As rosas*:

Quando à noite desfolho e trinco as rosas  
É como se prendesse entre os meus dentes  
Todo o luar das noites transparentes,  
Todo o fulgor das tardes luminosas,  
O vento bailador das Primaveras,  
A doçura amarga dos poentes,  
E a exaltação de todas as esperas.

(ANDRESEN, 1990, p. 89).<sup>55</sup>

*As rosas* é um poema da segunda publicação de Andresen, **Dia do mar**, obra em que o emblema noturno parece exibir interessante poder semântico. Além disso, percebe-se uma correspondência com o tema da “espera” – articulado aqui com um evento duradouro que passa por “tardes”, “Primaveras” e “poentes” –, especial para a compreensão do expediente da escuta que estaria na base do ditado, assunto de nossa seção anterior.

Na terceira parte de **Dual**, intitulada *Homenagem a Ricardo Reis*, Andresen nos revela uma das entradas possíveis da densidade de sua estética noturna:

<sup>55</sup> Semelhante ao que ocorre com a “Musa”, a maiúscula inicial na palavra “Primavera” é comum na poesia andreseniana. Em quase todas as ocasiões em que ocorre, a palavra é registrada assim, expediente que perde fôlego a partir de **Mar novo** (1958). Nietzsche, em sua figuração do impulso dionisíaco, menciona em mais de uma ocasião – em especial nos textos que antecedem a publicação de **O nascimento da tragédia** – o que foi traduzido na edição brasileira das preleções de 1870 por “pulsão de primavera” (*Frühlingstrieb*), estado de loucura dionisíaca próximo de um “tempestuar e enfurecer-se num sentimento misto”, exibindo “o efeito todopoderoso da primavera” (NIETZSCHE, 2005, p. 8, 54-55). Em outra ocasião, menciona também o “ditrambo primaveril” (NIETZSCHE, 2005, p. 36), reiterando a paridade entre a estação do renascimento e o culto dionisíaco.

Faz da tua vida em frente à luz  
Um lúcido terraço exacto e branco,  
Docemente cortado  
Pelo rio das noites.

Alheio o passo em tão perdida estrada  
Vive, sem seres ele, o teu destino.  
Inflexível assiste  
À tua própria ausência.

(ANDRESEN, 1991a, p. 123).

Entre todos os aspectos que se destacam do pequeno e intrincado poema, há pelo menos dois cuja porção crítica nos convoca a atenção. O primeiro aspecto concerne à recomendação com notas imperativas. É quando o “rio das noites” se revela imagem “docemente” positiva em relação à ambientação inicial, composta pela “vida em frente à luz” e pelo “lúcido terraço”. A recomendação exhibe também suas oportunas citações (já a partir do título, é certo), uma vez que a Andresen eram certamente familiares a autodisciplina e o purismo que grifavam, segundo o próprio Fernando Pessoa, a escrita de Ricardo Reis, o homenageado e conterrâneo da poeta (Ricardo Reis nasce em 1887, no Porto).

O segundo aspecto é o reconhecimento do destino imperioso e inflexível, o relativo ontológico (ou cosmológico, para usar expressão tão obsoleta quanto precisa no caso atual) daquelas “noites”. O destino como o “imperioso jogo-do-mundo”, o “Herrisches Welt-Spiel” que se deduz do poema de Nietzsche dedicado a Goethe, lembrado na seção anterior (NIETZSCHE, 2007, p. 290-291). Mais uma vez, a verificação de um traço característico da obra de Ricardo Reis, o “Horácio grego que escreve em português”<sup>56</sup>: a aceitação, episodicamente resignada, do mundo que lhe reserva o destino. A fração crítica de Andresen – que em absoluto se apaga, mesmo diante da força cega do destino – fica por conta do aparte da segunda estrofe: “Vive, sem seres ele, o teu destino”.

Em *Homenagem a Ricardo Reis*, o “destino”, que a poeta imagina como um passo “alheio” em uma estrada “perdida”, figura como um análogo das “noites”. A exemplo do procedimento freqüentemente adotado por João Cabral, Andresen se refere a um outro (aqui, Ricardo Reis) para dizer de si: a noite é a fluidez aquática que corta (atravessa, interrompe) a luz, trazendo consigo os suplementos “destino”, “perdida estrada” ou “ausência”, todos ingredientes de uma trama regida pela imponderabilidade. O “rio das noites”, em seu curso incerto e sem razões, fecha a primeira estrofe; a segunda nos sugere, por sua vez, a idéia de

---

<sup>56</sup> “Greek Horace who writes in Portuguese” (PESSOA, 2001, p. 14, tradução nossa). A sentença é atribuída a Fernando Pessoa por Richard Zenith, organizador e prefaciador da edição do **Livro do desassossego** utilizada nesta pesquisa.

que o poema-homenagem seja todo um gesto de revitalização daquele “rio”, uma vez lembrado seu parentesco com o destino. Não se trata apenas de cortar (ou trespassar) a aldeia lúcida, branca e exata da “vida”: a noite cumpre uma promessa e atende a um impulso de base, e segue (corre, percorre, flui) em função da disciplina do atravessamento, da interferência, do próprio alheamento (o “fora de si”), conformado pela “ausência”. O segundo imperativo – “assiste” – se conjuga com o primeiro: “Faz”.<sup>57</sup>

A exemplo do que ocorre com o “rio”, não é da conformação noturna a manutenção da identidade, o que Heráclito parecia já pensar por ocasião do fragmento 15, ao declarar, em sentença talvez não tão célebre, que “é o mesmo Hades e Dioniso, a quem deliram e festejam” (OS PRÉ-SOCRÁTICOS, 1996, p. 89), trecho comentado também pelo helenista Jaa Torrano por ocasião de seu estudo sobre a obra de Eurípides (TORRANO, 1995, p. 15). Hades é o deus do “mundo subterrâneo”, da “morada das sombras” (GRIMAL, 1993, p. 189), e Nietzsche, em sua autocrítica **Ecce homo**, lembra que “Dionísio, como se sabe, também é o deus das trevas” (NIETZSCHE, 2007b, p. 97), apontando que Antigüidade parecia associar à noite a figura do dionisiaco.

A face sombria do pequeno poema que homenageia Ricardo Reis se projeta em diversos outros momentos da escrita de Andresen. Um panorama interessante nos fornece a terceira parte da obra **Geografia**, intitulada *A noite e a casa*, título que um Bachelard talvez subscrevesse. Ali há um poema revelador, chamado *Vela*. Transcrevo-o:

Em redor da luz  
A casa sai da sombra  
Intensamente atenta  
Levemente espantada

Em redor da luz  
A casa se concentra  
Numa espera densa  
E quase silabada

Em redor da chama  
Que a menor brisa doma  
E que um suspiro apaga  
A casa fica muda

Enquanto a noite antiga  
Imensa e exterior  
Tece seus prodígios  
E ordena seus milénios  
De espaço e de silêncio

---

<sup>57</sup> Como já pudemos apurar em outras ocasiões, o estado do alheamento é considerado por Nietzsche uma das marcas da loucura extática ligada ao culto dionisiaco, ocasião em que “o homem está fora de si e se crê transformado e encantado” (NIETZSCHE, 2005, p. 55).

De treva e de esplendor

(ANDRESEN, 1991a, p. 35).

O panorama geográfico traçado entre “casa” e “noite” é aqui um elemento especial, e dado proeminente já desde o próprio título da importante coletânea de 1967, **Geografia**. O comércio entre exteriores e interiores aponta, pela adversidade luz/sombra, um lugar escorregadio, frágil, tênue (a “chama”, um interior “de segundo nível”, se nos for permitido), a partir do qual a matéria poemática revela um salto: “A casa fica muda”. A partir daqui, nada continuará a ser como antes.

*Vela* parece ter como protagonista a casa, mas narra a história da noite. O poema conta como essa noite caiu sobre a casa, emudecendo-a. A noite envolve a casa exterior e interiormente, e está para ela como a “menor brisa” está para a vela. A casa tem a noite em torno de si, mas também dentro de si. Nesse contexto de dupla sujeição, em que o elemento submetido (primeiro a chama da vela, depois a casa) parece antever sua própria neutralização, a ação do “suspiro” que apaga (ou que apagaria) a chama da vela parece mais do que um simples episódio, sobretudo se nos lembramos de sua paridade com o “sopro”, com a “palavra soprada”.

A ação do “suspiro” é um ponto de inflexão que supera um estado preliminar de “concentração”, conduzindo todo o espectro poemático em direção à última estrofe. Chegamos, enfim, ao lugar da noite, noite maior, mais vasta, “antiga”, familiar, noite de textura já conhecida. Trata-se da noite que abraça a casa. Em sua imensidão, a noite é “exterior”, porque sua indiscrição dionisíaca expõe, espalha, recusa propriedades, consciências, medidas e deliberações. A noite é tentacular, e seu movimento é de centrifugação. A vela não é mais suficiente.

Os “prodígios” da treva instauram então uma prática misteriosa que intoxica a casa, entorpece-a, interdita-lhe a comunicação, emprestando-lhe, de modo irredutível, uma palavra ininteligível que antes era ensaiada na densidade da “espera”. A noite invade a casa e muda os móveis de lugar, transgride a ordem interior, silenciosamente; exhibe então um novo arranjo, uma nova lógica, “já que não é da linguagem / dizer tudo”, como em Ferreira Gullar (GULLAR, 2010, p. 26). Daí que a noite, diferente do que ocorria com o ditado da seção anterior, ofereça-nos o “silêncio”.

Diante da vela exige-se o mesmo cuidado que João Cabral reivindica para o objeto “ovo”, em seu poema *Ovo de galinha*, de **Serial**. Diz a quarta e última parte:

O ovo porém está fechado  
em sua arquitetura hermética  
e quem o carrega, sabendo-o,  
prossegue na atitude regra:

procede ainda da maneira  
entre medrosa e circumspecta,  
quase beata, de quem tem  
nas mãos a chama de uma vela.

(MELO NETO, 1999, p. 304).

O poema de Cabral, diferente do que ocorre com o de Andresen, não denuncia um salto análogo àquele inscrito em *Vela* pelo instante do suspiro. A diferença é interessante num cenário comparativo, e se explica, basicamente, pela alternativa da própria composição. De fato, *Ovo de galinha* é um poema fortemente pictórico, que prima pela exploração da perspectiva, ao passo que *Vela* faz uma concessão à contingência do tempo, ao apresentar dois episódios separados pelo instante em que a casa “fica muda”. Ao mesmo tempo, percebe-se uma diferença num nível anterior, diríamos estético, que garante a aposição entre os dois textos: João Cabral *pinta* seu *Ovo de galinha*, e assim o examina com a minúcia habitual, ao passo que Andresen opta por uma narrativa que flui da ambientação do interior da casa para a cena da invasão da noite, que já se adivinhava.

Uma leitura mais detida do poema de Cabral nos revelaria que, em *Ovo de galinha*, o poeta propõe a via pictural quádrupla da *aparência*, da *textura*, da *psicologia* e da *manipulação* do objeto poemático; Andresen se dedica, por sua vez, em *Vela*, a registrar a história de um sobressalto, que se converte em estratégia de composição. O sobressalto não é um dos componentes do universo descritivo de João Cabral, cuja tática se ocupa da pormenorização das perspectivas segundo as quais se contempla o objeto eleito, por acaso o “ovo”. Em seu espírito noturno, por sua vez, a poética de Andresen é dócil ao entusiasmo e à surpresa, chega até a desejá-los, e o “mundo novo” do poema exhibe, sempre e de modo fluido e renovado, aquele impulso dionisíaco de base.

