



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Francisco de Assis Moura Sobreira

**O léxico, a sintaxe e o discurso poético: uma chave linguística para a leitura  
de João Cabral de Melo Neto**

Rio de Janeiro

2012

Francisco de Assis Moura Sobreira

**O léxico, a sintaxe e o discurso poético: uma chave linguística para a leitura de João  
Cabral de Melo Neto**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Língua portuguesa

Orientador: Prof. Dr. José Carlos de Azeredo

Rio de Janeiro

2012

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

S677 Sobreira, Francisco de Assis Moura.  
O léxico, a sintaxe e o discurso poético: uma chave linguística para a leitura de João Cabral de Melo Neto. \ Francisco de Assis Moura Sobreira – 2012.  
288f.

Orientador: José Carlos de Azeredo.  
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Análise do discurso literário – Teses. 2. Melo Neto, João Cabral, 1920-1999 – Crítica e interpretação - Teses. 3. Análise linguística - Teses 4. Gramática comparada e geral – Síntaxe – Teses. 5. Língua portuguesa – Lexicologia – Teses. I. Azeredo, José Carlos de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU: 801.73

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Francisco de Assis Moura Sobreira

**O léxico, a sintaxe e o discurso poético: uma chave linguística para a leitura de João  
Cabral de Melo Neto**

Tese apresentada, como requisito parcial  
para obtenção do título de Doutor, ao  
Programa de Pós-Graduação Letras, da  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro.  
Área de concentração: Língua portuguesa.

Aprovada em 12 de dezembro de 2012.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. José Carlos de Azeredo (Orientador)  
Instituto de Letras - UERJ

---

Profª Dra. Lúcia Helena Lopes de Matos  
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

---

Prof. Dr. Irineu Eduardo Jones Correa  
Fundação Biblioteca Nacional

---

Prof. Dr. Manoel Pinto Ribeiro  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. André Crim Valente  
Instituto de Letras - UERJ

Rio de Janeiro

2012

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Professor Dr. José Carlos de Azeredo,  
pela preciosa e providencial orientação.

À minha mulher Cláudia  
pela parceria e compreensão.

À minha filha Ana Luísa, pelo  
apoio, paciência e colaboração.

Ao Professor Dr. Manoel Pinto Ribeiro pela  
ajuda e incentivo.

Ao Professor Dr. André Conforte pela inestimável  
ajuda e colaboração nos estudos.

Aos Professores Drs. André Crim Valente,  
Claudio Cezar Henriques e Irineu Eduardo Jones Correa,  
pelo espírito de colaboração.

## RESUMO

MOURA, Francisco de Assis Moura. *O léxico, a sintaxe e o discurso poético: uma chave linguística para a leitura de João Cabral de Melo Neto*. 2012. 288f. Tese (Doutorado em Língua Portuguesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

A proposta deste estudo é confrontar a obra poética de João Cabral de Melo Neto pela perspectiva de uma análise linguístico-discursiva. Procuramos de imediato estabelecer de que maneira um estudo do léxico, da sintaxe e dos aspectos discursivos pode contribuir para a compreensão e o desvendamento da obra desse poeta. Para tanto, concentramos nossas investigações no âmbito dos procedimentos linguísticos de João Cabral, buscando verificar os alcances de atuação da linguagem e do estilo como elementos de manifestação artística da língua, nos limites do léxico e da organização sintática. A partir daí, tentamos entender como essas manifestações produzem os efeitos de sentido na constituição poético-discursiva do texto.

Palavras-chave: Poesia. João Cabral de Melo Neto. Léxico. Sintaxe. Discurso.

## **ABSTRACT**

The purpose of this study is to confront the poetry of João Cabral de Melo Neto by the perspective of a linguistic-discursive analysis. We seek immediately to establish how a study of lexicon, syntax and discursive aspects can contribute to understanding and unravelling the work of this poet. Therefore, we focused our investigations under the linguistic procedures of João Cabral, seeking to verify the scope of action of language and style, as elements of artistic manifestation of language, within the limits of lexical and syntactic organization. From there, we try to understand how these events produce the effects of meaning in poetic and discursive constitution of the text.