Em *Vela*, a “concentração” da casa – sua contenção e reserva – se abala com a chegada da noite, elemento que aporta como uma aparição, trazendo a desmedida, o mistério, a imensidão, o “esplendor”, todos elementos do domínio da desrazão, muito mais próximos do “terrível” (gris, cinzento, noturno) e do “sublime” (no sentido kantiano da expressão, herdada de Baumgarten e já presente no ensaio **Do sublime**, atribuído a Longino) do que do “belo” apolíneo. Diz Nietzsche, em **A visão dionisíaca do mundo**, do “belo sonho” ligado ao apolíneo, e arremata: “A visão, o belo, a aparência delimitam o domínio da arte apolínea” (NIETZSCHE, 2005, p. 18-20). A via noturna da arte, ligada por sua vez ao dionisíaco,

“descarrega de uma vez todos os seus meios de expressão” (NIETZSCHE, 2006, p. 69). A explosão da porção sombra revela, em um movimento instantâneo, um jogo cuja regra é sempre a vigência do segredo, do desafio, da desrazão e do inominado, ampliando o tema em face da força e da condição semanticamente privilegiada da expressão: “noite”.

Anne Dufourmantelle, autora que comenta a obra de Jacques Derrida **Da hospitalidade** (2003), contribui assim para a presente discussão:

Num belo livro publicado clandestinamente, **Os ensaios heréticos**, Jan Patočka opunha a noite – que, aqui, deve ser entendida como figura ontológica – aos valores do dia. “O homem é levado a deixar crescer em si o inquietante, o irreconciliável, o enigmático, isso de que a vida comum se desvia para passar à ordem do dia”. (DERRIDA, 2003, p. 36 e 38).

Continua a intérprete, ainda lembrando o livro do fenomenólogo tcheco Jan Patočka:

A Noite é, para Patočka, “a abertura para o que abala”. Ela nos pede para atravessar a experiência de perda do sentido [...]”. (DERRIDA, 2003, p. 44 e 46).

A “experiência de perda do sentido”, portanto, enquanto experiência noturna, se aproxima da “perdida estrada”, imagem que Andresen faz figurar em *Homenagem a Ricardo Reis*. Trata-se de uma perturbação cujo nome, a exemplo do que ocorria com a descoberta da palavra ditada, se confunde com o próprio “enigmático”. E então, notamos que o aporte da noite, sua queda sobre a casa, dá a ver não apenas seu próprio segredo – segredo de sua origem e de seu batismo (pois verifica-se aqui situação semelhante àquela que Andresen encontrava ao tentar dar nome à sua “Musa”) –, mas também o anúncio de um arcano talvez maior, de uma face oculta da própria escrita. Modifica-se a casa, que passa a ser “a cada instante habitada por um deus fantástico”.<sup>58</sup> Lembremo-nos do poema *As casas*, já citado na seção anterior:

Há sempre um deus fantástico nas casas  
Em que eu vivo. E em volta dos meus passos  
Eu sinto os grandes anjos cujas asas  
Contêm todo o vento dos espaços.

(ANDRESEN, 1990, p. 141).

Eis o poema *Noites sem nome*, da obra **Poesia I**:

---

<sup>58</sup> “[...] toujours habitée par un dieu fantastique” (ALEGRE, 2000, p. 15, tradução nossa).

Noites sem nome, do tempo desligadas,  
Solidão mais pura do que o fogo e a água,  
Silêncio altíssimo e brilhante.

As imagens vivem e vão cantando libertadas  
E no secreto murmurar de cada instante  
Colhi a absolvição de toda a mágoa.

(ANDRESEN, 1990, p. 28)

A exibição desse mistério insuspeito, dessa atopia que se revela desde um universo familiar (ou “a partir da *minha obra*”, como talvez dissesse Andresen, em dicção confessional própria da prosa das *Artes poéticas*), exhibe assim, num golpe duplo, o significado do aporte da “vida” noturna, além da dificuldade radical daquilo que Dufourmantelle chama, em seu comentário acima transcrito, da “parte noite”. A noite – dizíamos no início desta seção – se inscreve em tonalidade menor; ela é sobressalto, e se confunde com o advento de algo (como que) exterior. O evento da noite dispara um “clima” que será a própria assinatura da escrita. A noite é o que resta quando se abre mão da “ordem do dia”, para reiterar a expressão de Jan Patocka.

Outro autor ligado à fenomenologia, Emil Staiger, em sua obra **Conceitos fundamentais de poética**, contribui na configuração dessa atmosfera, descrevendo o que entende por “clima lírico” (*lyrische Stimmung*):

[...] estamos maravilhosamente “fora”, não diante das coisas mas *nelas* e elas em nós. A disposição apreende a realidade diretamente, melhor que qualquer intuição ou qualquer esforço de compreensão. Estamos dispostos afetivamente, quer dizer possuídos pelo encanto da primavera ou perdidos no medo do escuro, enebriados (*sic*) de amor ou angustiados, mas sempre “tomados” por algo que espacial e temporalmente — como essência corpórea — acha-se em frente a nós (*gegenübersteht*). É portanto lógico que a língua fale tanto da disposição da noite como da disposição da alma. (STAIGER, 1977, p. 28-29).<sup>59</sup>

Ao lembrar incidentalmente a análise de Staiger, nossa atenção se detém na reiteração de diversos elementos cuja reunião é sintomática, e que se conjugam com o temperamento poético de Andresen, contribuindo assim na configuração do emblema da noite e do dionísíaco, nosso atual objetivo. Vejamos.

<sup>59</sup> Staiger examina, na ocasião, a “disposição anímica” (*Stimmung*) ligada à poesia de dicção lírica. Um de seus objetivos em **Conceitos fundamentais de poética** é discutir e reduzir as ambigüidades entre as noções de gênero – lírico, épico e dramático –, sem entretanto propor-lhes uma conceitualização (STAIGER, 1977, p. 5-6). Embora a presença das reflexões de Staiger não seja tão relevante no contexto desta pesquisa, e embora não pretendamos aplicar à poesia de Sophia de Mello Breyner uma estrita classificação de gênero, a transcrição do trecho de Staiger nos parece oportuna, mesmo muito aquém da ampla e importante discussão proposta pelo autor em torno da classificação genológica.

Em primeiro lugar, Staiger observa aquele “fora”, que faz com que o poeta se descubra “não diante das coisas mas *nelas* e elas em nós”. É quase inevitável a lembrança do dado da alienação extática (aquele “alheamento”, o “fora de si”), notado por Nietzsche, por exemplo, em **O drama musical grego** (NIETZSCHE, 2005, p. 55). Igualmente manifesta é a lembrança da idéia afim da *reconciliação* celebrada pelo êxtase dionisíaco entre o homem e a natureza, aspecto desenvolvido em **O nascimento da tragédia** (NIETZSCHE, 2003, p. 31). Em segundo lugar, destaca-se na índole grifada por Staiger o gesto poético que age “afetivamente”, e “melhor” do que o “esforço de compreensão”, aspecto que se conjuga diretamente com a declaração de Sophia de Mello Breyner segundo a qual a escrita do poema reivindica “uma consciência mais funda do que a minha inteligência” (ANDRESEN, 1991a, p. 95), trecho de *Arte poética II* que a seguir será tematizado. Em terceiro lugar, Staiger diz de um estado em que somos “possuídos pelo encanto da primavera”, “perdidos no medo do escuro”, embriagados, sempre “tomados” e falando a “língua” da “disposição da noite”, ilustrando uma atmosfera fortemente sugestiva da figuração dionisíaca que até aqui procuramos descrever.

No cenário que Staiger nos ajuda a compreender, tudo se passa sob a influência da mesma “inspiração” que, aos olhos de um Valéry (uma das principais referências de João Cabral, como pudemos notar), “não passa de ‘o desenvolvimento de uma exclamação’”. Curiosamente, ao ser ainda mais contundente a respeito, Valéry pode também contribuir na conformação do impulso dionisíaco, pela mesma via da “reconciliação” há pouco mencionada: afinal, é mesmo Valéry quem declara, segundo André Maurois, que a “inspiração” não é senão “a hipótese que reduz o autor ao papel de observador” (MAUROIS, 1990, p. 46).

Ivo Barbieri, em sua **Geometria da composição**, obra dedicada a João Cabral, recupera, em certo momento, os nomes de dois autores emblemáticos. Um deles é o do próprio Paul Valéry, e o outro o de André Breton. A partir de uma rápida leitura da obra **Estrutura da lírica moderna**, de Hugo Friedrich, Barbieri observa que Valéry e Breton podem ser, sob certa visão crítica, tomados como dois lugares exemplares num panorama geral da poesia moderna. Trata-se, grosso modo e respectivamente, da poesia como “a festa do intelecto” *versus* a poesia como “a derrocada do intelecto” (BARBIERI, 1997, p. 9). A escolha dos dois autores, além de revelar, de modo ocorrente, a centralidade da vanguarda francesa no panorama moderno da poesia, põe em movimento uma ampla relação dicotômica. Parece legítimo que Valéry e Breton – ambos poetas que se empenharam também teoreticamente – sejam tomados como interessantes representantes de duas grandes correntes

de um *pensamento* sobre a poesia: seriam ambos figurações de duas tendências exemplares, a saber: de um lado, rigor formal e intelectualismo, prerrogativas adotadas à chave de um Monsieur Teste (o Valéry que atraiu a atenção de João Cabral); de outro, liberdade formal e material, ponto eleito por Breton com o amparo das experiências supostamente anárquicas da poesia de cariz surrealista. Ora, mesmo sem levar em conta o fato de que é sempre possível dramatizar a contrariedade, intensificando-a à contradição, percebe-se, pelo que foi examinado até aqui, que a dicção e a índole da escrita andreseniana se inclinam para o lado de Breton, opção que, é certo, deve menos a uma disposição surrealista (sinal que, de resto, não identificamos em Andresen) do que aos termos gerais da dicotomia.

A respeito do ponto, e recuperando novamente os episódios da série transversal *Arte poética*, observemos o que Andresen nos revela em *Arte poética II* que, a exemplo do primeiro poema da série, foi publicado na parte VIII de **Geografia**:

A poesia não me pede propriamente uma especialização pois sua arte é uma arte do ser. Também não é tempo ou trabalho o que a poesia me pede. Nem me pede uma ciência nem uma estética nem uma teoria. Pede-me antes a inteireza do meu ser, uma consciência mais funda do que a minha inteligência, uma fidelidade mais pura do que aquela que eu posso controlar. Pede-me uma intransigência sem lacuna. (ANDRESEN, 1991a, p. 95).

A sentença que abre o trecho citado já nos desperta a atenção por dizer de uma “arte do ser”, posição de base que parece guardar forte afinidade com a noção de “metafísica de artista”, posição crítica desenvolvida por Nietzsche em **O nascimento da tragédia**. O tema da “especialização”, por sua vez, mencionado na seção anterior, contrasta com aquela “inteireza do meu ser”, condição para o acontecimento do poema. Andresen declara que, antes de uma habilidade intelectual especial, trata-se de um empenho para além da inteligência e que, portanto, desafia a ação do intelecto, assim como acontecia com a chegada do ditado. A natureza imponderável do evento conjuga-se com uma espécie de confronto da escrita por si mesma, exibindo assim suas falhas, sua dimensão precária, seu movimento involutivo, irracional. A noite aporta falando uma língua estranha, instaurando a necessidade de um aprendizado, ou de um desaprendizado (NIETZSCHE, 2003, p. 31), gesto que não obedece, portanto, à razão, à “ordem do saber”, como lembra a autora Fernanda Bernardo, ao se referir ao aspecto eventualmente imponderável da escrita:

[...] *mesmo que algum porvir lhe esteja reservado*, como se estima ou se deseja, ele não é da ordem do saber, do programa ou da previsão, mas iminente, surpreendente, inantecipável e secreto [...] [destaques da autora]. (BERNARDO, 2002, p. 429-430).

Em Sophia de Mello Breyner Andresen, como já verificamos, percebe-se com nitidez a força do verso descoberto, pela fidelidade ativa e declarada à disposição para o poema, pela escuta comprometida com a (pela) voz que o revela, que o faz aparecer em sua “inteireza”. Nota-se a flagrante desconfiança no “trabalho” e na “teoria” como um *a priori*. Afastar (ou pretender afastar) do domínio poemático a dimensão “racional” consiste, entre outras coisas, no reconhecimento e no cultivo do “surpreendente, inantecipável” que aporta em companhia do dado noturno. Não obstante um eventual “porvir”, um “programa” ou uma “previsão”, Andresen diria, portanto, que o poema conta sempre com essa interferência vinda do lado escuro, interferência seminal e decisiva, que é da ordem do “secreto”, mistério acolhido e traduzido em verso. Como lembra Fernanda Bernardo: “Um tal *porvir*, um *porvir* sempre por vir, provém justamente deste *incondicional acolhimento*, com o qual se confunde.” [destaques da autora] (BERNARDO, 2002 p. 430). Daí que o poema andreseniano traga uma vida noturna, uma “respiração da noite” (ANDRESEN, 1991a, p. 95).

Ouçamos o poema intitulado *Noite*:

Mais uma vez encontro a tua face,  
Ó minha noite que julguei perdida.

Mistério das luzes e das sombras  
Sobre os caminhos de areia,

Rios de palidez que escorre  
Sobre os campos a lua cheia,

Ansioso subir de cada voz,  
Que na noite clara se desfaz e morre.

Secreto, extasiado murmurar  
De mil gestos entre a folhagem

Tristeza das cigarras a cantar.

Ó minha noite, em cada imagem  
Reconheço e adoro a tua face,  
Tão exaltadamente desejada,  
Tão exaltadamente encontrada,  
Que a vida há-de passar, sem que ela passe,  
Do fundo dos meus olhos onde está gravada.

(ANDRESEN, 1990, p. 16).

Recortado de **Poesia I**, *Noite* é, sob uma perspectiva de conjunto, um dos primeiros poemas de Andresen recolhidos em livro. O reencontro da noite – da “minha” noite – se confunde com um ato de reconhecimento (“Reconheço e adoro a tua face”). O traço

predominante parece ser, contudo, aquele arcano perene (“Que a vida há-de passar, sem que ela passe”), aquele “mistério mesmo das coisas” que Fernando Pinto do Amaral (2000) aponta como dado constituinte da poesia andreseniana. Declara o intérprete:

[...] a obra de Sophia instaura uma comunhão entre o olhar humano e o dos deuses gregos, numa atmosfera luminosa e apolínea em que as palavras imitam uma transparência tão inteiramente ofuscante quanto próxima de um nível de pura imanência, as quais extraem não um mistério escondido para além das coisas, mas o mistério mesmo das coisas, o que as torna reais e evidentes no irrecusável esplendor de sua presença.<sup>60</sup>

Ouçamos o poema *Ó noite*, da mesma obra, **Poesia I**:

Ó noite, flor acesa, quem te colhe?  
Sou eu que em ti me deixo anoitecer,  
Ou o gesto preciso que te escolhe  
Na flor dum outro ser?

(ANDRESEN, 1990, p. 63).

O poema é uma pergunta esmigalhada, pulverizada, e depois reunida. A aproximação de base entre “noite” e “flor acesa” reveste o momento inicial da leitura, aproximação mais tarde problematizada pela “flor dum outro ser”. O movimento que nos conduz de um ponto ao outro descortina a complexidade de uma experiência estética fortemente demonstrativa da presença da noite.

Num momento inicial, a colheita da noite é feita por um “quem”, figura que não se repete no segundo verso, substituído pelo “que”: “Sou eu *que* em ti...”. Essa troca poderia legitimamente ser tida como um modo de evitar no segundo verso o cacófato “quem em”, caso não fosse mais do que uma deliberação em nível fonético. De fato, o primeiro verso traz a pergunta: “quem te colhe?”, ao passo que a resposta oscila entre “Sou eu (que em ti...)” e “o gesto preciso (que te escolhe)”, num movimento de reificação de “eu”, voz ou lugar de onde se deflagra a pergunta de base (“quem te colhe?”).

Em outro nível de leitura, notamos um novo caminho, que revitaliza a grande pergunta sobre a noite. Sua formulação seria a seguinte: “Ó noite, flor acesa, quem te colhe na flor dum outro ser?”. Ao que o “eu”, confuso em sua investigação, responderia duplamente: a) “ora eu me deixo anoitecer em ti, ora o (meu) gesto preciso te escolhe” e/ou b) “ora eu, *que* me deixo

<sup>60</sup> “[...] l’ouvre de Sophia instaure une communion entre le regard humain et celui des dieux grecs, dans une atmosphère lumineuse et apollinéenne où les mots suivent une transparence tout aussi éblouissante que proche d’un niveau de pure immanence qui pressent non pas un mystère caché au-delà des choses, mais le mystère même des choses, ce qui les rend réelles et évidentes dans l’irrecusable splendeur de leur présence”. (AMARAL, 2000, p. 55, tradução nossa).

anoitecer em ti, ora o gesto *preciso* que te escolhe”. De qualquer modo que se leia, o importante é que a escolha (da) pela noite não parece ser uma mera opção, mas um imperativo que, contudo, não vinga: a noite não se revela. Em seu lugar, surge um *simulacro*, o “outro ser”, o próprio poema.<sup>61</sup>

Detenhamos nossa atenção agora em *No ponto*, poema da mesma coletânea **Poesia I**:

No ponto onde o silêncio e a solidão  
Se cruzam com a noite e com o frio,  
Esperei como quem espera em vão,  
Tão nítido e preciso era o vazio.

(ANDRESEN, 1990, p. 75).

*No ponto* é exemplo da freqüente disposição de Sophia de Mello Breyner ao flagrante do estado psicológico daquela “espera” do poema. Os quatro versos pintam o próprio evento do poema. O efeito é uma equação sabotada, que parte de uma imagem inicialmente fotografada (o estado de espera), imagem posta a seguir em movimento de reflexão (pela reflexão), para depois voltar a ser a mesma (não a idêntica) imagem inicial. Nessa equação infinita, a “reflexão” não se confunde, entretanto, com a atividade racional, mas é “Passiva como os espelhos”, como em poema já citado, *Musa* (ANDRESEN, 1991a, p. 140). Ainda uma vez, há o “inantecipável”, o *ponto* “onde o silêncio e a solidão / Se cruzam com a noite e com o frio”. “Silêncio”, “solidão” e “frio” constituem uma trama, garantida pela revelação noturna.

Já foi lembrado que a atitude da “espera” – e a espera não apenas enquanto atitude – é tema fecundo dentro da obra poética de Sophia de Mello Breyner. Na oportunidade, vale lembrar, por exemplo, o poema *Espero*, da mesma coletânea **Poesia I**. *Espero* dialoga com *No ponto* de modo interessante:

Espero sempre por ti o dia inteiro,  
Quando na praia sobe, de cinza e oiro,  
O nevoeiro  
E há em todas as coisas o agoiro  
De uma fantástica vinda.

(ANDRESEN, 1990, p. 24).

---

<sup>61</sup> A respeito deste ponto e sob o regime da comparação, é inevitável a lembrança do poema *Antiode*, terceira peça da **Poesia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode**, de João Cabral de Melo Neto. Ali, o poeta percorre a imagem “flor” num combate à “poesia dita profunda”, desconstruindo-o: flor-fezes, flor-pudor, flor-palavra e, enfim, flor-noite (MELO NETO, 1999, p. 98-102).

A espera “no ponto” seria mesmo “em vão”, caso não se dispusesse ao “nítido e preciso” da vacuidade da noite. O verso, sutilmente generoso, ensina o caminho da leitura: “*como quem espera em vão*”, uma vez que a espera (na) pela noite não se dispõe exatamente ao vazio do “vão”. Fresta, intervalo, intermitência, cortina, diafragma, anteparo: vão. O “vão” revela a noite na eventualidade surpreendente de sua atitude desafiadora, capaz de interromper a reflexão. A noite se deixa entrever silenciosamente, num ponto, no vão do poema, *no ponto*, intemporal e inextenso, como nos ensina a geometria. A respeito desse “como quem”, convertido agora em “como se”, declara Julian Wolfreys:

O *como se* nomeia uma condição “ficcional”, uma possibilidade imaginada e, portanto, *fantasmática*, que não é uma mentira, mas que também não aconteceu, ou que, mais significativamente, não pode ser experienciada como tal. [...] O *como se* institui uma forma de “dobra”, se você quiser, entre o possível e o impossível. (WOLFREYS, 2009, p. 20).

O adjetivo “fantástica” do último verso de *Espero* é, em Andresen, uma presença permanente, em especial até a coletânea **Livro sexto**, de 1962. Alguns exemplos seriam os “fantásticos desalinhos” e a “fatalidade fantástica dos ritmos” (respectivamente de *Jardim* e de *Tristão e Isolda*, ambos poemas de **Dia do mar**). Ainda há os “deuses fantásticos do mar” (*Praia*, de **Coral**), ou o “meu nome fantástico e secreto” (*No mar passa*, de **No tempo dividido**). Para além da presença quantitativa da expressão, importa grifar entretanto que o “fantástico” parece ocupar também, em Andresen, o lugar deixado por expressões que simplesmente não ocorrem em sua obra, como “ficção” ou “fictício”. Dilata-se, portanto, o significado mais usual do “fantástico”, para além de “prodigioso” ou de “incrível”, e sua ocorrência sugere episódios metalingüísticos. Assim, a leitura conjunta de *No ponto* e *Espero* permite, entre outras coisas, a descoberta do estreito parentesco – que aqui pretendemos apontar desde o início – entre a condição da espera noturna (no “silêncio” e na “solidão”) e o próprio poema, latente ou “prestes a”. A matéria poemática é tratada pela via do pressentimento de sua “fantástica vinda”, condição que Andresen traduz em uma significativa palavra que parece sintetizar todo o estado da espera: “agoiro”.

Em *Quando brilhou a aurora* (ANDRESEN, 1990, p. 66-67), um dos poemas mais longos de **Poesia I**, Sophia de Mello Breyner Andresen discute o embate entre a disposição do dia, ligada à atividade intelectual, e o desafio da noite. Diz a primeira estrofe:

Quando brilhou a aurora, dissolveram-se  
Entre a luz as florestas encantadas.  
Arvoredos azuis e sombras verdes,

Como os astros da noite embranqueceram  
Através da verdade da manhã.

(ANDRESEN, 1990, p. 66)

Nota-se que *Quando brilhou a aurora* dispõe das peças do jogo num outro nível expressivo, e cuida do evento noturno de maneira diversa daquela encontrada em *No ponto*. Vejamos.

A intérprete Maria João Reynaud lembra que a literatura, para Andresen, é o “acontecimento da verdade” (REYNAUD, 2007, p. 136), uma verdade que prescinde, contudo, da razão e da reflexão, ambos elementos confrontados pelo regime noturno da escrita. Aqui, a “verdade da manhã” parece submeter o encantamento da noite, e ilustra (ilumina) o olhar, o desejo, a leveza, conduzindo à pacificação dos afetos, como neste trecho da segunda estrofe:

E encontrei um país de areia e sol,  
Plano, deserto, nu e sem caminhos,  
Aí, ante a manhã, quebrado o encanto,  
Não fui sol nem céu nem areal,  
Fui só o meu olhar e o meu desejo.