**Keywords:** Poetry. João Cabral de Melo Neto. Lexicon. Syntax. Speech

## **RESUMEN**

El propósito de este estudio es comparar la poesía de João Cabral de Melo Neto, desde la perspectiva de un análisis lingüístico-discursiva. Buscamos establecer inmediatamente como un estudio de los aspectos léxico, sintáctico y discursivo puede contribuir a comprender y desentrañar la obra de este poeta. Por lo tanto, nos hemos centrado nuestras investigaciones bajo los procedimientos del lenguaje Joao Cabral, tratando de verificar el alcance del trabajo de la lengua y el estilo como elementos del lenguaje artístico, dentro de los límites de la organización léxica y sintáctica. A partir de ahí, tratamos de entender cómo estos eventos producen los efectos de sentido en la constitución poética y discursiva del texto.

Palabras clave: Poesia. João Cabral de Melo Neto. Léxico.Sintaxis. Discurso.



## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>1</b>	<b>A LÍNGUA PORTUGUESA E A LITERATURA BRASILEIRA: DA ERA COLONIAL A JOÃO CABRAL .....</b>	<b>13</b>
1.1	<b>João Cabral e a norma culta .....</b>	<b>49</b>
1.2	<b>João Cabral e o regionalismo.....</b>	<b>54</b>
<b>2</b>	<b>OS PLANOS DE LEITURA E A LEITURA DOS PLANOS .....</b>	<b>65</b>
<b>3</b>	<b>O CANTO A <i>PALO SECO</i>.....</b>	<b>77</b>
<b>4</b>	<b>LÉXICO E DISCURSO.....</b>	<b>98</b>
4.1	<b>Sob o signo do sonho .....</b>	<b>107</b>
4.2	<b>O Confronto lexical .....</b>	<b>113</b>
4.3	<b>Sob o signo da razão .....</b>	<b>126</b>
4.4	<b>Prosaísmo e realidade .....</b>	<b>158</b>
4.5	<b>Concreção e contundência.....</b>	<b>184</b>
<b>5</b>	<b>SINTAXE, ICONICIDADE E DISCURSO.....</b>	<b>191</b>
<b>6</b>	<b>POÉTICA E ARGUMENTAÇÃO.....</b>	<b>228</b>
6.1	<b>Atos de linguagem e interatividade.....</b>	<b>232</b>
6.2	<b>Argumentação e polifonia.....</b>	<b>234</b>
6.3	<b>Metapoesia e argumentação .....</b>	<b>239</b>
6.4	<b>Argumentação e Estilística.....</b>	<b>255</b>
<b>7</b>	<b>O PROJETO GRAFEMÁTICO DA POÉTICA CABRALINA .....</b>	<b>264</b>
7.1	<b>O Enjambement.....</b>	<b>268</b>
7.2	<b>Os Parênteses .....</b>	<b>270</b>

7.3	<b>Recursos circunstanciais.....</b>	274
8	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	280
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	283

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como proposta confrontar a obra poética de João Cabral de Melo Neto pelo viés de uma análise linguístico-discursiva. A leitura da obra poética de João Cabral exige concentração e esforço para penetração nas incidências estéticas que a tornam uma obra peculiar. Em razão disso, nosso propósito mais imediato é estabelecer como um estudo do léxico, da sintaxe e dos aspectos discursivos nela presentes pode contribuir para a compreensão e o desvendamento da obra cabralina.

Para tanto, concentramos nossas investigações na esfera dos procedimentos linguísticos desse poeta, buscando verificar os alcances de atuação da linguagem e do Estilo, como elementos de manifestações artísticas da língua, nos limites do léxico e da organização sintática. A partir daí, tentamos revelar como essas manifestações produzem os efeitos de sentido na constituição poético-discursiva do texto.

Inicialmente prestamos alguns esclarecimentos necessários à compreensão geral do nosso estudo. O que objetivamos, prioritariamente, é promover uma investigação de como a linguagem constitui o discurso poético da obra de João Cabral de Melo Neto, naquilo que ela tem de mais peculiar, seja na esfera da construção linguística propriamente dita, seja na relação da sua linguagem com o mundo poetizado, seja, ainda, na relação de sua obra com o entorno literário do seu tempo. Para levar a termo nossos propósitos, estabelecemos uma interface com a Gramática, a Estilística, a Análise do Discurso e com a Teoria da Literatura.