(ANDRESEN, 1990, p. 66)

Se o “país de areia e sol” é “deserto, nu e sem caminhos”, o caminho que conduzirá novamente à noite começa com a tarde, assecla e irmã da manhã, cujas “distâncias” dão a ver as “coisas mortas” e o abandono das nuvens que “se vão pra outros mundos”:

Caminhei na manhã eternamente.  
O sol encheu o céu, foi meio-dia,  
Branco, a pique, sobre as coisas mortas.  
Mais adiante encontrei a tarde líquida,  
A tarde leve, cheia de distâncias,  
Escorrendo de céus azuis e fundos  
Onde as nuvens se vão pra outros mundos.

(ANDRESEN, 1990, p. 66).<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Emílio Moura, poeta mineiro já lembrado em outra ocasião nesta tese, tem na *tarde* uma figura poética extremamente significativa. A tarde representa, em Moura, o evento crepuscular que anuncia um mundo perigoso e inacessível. O paralelo aqui sugerido se deve ao fato de que haveria, na tarde do poeta, uma apreensão capaz de lembrar a noite andreseniana, mas apenas em virtude da atenção e da solenidade por ambos reclamadas. De resto, a visão do poeta de **Habitante da tarde** (MOURA, 2002) parece mais perplexa e menos afirmativa do que a de Andresen, além de aparentemente nihilista, num momento final.

A partir daqui, há uma quebra no ritmo do poema. Chega a noite. A modulação aponta a revitalização do impulso dionisíaco, pela renúncia ao vulnerável *kosmos* prometido pelo dia. O desfecho do poema – a quebra – começa como uma forte parelha, sobressaltada:

Um ponto apareceu no horizonte,  
Verde nos areais, como um sinal.

(ANDRESEN, 1990, p. 66)

A poeta conclui:

E ao encontro da noite caminhei.

(ANDRESEN, 1990, p. 67)

A “noite negra” é aquilo que chega, inesperadamente, no “crescendo sem fim que nos desterra”, como nos versos de *Que poderei* (ANDRESEN, 1990, p. 62). O poder da noite (intensificada pelo adjetivo “negra”) faz vibrar a suposta regularidade da consciência diurna, emblema da atividade científica e, em certo sentido, símbolo da própria vida. Se seguirmos nessa direção, perceberemos que, em Sophia de Mello Breyner, o alinhamento entre “noite” e “morte” é verificável, por exemplo, em *A hora da partida*:

A hora da partida soa quando  
Escurecem o jardim e o vento passa,  
Estala o chão e as portas batem, quando  
A noite cada nó em si deslaça.

A hora da partida soa quando  
As árvores parecem inspiradas  
Como se tudo nelas germinasse.

Soa quando no fundo dos espelhos  
Me é estranha e longínqua a minha face  
E de mim se desprende a minha vida.

(ANDRESEN, 1990, p. 61).<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Ao citar o poema *A hora da partida*, é inevitável a lembrança do argumento do conto *Amor*, de Clarice Lispector, publicado em **Laços de família**. O cotejo nos ajuda a perceber que a aproximação entre “noite” e “morte” pode ultrapassar os limites do tácito. A peça de Lispector revela o desafio imposto à “vida sumarenta” (vida regular, ordeira) pela desordem do “trabalho noturno”, desafio que é, pela experiência da protagonista (Ana), além de um dualismo metafísico, um conflito psicológico (LISPECTOR, 1998, p. 19-29). Outro elemento interessante no argumento de Lispector é a presença do “jardim” (avatar do Jardim Botânico, na cidade do Rio de Janeiro), associado àquele “trabalho noturno”, trama que vai ao encontro da figuração do dionisíaco, em virtude de sua já mencionada identificação com o elemento natural e com a vegetação. De fato, diversas imagens do poema de Andresen suscitariam o cotejo intertextual, entre elas a paridade entre o jardim e a aparição da noite, a inspiração da natureza ou o estranhamento provocado pela “hora da partida”.

*A hora da partida* é um poema de apreensão e de desfalecimento. A palavra “morte” não ocorre, mas ecoa entre a perplexidade dos versos e o pressentimento da hora justa, sobranceira. Recordando ainda uma vez Emílio Moura:

Há sempre uma hora,  
uma hora densa,  
uma hora inesperada,

(MOURA, 2002, p. 268).

Em *A hora da partida*, a suposta disposição regular das coisas antes da chegada da noite – jardim, chão, portas – compromete-se frente ao remate noturno. A visão “no fundo dos espelhos” não é exatamente uma “reflexão”, e exhibe imediatamente uma porção recessiva, o estranhamento e a distância da “minha face”. A noite não confronta, mas inspira, fermenta e agita. Começamos assim a observar que a noite parece se contrapor ao dia não exatamente como um emblema de “extinção” (apenas uma das significações possíveis de “morte”), mas sim enquanto signo de uma vida *renovada*. Enfim, é pela marca da renovação (revitalização, transformação) que a noite de Andresen pode se comunicar com a morte, e impor-se ao dia.

Ora, talvez possamos defender que seja esse mesmo elemento o que compele o Nietzsche da primeira seção de **A visão dionisíaca do mundo** a mencionar o “completamente novo” que eclode a partir da figuração do dionisíaco: “O canto e a mímica das massas assim agitadas, nas quais a natureza foi dotada de voz e movimento, eram algo de completamente novo e inaudito para o mundo greco-homérico” (NIETZSCHE, 2005, p. 13). Ou ainda, mais tarde, na quarta seção: “[...] o entusiasta dionisíaco é excitado até a máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas: algo nunca sentido impele-se à expressão” (NIETZSCHE, 2005, p.39). Em termos semelhantes Nietzsche reelabora a idéia, em **O nascimento da tragédia**: “No ditirambo dionisíaco o homem é incitado à máxima intensificação de todas as suas capacidades simbólicas; algo jamais experimentado empenha-se em exteriorizar-se” (NIETZSCHE, 2003, p. 34-35). Menção análoga, ainda concernente ao curso de transformação operado pelo impulso dionisíaco, ocorre mais tarde, na seção dezessete da mesma obra, onde se lê a epigráfica sentença, já citada no momento que introduz esta tese: “Cumpre-nos reconhecer que tudo quanto nasce precisa estar pronto para um doloroso ocaso” (NIETZSCHE, 2003, p. 102).<sup>64</sup>

<sup>64</sup> É importante não perder de vista que o “completamente novo” encontrado por Nietzsche na figuração do dionisíaco encerra também o pressuposto, mais tarde contestado sob o ponto de vista científico, de que Dioniso seria um deus “estrangeiro”, oriental e, portanto, “novo” aos olhos do homem grego de então. A respeito do tema, algo já havia sido mencionado na introdução geral a este estudo, com o fim de demarcar as diferenças

O poema *Ítaca*, da parte V da obra **Geografia**, contribui também para uma associação entre os elementos “noite” e “morte” em Andresen:

Quando as luzes da noite se reflectirem nas águas verdes de Brindisi  
 Deixarás o cais confuso onde se agitam palavras passos remos e guindastes  
 A alegria estará em ti acesa como um fruto  
 Irás à proa entre os negrumes da noite  
 Sem nenhum vento sem nenhuma brisa só um sussurrar de búzio no silêncio  
 Mas pelo súbito balanço pressentirás os cabos  
 Quando o barco rolar na escuridão fechada  
 Estarás perdida no interior da noite no respirar do mar  
 Porque esta é a vigília de um segundo nascimento

O sol rente ao mar te acordará no intenso azul  
 Subirás devagar como os ressuscitados  
 Terás recuperado o teu selo a tua sabedoria inicial  
 Emergirás confirmada e reunida  
 Espantada e jovem como as estátuas arcaicas  
 Com os gestos enrolados ainda nas dobras do teu manto

(ANDRESEN, 1991a, p. 73).

*Ítaca* é a antevisão de um naufrágio. Andresen descobre, junto à ilha que gerou Ulisses, uma cena feita de três gestos principais. Vejamos.

O primeiro deles é o alegre abandono da agitação do cais, “palavras passos remos guindastes” deixados para trás, sob uma atmosfera crepuscular (“Quando as luzes da noite se refletirem...”). Fica no cais a trama complexa da linguagem (o “dédalo confuso dos fantasmas”, para usar o poético pleonasmo de Fagundes Varela). Vem então o segundo gesto: após um breve hiato, “os negrumes da noite” espalham seu silêncio de apreensão e pressentimento (“Sem nenhum vento sem nenhuma brisa só um sussurrar de búzio no silêncio”). O barco então naufraga “na escuridão fechada”. A noite abraça a embarcação, arrastando-a para dentro de si, para o “respirar do mar”. É o momento da morte, ou da “vigília de um segundo nascimento”, uma renovação. O terceiro e último gesto poemático corresponde à segunda estrofe. Chega o dia, acordando os mortos: “O sol rente ao mar te acordará”, e então “Subirás”, “Emergirás”, devagar e silenciosamente, diz o fecho de

---

entre a leitura nietzschiana, aliás herdada de seu amigo Erwin Rohde (VERNANT, 1991, p. 248-249), e a perspectiva científica que terá voga a partir da década de 1950. Já em relação à notável semelhança entre as formulações da mesma idéia em **A visão dionisíaca do mundo** e em **O nascimento da tragédia**, basta lembrar que as preleções de 1870 (não apenas **A visão dionisíaca do mundo**, mas também **O drama musical grego, Sócrates e a tragédia** e **Introdução à tragédia de Sófocles**) balizaram, de forma manifesta, a elaboração da polémica publicação de 1872. O dado contribui não apenas para assinalar, ainda uma vez, a importância daqueles textos seminais, mas também para apontar a unidade do pensamento nietzschiano em suas primeiras formulações, em especial no que tange à figuração dos impulsos apolíneo e dionisíaco.

Andresen, “Espantada e jovem como as estátuas arcaicas”, deixando às “dobras do teu manto” de cadáver a tarefa de narrar a história de seus gestos finais em seu debate contra as águas.<sup>65</sup>

Cabe à noite que se assoma, portanto, uma função tão decisiva quanto silenciosa. Para que não nos detenhamos tão longamente no exame da analogia entre as figuras da noite e da morte, talvez seja oportuna a lembrança de uma ilustração final, o conto *A canção da justiça*, parte de **Histórias do Bom Deus**, de Rainer Maria von Rilke, tratado aqui como simples apoio na leitura da poética noturna de Sophia de Mello Breyner. Em *A canção da justiça*, percebe-se um aporte diferente da mesma noite-morte, contudo ainda silenciosa e furtiva. Transcrito do comentário de Lauro Meller (2008), eis um trecho do diálogo entre o protagonista anônimo e Ewald, personagem limitado a uma cadeira de rodas:

“Podem acontecer ao senhor algumas coisas que são veladas aos homens capazes de usar as pernas, porque eles passam por tanta coisa e fogem de tantas outras. Deus determinou o senhor, Ewald, para ser um ponto fixo no meio de tanta correria...” [...] “Sim”, disse Ewald com um sorriso estranho, “não posso ir nem mesmo ao encontro da morte. Muitos homens a encontram caminhando. Ela evita entrar em suas casas, chamando-os para fora, para lugares estrangeiros, para a guerra, para cima de uma torre elevada, para cima de uma ponte frágil, para o deserto, para a loucura. A maioria pelo menos a apanha lá fora, em algum lugar, e a traz nos ombros para casa sem perceber. Pois a morte é preguiçosa; se os homens não a perturbassem continuamente, quem sabe se ela não adormeceria”. (MELLER, 2008, p. 144).

---

<sup>65</sup> Além da referência direta à **Odisséia** homérica, a leitura de *Ítaca* nos remete, talvez não acidentalmente, ao mais conhecido poema de Samuel Taylor Coleridge, **The rime of the ancient mariner** (2006). Como exemplo da comparação, é interessante lembrar que, em Coleridge, a embarcação zarpa sob uma atmosfera igualmente festiva: “E zarparamos em festa tamanha”, “Merrily did we drop” (COLERIDGE, 2006, p. 29). Além disso, mais tarde, no poema de Coleridge, quando a morte do Albatroz pelo Marinheiro começa a ser vingada, a citação de Andresen (“Sem nenhum vento sem nenhuma brisa”) parece flagrante. Lê-se em **The rime of the ancient mariner**, na tradução de Weimar de Carvalho:

Um dia após outro seguiu,  
E sem o sopro da brisa, paramos;  
Como a pintura de um navio  
Sobre a pintura de um oceano.\*

O desfecho dos poemas também seria ponto de comparação. O Marinheiro de Coleridge é salvo pelo Eremita, e condenado a narrar a própria história, com o fim de ensinar “o amor e a reverência por todas as criaturas”, “love and reverence to all things” (COLERIDGE, 2006, p. 105). A estratégia de Coleridge reforça a dimensão imanente do enredo que, desde o início, compromete reciprocamente a narrativa e o Marinheiro: o Marinheiro é condenado a narrar indefinidamente as razões de sua própria narrativa. Em *Ítaca*, por sua vez, a voz naufraga de Sophia de Mello Breyner acorda “como os ressuscitados”, e o caráter circular do poema fica por conta da recuperação da “sabedoria inicial” franqueada pela morte.

\* “Day after day, day after day, / We stuck, nor breath nor motion; / As idle as a painted ship / Upon a painted ocean” (COLERIDGE, 2006, p. 45).

E Rilke arremata, pela voz de Ewald, apresentando uma discreta invasão da morte, “Imperceptível em gestos quietos”, como quer a Sophia de Mello Breyner do poema *Noite*, de **Dia do mar** (ANDRESEN, 1990, p. 128):

“Mas até mim ela vai precisar vir, se me quiser. Aqui no meu pequeno quarto claro, em que as flores ficam vivas tanto tempo, sobre o velho tapete, em volta dos armários, entre a mesa e o canto da cama (certamente não é fácil de passar), até a minha velha cadeira querida e larga, que provavelmente morrerá comigo, porque, por assim dizer, viveu comigo. E a morte terá de fazer tudo isso da maneira usual, sem um ruído, sem derrubar nada, sem começar com nada de incomum, como um visitante.” (MELLER, 2008, p. 144-145).

“Como um visitante”, simplesmente, usual, comum. Andresen ecoa a mesma suposta familiaridade em *Sinto os mortos*, poema da terceira parte de **Poesia I**, e fortemente grifado pela atmosfera noturna:

Sinto os mortos no frio das violetas  
E nesse grande vago que há na lua.

A terra fatalmente é um fantasma,  
ela que toda a morte em si embala.

Sei que canto à beira de um silêncio,  
Sei que bailo em redor da suspensão,  
E possuo em redor da impossessão.

Sei que passo em redor dos mortos mudos  
E sei que trago em mim a minha morte.

Mas perdi o meu ser em tantos seres,  
Tantas vezes morri a minha vida,  
Tantas vezes beijei os meus fantasmas,  
Tantas vezes não soube dos meus actos,  
Que a morte será simples como ir  
Do interior da casa para a rua.

(ANDRESEN, 1990, p. 65).

Os visitantes rilkiano e andreseniano se confundem assim pelo ambiente configurado por sua chegada, “sem um ruído, sem derrubar nada, sem começar com nada de incomum”, sugerindo o “vago”, em “silêncio” e “suspensão”.

Ao cabo da apresentação da estética andreseniana por este estudo, vale notar, a partir da citação de *Sinto os mortos*, e tendo em vista o diálogo com o texto de Rilke, uma importante equação, algo ocorrente na obra de Andresen, e que nos ajuda a compreender o tom do vasto domínio semântico traçado pelo desafio imposto à razão, tema central desta seção: referimo-nos ao comércio entre *interiores* e *exteriores* – trama de que trata de modo

interessante o Bachelard de **A poética do espaço**, por exemplo (BACHELARD, 2005), e que já havia sido mencionada anteriormente, por ocasião da leitura do poema *A vela* –, que revela a porção “fora” do regime noturno e irracional. Neste ponto, a equação entre *dentros* e *foras* pode ser lida como um corolário.

Se em Rilke a morte de Ewald não poderá chamá-lo “para fora” de seu “quarto claro” (“Mas até mim ela vai precisar vir, se me quiser”), em Andresen, “a morte será simples como ir / Do interior da casa para a rua”. O “fora”, tal como o compreendemos aqui, se conjuga com o dionisíaco em função de alguns elementos, entre os quais a condição caótica e excursiva da ilimitação, a idéia da incontinência ou a impossibilidade da definição (espacial e conceitual), comportamento que Andresen aproxima do elemento “noite”.

O verso andreseniano, ao promover o contágio mútuo entre “noite” e “fora”, parece enfim indicar que a interpenetração dos termos ocorre também em face da adversidade, da citação do “inimigo” eletivo, o “dia”, a poderosa vida “solar”, a *ratio operandi* da composição poemática, a diligência da “verdade da manhã”, ora confrontada, ora problematizada, ora simples e paradoxalmente desejada, sempre admirada em sua força. Exemplificam-no os versos de *Neón*, da segunda parte de **Geografia**, poema com que encerramos nossa exposição sobre Sophia de Mello Breyner Andresen.

Luz descerrada e crua  
Que não rodeia as coisas  
Mas as desventra  
De fora para dentro

Espaço de uma insónia sem refúgio

Tudo é como um interior violado  
Como um quarto saqueado

Luz de máquina e fantasma

(ANDRESEN, 1991a, p. 27).

## 4 CONCLUSÃO

Uma visão de conjunto desta pesquisa atesta que, de um lado, nos apropriamos das categorias estéticas *apolíneo* e *dionisiaco*, segundo a proposta de Nietzsche em suas primeiras publicações e, de outro, que identificamos, nas obras de João Cabral de Melo Neto e Sophia de Mello Breyner Andresen, figurações daquelas categorias. Ao cabo deste estudo, pretendemos que o diálogo entre os termos tenha municiado nosso tema central, que consiste em discutir alguns dos principais aspectos das obras de ambos os poetas contemplados, mantendo sempre em foco a comparação entre eles. Vejamos portanto, a título de conclusão, um panorama geral do que até aqui julgamos ter analisado.

No que concerne ao recorte imposto a João Cabral, procuramos destacar em especial a relevância e a amplitude da usualmente subfaturada publicação **Os três mal-amados**, de 1943. Tendo isso em vista, e com o propósito de apontar no autor brasileiro os traços que lhe caracterizariam o temperamento poético – segundo nossa leitura, grifado predominantemente pelo impulso apolíneo –, procuramos os pontos de contato entre as três vozes do colóquio cabralino e três outras coletâneas de poemas: **Pedra do sono** (1942), **O engenheiro** (1945) e **Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode** (1947), sendo esta última submetida a um recorte de segundo nível, pelo qual privilegiamos amplamente o poema *Fábula de Anfion*.

Estruturalmente, o capítulo que dedicamos ao estudo de Cabral (o capítulo 2) conta, como se viu, com quatro seções: uma introdução ao poeta (2.1), seguida por três outras seções (de 2.2 a 2.4). Trata-se de três momentos lógicos comunicáveis entre os quais identificamos uma modulação, uma mudança de tom algo significativa, movimento que, contudo, não parece demarcar exatamente um gesto evolutivo (o que implicaria em um juízo valorativo que, em nossa leitura, seria inoportuno), mas sim um progressivo adensamento da índole estética de cariz apolíneo que procuramos associar ao poeta desde seus primeiros poemas.

A voz mal-amada de João nos apóia na pesquisa da primeira publicação em verso de João Cabral, **Pedra do sono**, pela afirmação do traço da oniromancia, principal aspecto apolíneo que então se destaca. Este é o tema da segunda seção dedicada ao poeta (seção 2.2). Em manifesto diálogo com a dicção argumentativa do pequeno ensaio **Considerações sobre o poeta dormindo** (1941), o espírito lítico de **Pedra do sono** é o território em que o sono inquieto de João se traduz por uma tentativa de entendimento e domesticação do elemento onírico. A relação entre as falas de João e a poética de **Pedra do sono** – com o apoio teórico

de **Considerações sobre o poeta dormindo** – lança luz sobre o sonho, essa “obra nossa” (MELO NETO, 1999, p. 686), decifrando-o e descobrindo-lhe articulação, sentido, familiaridade e utilidade.

Entendemos que **O engenheiro**, por sua vez, mantém um diálogo com a figuração apolínea pelos emblemas do projeto e da medida, em face do discurso da segunda voz mal-amada, Raimundo. No panorama apresentado na seção 2.3, pretendemos que a importância da voz de Raimundo seja menos relacionada à sua suposta prevalência sobre as duas outras vozes de **Os três mal-amados** (privilégio que, de resto, este estudo não divisa) do que à sua função projetiva, comportamento que se conjuga com os princípios apolíneos do conhecimento e da medida, reiterando e sedimentando o trabalho de artífice que Cabral, já desde a primeira hora, valoriza e pretende. Além da marca teleológica (sinalizada já desde a epígrafe de Le Corbusier, “machine à émouvoir”), compõem o universo semântico de **O engenheiro** os ideais de contenção e de permanência, conjugados com a vigilância que inibe a ação do elemento fortuito no poema. A poética calculada de **O engenheiro**, além de trazer à linha de frente a claridade da ordem do dia, abre caminho para a aventura heróica da *Fábula de Anfion*, ao desejar a vitória sobre o “enigma”, como pudemos notar pela análise do poema *O fantasma na praia* (MELO NETO, 1999, p. 75).

Se o rigor de **O engenheiro** demarca o espaço do projeto e da medida, a construção do edifício se efetiva pela última obra cabralina aqui estudada, *Fábula de Anfion*. A ela dedicamos a última seção do capítulo 2. Parte de uma publicação tríplice, o poema lança mão de um tema mítico que passa pelo drama de Valéry, **Histoire d’Amphion** (1931), para culminar na elaboração do primeiro grande personagem cabralino. Destacamos, nesse panorama, o intenso diálogo intertextual envolvendo a *Fábula* e a última voz mal-amada (Joaquim). Em função de um poderoso ideal de cultura grifado pela dimensão construtivista, João Cabral, poeta “discípulo do positivo” (MARTELO, 1990, p. 19), confere à figura organizadora de Anfion uma voz crítica e combatente que se revitaliza pelo discurso de Joaquim, o repórter da escassez. De fato, Joaquim é aquele que testemunha – viva, perplexa e conscientemente – um amplo fenômeno subtrativo, recriando-o em uma fusão de crônica e reportagem: a terceira voz mal-amada. Anfion e Joaquim guardam ambos o signo comum da ausência, identificada, cultivada e reelaborada conscientemente, de um lado pela voz de Joaquim, e de outro pela tríplice função de Anfion, criador, colonizador e profeta do deserto. Constitui o comércio entre a *Fábula de Anfion* e a voz de Joaquim o implacável *sim* do rigor e do trabalho de construção que caracterizam a poética cabralina. Num momento final, portanto, a trama intertextual revela um gesto ambíguo de renúncia – o atirar a flauta “aos peixes

surdos- / mudos do mar” (MELO NETO, 1999, p. 92) –, que se converte, entretanto, em uma proposta estética de aculturação da ausência. Eis a nova arquitetura, a nova civilização, que Anfion pretende cultivar: a cidade erguida pela ação exemplar e francamente positiva do trabalho que se sobrepõe a uma suposta renúncia. Tudo ocorre como se João Cabral fizesse agir, por uma cadeia de remissões e citações, aquilo que Valéry credits a Mallarmé, segundo a observação de João Alexandre Barbosa: “O trabalho rigoroso em Literatura, diz ele, se manifesta e se realiza por recusas” (BARBOSA, 2007, p. 44). Antes de demonstrar, portanto, a resignação, o desespero ou o desfalecimento diante da incapacidade de “falar a língua” da cidade erguida pelo acaso, “cavalo solto e louco”, o comportamento final de Anfion inscreve, pelo ato de opor-se à “injusta sintaxe” do fortuito, um rigoroso ato de *resistência*, análogo à atitude inicial de riscar na areia (tendo em vista o projeto da construção e o princípio da contenção) o “preciso círculo”. O herói aceita, reiteradamente, o jogo poemático proposto já dentro da ambigüidade lexical, uma vez que a expressão “estéril” indica não apenas o improdutivo, o infecundo, mas também o território virgem, puro, incólume, a partir do qual a *cidade justa* é possível.

No que concerne a Cabral, portanto, julgamos ter demonstrado que os três discursos mal-amados realizam entre si uma trama intratextual, que parece resultar de sua disseminação de base. Em outras palavras, a passagem das vozes de João, Raimundo e Joaquim pelas obras poéticas que os afetam e são por eles afetadas resulta num interessante movimento interno em **Os três mal-amados**: cada uma das vozes mal-amadas “descobre” então as outras duas, com elas dialoga e delas se serve, permitindo que se manifeste então aquele já mencionado adensamento do temperamento apolíneo, flagrado pelo caminho que nos leva de **Pedra do sono** à *Fábula de Anfion*.

No que se refere a Sophia de Mello Breyner Andresen, optamos por uma estratégia crítica diferente daquela adotada por ocasião do estudo de João Cabral. Como procuramos destacar na introdução ao estudo da poeta (seção 3.1), a diferença ocorre, basicamente, em virtude da afirmação do temperamento dionisíaco, cujos aspectos principais se pronunciam em Andresen, segundo nossa leitura, de modo decisivo. Se o movimento em Cabral é centrípeto – porque grifado pela contenção e pela atividade intelectual –, em Andresen é centrífugo.

A exemplo de João Cabral, a força da índole prevalente que verificamos em Andresen se nota não apenas em sua poesia, mas também em seus escritos críticos, ou teóricos. De modo manifesto, o poder do impulso dionisíaco imprime na obra andreseniana uma insistente

e declarada valorização do conteúdo intuitivo, da parte noturna da criação estética, em detrimento da parcela intelectual (ou da “especialização”). Se em Cabral o traço apolíneo pode ser flagrado em sua contida e rigorosa regularidade, em permanente guarda contra os arroubos do ímpeto dionisíaco, Andresen nos deixa ver, por sua vez, uma tempestade subterrânea, uma inflação anímica em permanente curso de expansão, em luta contra a unidade e a pureza que marcam o temperamento apolíneo.

O capítulo reservado ao estudo de Sophia de Mello Breyner Andresen (capítulo 3), contando com três seções, apresenta, além de uma primeira parte introdutória, duas outras, dedicadas ao estudo do *ditado* e da *noite*. Entendemos que a pronúncia da palavra ditada (seção 3.2) se conjuga explicitamente com o expediente noturno da escrita (seção 3.3), apoiando a observação e o estudo das idiossincrasias da estética andreseniana.

A análise do que chamamos de *ditado* é o momento inicial da identificação de uma escrita severamente marcada pelo emblema da *mania*, sobretudo se nos lembramos da presença permanente da Musa, figura que consiste, em parte, na entificação de uma estratégia discursiva. Nesse sentido, não consideramos apenas acidental o fato de Sophia de Mello Breyner sempre se referir a uma única e singular figura tutelar, a Musa. O estudo da voz que dita o poema (a palavra ditada, “soprada” ou “furtiva”) nos conduz à tematização de um modo geral de escrita, um aspecto radical que se afirma pela declarada concessão à dimensão intuitiva da criação poética. No processo de escrita que transita entre a atenção da escuta e a “solenidade” e o “risco” da espera, o poema consiste, em último caso, na matéria exemplar – ao mesmo tempo oportuna e inoportuna – do que Andresen denomina “minha maneira de escrever”.

Num gesto que poderia ser chamado mesmo de propedêutico, Andresen impõe ao *principium individuationis* e à atividade do intelecto o desafio da multiplicidade e da recusa da especialização, comportamentos que se ajustam ao temperamento dionisíaco, ampliando seu alcance figurativo. O ofício poético exige da autora a descoberta e o exercício da “respiração das coisas”. Nesse contexto estético, entendemos que a dimensão noturna e a imagem da *noite*, elementos equivalentes, assinalam o espaço de atuação do poema, pela manifesta adesão ao regime mistérico. Num gesto tático, Andresen sugere a correspondência semântica entre “noite” e “fora”, exibindo um amplo panorama de ação do impulso dionisíaco que, em seu ímpeto excursivo, inscreve-se “fora das leis”, para além da dimensão do saber. Sobretudo, a figura ou a imagem da noite se constrói pela oposição à poética estritamente intelectual, configurando a relação entre o evento da palavra ditada e o regime noturno da escrita.

Quanto à complexa relação entre as figurações dos impulsos apolíneo e dionisíaco, uma observação final, tendo em vista a comparação entre os dois autores. Parece-nos evidente que este estudo não pretendeu fazer-lhes (dos impulsos, mas também dos autores, sem dúvida) uma consideração exaustiva. Fazemos notar, entretanto, um valioso gesto de mútua remissão entre o apolíneo e o dionisíaco, gesto que, até aqui, procuramos identificar e apontar, dentro da perspectiva eleita e dos objetivos propostos. De fato, a pesquisa orientada das duas figurações nos conduz a pensar que exista entre os impulsos uma contrariedade, mas não uma contradição. Para atestá-lo, bastaria que nos lembrássemos da aposição que até aqui orientou o diálogo, aspecto que atenua um eventual dualismo. Em outras palavras, ao demarcar as diferenças entre o apolíneo e o dionisíaco observamos, simplesmente, o fracasso de um suposto imperialismo de base, ora de um, ora de outro impulso. Em seu lugar, identificamos uma trama que vive da prevalência, não da exclusividade: como já foi oportunamente mencionado, Cabral parece reconhecer a força do acaso, seu adversário eletivo, ao passo que Andresen parece fazer importantes concessões ao apolíneo. De resto, a esta altura julgamos já ter destacado a dimensão subsidiária daquele suposto antagonismo, que procuramos diluir na ação crítica comparativa. Nosso objetivo, ao longo de toda esta pesquisa, nunca foi o confronto entre o apolíneo e o dionisíaco, mas o diálogo entre João Cabral de Melo Neto e Sophia de Mello Breyner Andresen.

**REFERÊNCIAS**

ALEGRE, Manuel. Près de la pulsation initiale. **Sophia de Mello Breyner Andresen – Prix Camões 1999. Lumière et nudité des mots.** Cadernos Camões. Lisboa: Instituto Camões, 2000, p. 13-16.

ALMEIDA, Pedro Vieira de. Le Corbusier. **Seara Nova** (direção de Augusto Casimiro), Lisboa, n. 1440, p. 304-305, out. 1965.

AMARAL, Fernando Pinto do. L'alliance brisée. **Sophia de Mello Breyner Andresen – Prix Camões 1999. Lumière et nudité des mots.** Cadernos Camões. Lisboa: Instituto Camões, 2000, p. 53-59.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **José. Fazendeiro do ar. Novos poemas.** 4 ed. Rio de Janeiro: Record, 1993.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra poética I.** Lisboa: Caminho, 1990.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra poética II.** Lisboa: Caminho, 1991.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Obra poética III.** Lisboa: Caminho, 1991a.

ANIDO, Naíade. João Cabral de Melo Neto la servitude douloureuse des armes poétiques. **Études portugaises et brésiliennes.** XIII. Paris: Université de Haute Bretagne, 1977, p. 65-79.

ANJOS, Augusto dos. **Obra completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

ARISTÓTELES. **Arte poética.** Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2007.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica.** Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

ASSIS, Machado de. **Memórias póstumas de Brás Cubas.** Porto Alegre: L&PM, 2008.

ATHAYDE, Félix de. **Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

BACHELARD, Gaston. **La terre e les rêveries de la volonté**. Paris: Librairie José Corti, 1948.

BARBIERI, Ivo. **Geometria da composição. Morte e vida da palavra severina**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

BARBOSA, João Alexandre. **A biblioteca imaginária**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

BARBOSA, João Alexandre. **A comédia intelectual de Paul Valéry**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

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

BARBOSA, João Alexandre. **Alguma crítica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

BARBOSA, João Alexandre. Balanço de João Cabral de Melo Neto. In: BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1986. Cap. 6, p. 107-137.

BARBOSA, João Alexandre. **João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Publifolha, 2001.

BARRENTO, João. Nietzsche e a literatura do século XX. **Revista Vértice**. Direção de Francisco Melo. Coimbra, n. 20. Nov 1989, série II, p. 63-71.

BELCHIOR, Maria de Lourdes. Itinerário poético de Sophia. **Colóquio/Letras**, n. 89, 1986.

BELLINE, Ana Helena Cizotto. Mito e história na obra de Sophia de Mello Breyner Andresen. **Revista de Estudos Portugueses e Africanos**. São Paulo, n. 7, 1986.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. Os surtos modernistas. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina**. São Paulo: Unesp, 1990.

BERNARDO, Fernanda. A ética da hospitalidade, segundo J. Derrida, ou o porvir do cosmopolitismo por vir. **Revista Filosófica de Coimbra**. Coimbra, n. 22, p. 421-446, 2002.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. v. 2. Barcelona: Emecé, 1989.

BORGES, Jorge Luis. **O livro dos seres imaginários**. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

BORREGANA, António Afonso. **José Régio, Miguel Torga, Afonso Duarte, Sophia de Mello Breyner: o texto em análise**. 3 ed. Lisboa: Texto Editora, 2002.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 44 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BOUNOURE, Gabriel. Edmond Jabès, ou la guérison par le livre. **Les lettres nouvelles** (direção de Maurice Nadeau). Jul/Set. 1966. Paris: Les lettres Nouvelles, 1966, p. 98-114.

BOYER, Alain *et al.* **Por que não somos nietzscheanos**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Ensaio, 1994.

BRADBURY, Malcolm. McFARLANE, James. **Modernismo. Guia geral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRUNA, Jaime. **Teatro grego**. São Paulo: Cultrix, 1964.

BUENO, Alexei. O mar único de Sophia, visual e musical. **O Globo online**. Rio de Janeiro: 13 out. 2004. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/bue2.htm>>. Acesso em: 24 abr 2007.

BUESCU, Helena Carvalhão. **Cristalizações: fronteiras da modernidade**. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA: **João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 1, mar. 1996.

CAMPOS, Augusto de. **Linguaviagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 13-43.

CAMPOS, Haroldo de. O geômetra engajado. In: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 77-88.

CAMPOS, Maria do Carmo (Organização). **João Cabral em perspectiva**. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. 11 ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. V. 1. 7 ed. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**. V. 2. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

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

CEIA, Carlos. **A construção da Cidade Hipodâmica na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Porto, Campo das Letras, 1997.

CEIA, Carlos. **O estranho caminho de Delfos. Uma leitura da poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen**. Lisboa: Vega, 2003.

CIAM – Congresso Internacional de Arquitetura Moderna. **Carta de Atenas**. Nov. 1933. Disponível em: <[http://www.icomos.org.br/cartas/Carta\\_de\\_Atenas\\_1933.pdf](http://www.icomos.org.br/cartas/Carta_de_Atenas_1933.pdf)>. Acesso em: 5 jul. 2010.

CIAMPA, Antonio da Costa. **A estória do Severino e a história da Severina**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- CÍCERO, Antonio. Poesia e filosofia. **Literatura e filosofia: diálogos**. Organização de Evando Nascimento e Maria Clara Castellões de Oliveira. Juiz de Fora: UFJF, 2004, p. 11-28.
- COELHO, Eduardo do Prado. João Cabral de Melo Neto: Poemas escolhidos; seleção de Alexandre O'Neill; introdução por Alexandre Pinheiro Torres [resenha]. **Seara Nova** (direção de Augusto Casimiro), Lisboa, n. 1418, p. 227, dez. 1963.
- COELHO, Eduardo do Prado. O real, a aliança e o excesso na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. **A palavra sobre a palavra**. Lisboa: Portucalense, 1968.
- COELHO, Eduardo Prado. Sophia, a lírica e a lógica. **Colóquio/Letras**. n. 57, set. 1980, p. 20-35.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. **A balada do velho marinheiro**. Edição bilingüe inglês/português. Tradução e introdução de Weimar de Carvalho. São Paulo: Disal, 2006.
- CORRÊA, Paula da Cunha. **Harmonia – mito e música na Grécia antiga**. São Paulo: FFLCH/USP, 2003.
- COSTA, Aída. **Temas clássicos**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- COUTINHO, Afrânio (Direção). **A literatura no Brasil**. v. 5. 2 ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1970.
- COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CRESPO, Ángel. Introducción. In: MELO NETO, João Cabral de. **A la medida de la mano**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994, p. 9-30.
- CRUZ, Ana Lúcia Pedro. **A desconstrução do signo segundo Jacques Derrida**. O signo escrito ou “uma nova lógica do suplemento”. 2003. 137 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- CUNHA, António Manuel dos Santos. **Sophia de Mello Breyner Andresen: Mitos gregos e encontro com o real**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2004.

DE MAN, Paul. **Alegorias da leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust**. Tradução de Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

DELEUZE, Gilles. Mistério de Ariadne segundo Nietzsche. In: **Crítica e clínica**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997, p. 114-121.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche**. Paris: P.U.F., 1965.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 3 ed. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. 3 ed. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005a.

DERRIDA, Jacques. **Da hospitalidade**. Tradução de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DETIENNE, Marcel. **A invenção da mitologia**. Tradução de André Telles e Gilza Martins Saldanha da Gama. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: UnB, 1992.

DIAS, Rosa Maria. A influência de Schopenhauer na filosofia da arte de Nietzsche em “O nascimento da tragédia”. **Cadernos Nietzsche**. n. 3. São Paulo: USP, 1997, p. 7-21.

DILLER, Hans. Euripides' final phase: the Bacchae. SEGAL, Erich (edition). **Oxford readings in Greek tragedy**. New York: Oxford University Press, 1983, p. 357-369.

DODDS, E. R. **Os gregos e o irracional**. Tradução de Leonor Santos B. de Carvalho. Lisboa: Gradiva, 1988.

DUARTE, Rodrigo A. P. Som musical e “reconciliação” a partir de “O nascimento da tragédia” de Nietzsche. **Kriterion**. n. 89, Jul/1994. Belo Horizonte: UFMG, 1994, p. 74-90.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ESCOREL, Lauro. **A pedra e o rio. Uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

EURÍPIDES. **Bacas**. Edição bilíngüe grego/português. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1995.

EURÍPIDES. **Íon**. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Edições Colibri, 1994.

FEITOSA, Charles. BARRENECHEA, Miguel Angel de (Organização). **Assim falou Nietzsche II – Memória, tragédia e cultura**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

FEITOSA, Charles. BARRENECHEA, Miguel Angel de. PINHEIRO, Paulo (Organização). **Nietzsche e os gregos. Assim falou Nietzsche V – Arte, memória e educação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

FERRAZ, Eucanaã. Anfion, arquitecto. In: **Revista Colóquio: Paisagem tipográfica – homenagem a João Cabral de Melo Neto**. n. 157/158, p. 81-98, julho-dezembro 2000. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2000.

FERRAZ, Eucanaã. Os trabalhos e os dias de Sophia de Mello Breyner Andresen. In: **Metamorfoses**. n. 1, p. 13-72, outubro 2000. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2000a.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Nietzsche: esquecimento como atividade. **Cadernos Nietzsche**. n. 7. São Paulo: USP, 1999, p. 27-40.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Aurélio século XXI - O dicionário da língua portuguesa**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, José Ribeiro. **Atenta antena: a poesia de Sophia e o fascínio da Grécia**. Coimbra: 2008.

FINK, Eugen. **La philosophie de Nietzsche**. Traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg. Paris: Les éditions de minuit, 1965.

FOLEY, Helene P. The masque of Dionysus. GERBER, Douglas E (Edition). **Transactions of the American Philological Association**. V. 110. Chico: Scholars Press, 1980, p. 107-133.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000, p. 137-174.

GIACOIA JUNIOR, Oswaldo. **Nietzsche como psicólogo**. São Leopoldo: Unisinos, 2001.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 2 ed. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

GUIRADO, Ciça. Sophia de Mello Breyner: "A nossa é a língua que tem mais melodia entre todas, as vogais sobem e descem". **Jornal da Tarde**. Rio de Janeiro, 17 jul. 1999. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/cguirado.html#sophia>>. Acesso em: 24 abr. 2007.

GUIRAND, Félix. SCHMIDT, Joël. **Mythes et mythologie**. Paris: Larousse-Bordas, 1996.

GULLAR, Ferreira. **Em alguma parte alguma**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

GUSMÃO, Manuel. Algumas palavras para apresentar “Livro VI” de Sophia de Mello Breyner Andresen. **A Sophia – Homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen**. Lisboa: Caminho, 2007, p. 111-131.

GUSMÃO, Manuel. O texto da filosofia e a experiência literária. **Literatura Scripta**. v. 6, n. 12. Belo Horizonte: PUC-MG, 2003, p. 235-257.

HEIDEGGER, Martin. **Heidegger**. Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores).

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2005.

HOUAISS, Antônio. Sobre João Cabral de Melo Neto. In: HOUAISS, Antônio. **Drummond mais seis poetas e um problema**. Rio de Janeiro, Imago, 1976, p. 203-227.

JABÈS, Edmond. Pages d’Aely. **Les lettres nouvelles** (direção de Maurice Nadeau). Nov. 1971. Paris: Les lettres Nouvelles, 1971, p. 7-23.

JAEGER, Werner. **Paideia. The ideals of greek culture**. Translated from the german by Gilbert Highet. v. 2. New York: Oxford University Press, 1986.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. O “quase-nada”. In: JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **Primeiras e últimas páginas**. Tradução de Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papyrus, 1995, p. 243-262.

JEANMAIRE, H. **Dionysos, Histoire du culte de Bacchus**. Paris: Payothèque, 1978.

KELKEL, Arion. SCHÉRER, René. **Husserl**. Tradução de Joaquim João Coelho Rosa. Lisboa: Edições 70, s/d.

KLOBUCKA, Anna. Sophia “escreve” Pessoa. **Colóquio – Letras**. Lisboa, n. 140/141, p. 157-176, Abr./Set. 1996.

KOSSOVITCH, Leon. **Signos e poderes em Nietzsche**. São Paulo: Ática, 1979.

KURY, Mário da Gama. **Dicionário de mitologia grega e romana**. 4 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

LAMAS, Estela Pinto Ribeiro. **Sophia de Mello Breyner Andresen: da escrita ao texto**. Lisboa: Caminho, 2008.

LEFRANC, Jean. **Compreender Nietzsche**. 3 ed. Tradução de Lúcia M. Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 2007.

LEFRANC, Jean. **Compreender Schopenhauer**. 2 ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2005.

LEROY, Sílvia. João Cabral de Melo Neto auteur régionaliste ou poète pur. **Études portugaises et brésiliennes**. Paris, Université de Haute Bretagne, XIII, p. 51-63, 1977.

LESKY, A. **A tragédia grega**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

LIMA, Luiz Costa. A traição conseqüente ou a poesia de Cabral. In: LIMA, Luiz Costa. **Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral**. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 197-331.

LIMA, Luiz Costa. **O espaço da percepção**. Petrópolis, ano 60, n. 8, Vozes, Ago 1966.

LIMA, Luiz Costa. Terceira Feira: seu sentido básico. **Estudos Universitários**. Recife, n. 1, Jul/Set. 1962.

LIMA, Luiz Costa (organização). **Teoria da literatura em suas fontes**. V. 1. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LIMA, Luiz Costa (organização). **Teoria da literatura em suas fontes**. V. 2. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002a.

LISPECTOR, Clarice. *Amor*. In: **Laços de família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 19-29).

LOPES, Óscar. Das coisas e do seu avesso (sobre a poética de Melo Neto). In: LOPES, Óscar (Organização). **João Cabral de Melo Neto: Poesia completa (1940-1980)**. Lisboa: IN-CM, 1986.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. Tradução de Mario Krauss e Vera Barkow. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MACHADO, Álvaro Manuel. Sophia de Mello Breyner Andresen: o nome das coisas. **Colóquio/Letras**. n. 41, 1978.

MACHADO, Roberto (Organização). **Nietzsche e a polêmica sobre O nascimento da tragédia**. Tradução e notas de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. 2 ed. São Paulo: Paz e terra, 2002.

MACHADO, Roberto. **O nascimento do trágico – de Schiller a Nietzsche**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MACIEL, Maria Esther. Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade. **Revista de estudos de literatura**. Belo Horizonte, FALE/UFMG, v. 2, p. 75-96, Out 1994.

MAFRA, Johnny José. **Cultura clássica grega e latina**. Belo Horizonte: 2004.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel. **Sophia de Mello Breyner Andresen, um pouco da morte**. Lisboa: Presença, 1989.

MAMEDE, Zila. **Civil geometria** – bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto – 1942-1982. São Paulo: Nobel, 1987.

MARICELL. **Sophia de Mello Breyner Andresen**. Rio de Janeiro, s/d. Disponível em: <[http://www.maricell.com.br/sophiandresen/Sophia\\_m\\_b\\_andresen.htm](http://www.maricell.com.br/sophiandresen/Sophia_m_b_andresen.htm)>. Acesso em: 24 abr. 2007.

MARINHO, Maria de Fátima. Entre Deus e os deuses: para um estudo da ambiguidade na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. In: **A poesia portuguesa nos meados do século XX – ruptura e continuidade**. Lisboa: Caminho, 1989.

MARINHO, Maria de Fátima. Sophia de Mello Breyner Andresen: um cruzamento original de tendências. **Máthesis**. 10/2001. Viseu: Universidade Católica Portuguesa/Faculdade de Letras, 2001, p. 59-72.

MARTELO, Rosa Maria. **Estrutura e transposição: invenção poética e reflexão metapoética na obra de João Cabral de Melo Neto**. S/l, Fundação Eng. António de Almeida, 1990.

MARTON, Scarlett. **Extravagâncias – ensaios sobre a filosofia de Nietzsche**. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

MARTON, Scarlett. **Nietzsche – das forças cósmicas aos valores humanos**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MAUROIS, André. **Introdução ao método de Paul Valéry**. Tradução de Fábio Lucas. Campinas: Pontes Editores, 1990.

MELLER, Lauro. Rilke, Poeta superlativo, e os modernos: uma introdução. In: AGUIAR, Melânia Silva de. LOBO, Suely Maria de Paula e Silva (Organização). **Poesia, tradição e modernidade: interlocuções**. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2008, p. 129-148.

MELO NETO, João Cabral de; SARDINHA, Maura. **Entre o sertão e Sevilha**. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

MELO NETO, João Cabral de. Entrevista. **Revista Vértice**. Direção de Ivo Cortesão. Coimbra, n. 464-465, p. 141-143. Jan/Fev Mar/Abr, 1985.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Merleau-Ponty**. Seleção de Marilena Chauí. Tradução e notas de Marilena Chauí *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Coleção Os Pensadores).

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. 4 ed. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2005.

MERQUIOR, José Guilherme. Nuvem civil sonhada – ensaio sobre a poética de João Cabral de Melo Neto. In: MERQUIOR, José Guilherme. **A astúcia da mímese**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972, p. 69-172.

MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MIREA, Alberto Augusto. Sophia: a tradição do silêncio e a paisagem cultural. **Letras e Letras**. n. 47, 15 mai. 1991.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa através dos textos**. 29 ed. São Paulo: Cultrix, 1968.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira. V. III**. 5 ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

MOSÉ, Viviane. **Nietzsche e a grande política da linguagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

MOURA, Emílio. **Itinerário poético**. 2 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

MOURÃO, José Augusto M. Semiótica do espaço: o anjo de Sophia de Mello Breyner Andresen. **Colóquio/Letras**. n. 74, 1983.

NABAIS, Nuno. Necessidade e contingência nos primeiros escritos de Nietzsche. In: NABAIS, Nuno. **Metafísica do trágico – Estudos sobre Nietzsche**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997, p. 119-147.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura. “Notas” de literatura e filosofia nos textos da Desconstrução**. Niterói: EdUFF, 1999.

NASCIMENTO, Evando. Literatura e filosofia: ensaio de reflexão. **Literatura e filosofia: diálogos**. Organização de Evando Nascimento e Maria Clara Castellões de Oliveira. Juiz de Fora: UFJF, 2004a, p. 43-66.

NEJAR, Carlos (Organização). **Antologia da poesia portuguesa contemporânea**. São Paulo: Massao Ohno/Roswitha Kempf, 1982.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra – Um livro para todos e para ninguém**. 16 ed. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007a.

NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo**. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Maria Cristina dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos ou Como se filosofa com o martelo**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo – Como alguém se torna o que é**. Tradução de Paulo César de Souza. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

NIETZSCHE, Friedrich. **Introdução à tragédia de Sófocles**. Tradução de Ernani Chaves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006a.

NIETZSCHE, Friedrich. **O anticristo e Ditirambos de Dionísio**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007c.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo**. Tradução de J. Guinsburg. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NOVAES, Adauto *et al.* **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NUNES, Benedito. **Hermenêutica e poesia: o pensamento poético**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

NUNES, Benedito. **João Cabral: a máquina do poema**. Organização de Adalberto Müller. Brasília: UnB, 2007.

OS PRÉ-SOCRÁTICOS. **Os pré-socráticos**. Tradução de José Cavalcante de Souza *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1996. (Coleção Os Pensadores).

PAGINE CORSARE. Disponível em: <<http://corsare.blogspot.com/2007/12/mallarm-salut.html>>. Acesso em 3 out. 2010. 27 dez. 2007.

PAZ, Octavio. **A outra voz**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 3 ed. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEIXOTO, Marta. **Poesia com coisas. Uma leitura de João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Perspectiva, 1983.

PEN CLUBE PORTUGUÊS (Organização). **A Sophia – Homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen**. Lisboa: Caminho, 2007.

PEREIRA, Luís Ricardo. **Sophia de Mello Breyner Andresen: inscrição da terra**. Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. **Anais do 2º Congresso ABRALIC. Literatura e memória cultural**. V. 1, ago/1990. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1991, p. 60-66.

PLATÃO. **A república**. 6 ed. Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

PLATÃO. **Diálogos: Mênon, Banquete, Fedro**. 3 ed. Tradução de Jorge Paleikat. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Globo, 1954.

PLATÃO. **Sobre a inspiração poética (Íon) e Sobre a mentira (Hípias menor)**. Tradução de André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2008.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. Seleção, apresentação e tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

POE, Edgar Allan. **Poemas e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Posfácio de Charles Baudelaire. 4 ed. São Paulo: Globo, 2009.

RAMOS, Artur. Um balde de água fria. **Seara Nova**. Direção de Augusto Casimiro. Lisboa, n. 1449, p. 215, jul. 1966.

RAMOS, Maria Luiza. **Fenomenologia da obra literária**. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense, 1972.

RAMOS, Maria Luiza. Reflexões sobre os estudos literários. **Revista de estudos de literatura**. v. 2, Out 1994. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1994, p. 9-50.

REIS, Margarida Gil dos. Geografia do mundo: heranças românticas na poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen. **Atas do Colóquio Corpo e paisagens românticos**. Organização de Helena Carvalhão Buescu, João Ferreira Duarte e Fátima Fernandes da Silva. Act 9. Lisboa: Edições Colibri, 2004, p. 391-396.

REVISTA COLÓQUIO: **Paisagem tipográfica – homenagem a João Cabral de Melo Neto**. n. 157/158, p. 45-60, julho-dezembro 2000. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2000.

REYNAUD, Maria João. Sophia: na luz branca da escrita. **A Sophia – Homenagem a Sophia de Mello Breyner Andresen**. Lisboa: Caminho, 2007, p. 132-144.

RIOS, Rita. Sobre a percepção na poesia: uma leitura de Rilke. **Literatura e filosofia: diálogos**. Organização de Evando Nascimento e Maria Clara Castellões de Oliveira. Juiz de Fora: UFJF, 2004, p. 191-199.

ROCHA, Clara. Andresen, Sophia de Mello Breyner. In: **Biblios – Enciclopédia das Literaturas de Língua Portuguesa**. V. 1. Lisboa: Editorial Verbo, 1995.

ROCHA, Clara. Sophia de Mello Breyner Andresen: poesia e magia. **Colóquio/Letras**. Lisboa, n. 132/133, p. 165-182, Abr./Set 1994.

RODRIGUES, Luzia Gontijo. **Nietzsche e os gregos – Arte e “mal-estar” na cultura**. 2 ed. São Paulo: Annablume, 1998.

RODRIGUES, Luzia Gontijo. Nietzsche e Platão: arte e orquestração das paixões **Kriterion**. v. 45, n. 109, Jan-Jun/2004. Belo Horizonte: UFMG, 2004. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-512X2004000100006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2004000100006). Acesso em: 9 nov 2010.

ROSA, António. A presença e a ausência em Sophia de Mello Breyner Andresen. **Incisões Oblíquas**. Lisboa: Caminho, 1987.

SANTIAGO, Silviano (supervisão). **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SARAIVA, Arnaldo. **Sophia de Mello Breyner Andresen: estudo e antologia**. Rio de Janeiro: Encontros, 1966.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Regimes representativos da modernidade. **Alceu**. v. 1. n. 2. jan/jun 2001.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: UNESP, 2005.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Sobre o ofício do escritor**. 2 ed. Organização, apresentação e notas de Franco Volpi. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral: a poesia do menos**. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-memória, 1985.

SENA, Jorge de. Sophia de Mello Breyner Andresen. **Estudos de Literatura Portuguesa**. v. III. Lisboa: Edições 70, 1988.

SENNÁ, Marta de. **João Cabral: tempo e memória**. Rio de Janeiro: Antares, 1980.

SHAWN RIDER. **Wordsworth and Coleridge: Emotion, Imagination and Complexity.**

Disponível em:

<[http://www.wdog.com/rider/writings/wordsworth\\_and\\_coleridge.htm](http://www.wdog.com/rider/writings/wordsworth_and_coleridge.htm)>.

Acesso em: 1 nov 2010.

SILVA, Teresa. Poesia escultural e límpida. **Diário de Notícias**. Lisboa, 12 jun. 1999.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. 8 ed. Coimbra: Almedina, 1988.

SOARES, Angelica Maria Santos. **O poema, construção às avessas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

**SOPHIA de Mello Breyner Andresen**. Realização de João César Monteiro. Produção de Ricardo Malheiro. Portugal, 1969. 19 min. Son., p & b. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=3JA7lxeovVY>> (parte 1/2).

<<http://www.youtube.com/watch?v=-h5CyQWMriQ&feature=related>> (parte 2/2).

Acesso em: 5 set 2010.

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

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Iniciação aos estudos literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

SOUZA, Roberto Acízelo de. **Teoria da literatura**. São Paulo: Ática, 2007.

SPINELLI, Miguel. A relação de Sócrates com a filosofia e com seu *daimónion*. In:

SPINELLI, Miguel. **Questões fundamentais de filosofia grega**. São Paulo: Loyola, 2006.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977. Disponível em:

<<http://www.scribd.com/doc/18237636/Conceitos-Fundamentais-da-Poetica-Emil-Staigner>>.

Acesso em: 3 nov 2010.

STEINBERG, Vivian. Sophia de Mello Breyner Andresen: poesia feita do material mais concreto. **JB online**. Rio de Janeiro, 30 out. 2004. Disponível em:

<<http://www.revista.agulha.nom.br/brey2.htm>>. Acesso em: 24 abr 2007.

STORTINI, Carlos R. **O dicionário de Borges**. Tradução de Vera Mourão. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

SÜSSEKIND, Flora (Organização, apresentação e notas). **Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

TAVARES, Maria Andresen de Sousa. **Poesia e pensamento. Wallace Stevens, Francis Ponge, João Cabral de Melo Neto**. Lisboa: Caminho, 2001.

TELES, Gilberto Mendonça. **A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário**. São Paulo: Cultrix, 1979.

TORRANO, Jaa. O mito de Dioniso. In: EURÍPIDES. **Bacas**. Edição bilíngüe grego/português. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Hucitec, 1995.

UNGARETTI, Guiseppe. **Invenção da poesia moderna – lições de literatura no Brasil – 1937-1942**. Tradução de Antônio L. de Almeida Prado. São Paulo: Ática, 1996.

VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. Edição bilíngüe francês/português. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Editora 34, 1998.

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Organização e introdução de João Alexandre Barbosa. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. Posfácio de Aguinaldo Gonçalves. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VERNANT, Jean-Pierre. **As origens do pensamento grego**. Tradução de Ísis Borges B. da Fonseca. 4 ed. São Paulo: Difel, 1984.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e tragédia na Grécia Antiga**. Vol. II. Tradução de Bertha Halpem Gurovitz. São Paulo: Brasiliense, 1991.

VERNERI, Susana. **O Capibaribe de João Cabral em *O cão sem plumas* e *O rio: Duas águas?*** São Paulo: Annablume, 1999.

VILLAÇA, Alcides. Em torno do *Poema sujo*. GULLAR, Ferreira. **Poema sujo**. 12 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

VILLAÇA, Alcides. Expansão e limite da poesia de João Cabral. BOSI, Alfredo (Organização). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 2003, p. 141-169.

WOLFREYS, Julian. **Compreender Derrida**. Petrópolis: Vozes, 2009.

WELLEK, René. WARREN, Austin. Literatura e outras artes. In: WELLEK, René. WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Lisboa: Europa-América, 1966.

WORDSWORTH, William. **Lyrical Ballads** (1800). Disponível em:  
<<http://www.gutenberg.org/cache/epub/8905/pg8905.html>>. Acesso em: 1 nov 2010.