Como a trajetória do nosso trabalho vai do léxico ao discurso, nossa estratégia inclui certas abordagens discursivas que perpassam o itinerário da Literatura Brasileira. Assim, buscamos estabelecer a posição de João Cabral de Melo Neto no percurso do idioma português no Brasil através da Literatura, desde a Era Colonial. Providencialmente, discutimos o conceito de *norma-padrão*, aliado à noção de *norma culta* e estendemo-nos até o que se convencionou como *normas gramaticais*.

Passando por alguns ícones do nosso percurso literário, como Gonçalves Dias, José de Alencar e Machado de Assis, alcançamos os autores modernos mais significativos para, finalmente, verificar como Cabral atua no nosso idioma frente ao binômio que

inscreve as noções de *linguagem culta* e *linguagem coloquial*. Isso nos ajuda a compreender as escolhas providenciais desse poeta na constituição de sua linguagem.

Cabral é um poeta de leituras múltiplas. Em razão disso, investigamos os planos de leitura que a poética cabralina nos oferece. A leitura desses planos nos revela uma metadiscursividade através da qual percebemos, na abordagem dos seus temas, a constante preocupação do poeta com a própria poesia, o que mantém na sua alça de mira uma constante preocupação estética com a linguagem, como a marcar posição no amplo painel da Literatura Brasileira, a favor da qual ele poeticamente argumenta, munido de uma visão crítica reveladora de sua consciência poética.

Um dos pontos do nosso trabalho consiste em demonstrar como João Cabral torna sua poesia contundente, econômica, desprovida de excessos. A explicitação desse canto *a palo seco* é uma característica que o poeta faz questão de retomar insistentemente em sua obra, e isso não nos passa ao largo. Na secura desse canto, reside a força da palavra escrita. Atentando para esse detalhe, abordamos os recursos que põem em evidência o projeto grafemático que o poeta impôs para a composição dos seus poemas.

A ordem em que essas abordagens aparecem neste trabalho obedeceu às flutuações dos encaminhamentos de nossas análises. Advertimos, porém, que essa ordem não é rigorosamente imperativa, já que cada um dos capítulos tem certa autonomia, em razão dos assuntos que neles se abordam.

Em princípio, interessa-nos de perto não a linguagem de Cabral como um mosaico já construído e cristalizado. Nossa atenção se volta para os recursos e os procedimentos de sua construção progressiva. Assim, buscamos observar como sua linguagem se corporifica a cada passo, tentando captar as articulações que conferem aos seus textos o teor poético, articulações essas que vão desde a seleção lexical até os limites da construção do seu discurso. Em outras palavras, seguindo os passos e as orientações das teorias de Jakobson, intentamos dar conta de como o eixo paradigmático se projeta no eixo sintagmático para a transformação da língua em discurso poético.

Entendemos que a linguagem não é o espelho do mundo. Por suas vias, recortamos a realidade e projetamos nossa visão particular sobre ela. Assim, um dos passos da nossa pesquisa está voltado para a linguagem como elemento de formatação do ponto de vista do poeta, que transforma a realidade do mundo em realidade poética. Além disso, acreditando que um texto poético se manifesta dentro de uma esfera discursiva, em certos momentos, verificamos como Cabral se individualiza frente aos seus contemporâ-

neos, o que nos conduz a uma abordagem de interdiscursividade, que realça a originalidade de sua obra.

A obra de João Cabral fala por si mesma e não deixa dúvida de que ela constitui um monumento da poesia brasileira. Sua originalidade alcança um patamar talvez sem precedente nas nossas Letras. Passando ao largo de sua geração literária, afastado das fórmulas poéticas cristalizadas do seu tempo, ele promoveu uma verdadeira revolução no estado poético da nossa produção literária. Seus estudiosos reconhecem a incontestável inovação que ele engendrou na história da nossa literatura e explicitam isso na sua fortuna crítica.

Mas os estudos que conhecemos sobre sua obra, a despeito de seu incontestável valor, não têm como escopo a descrição das particularidades linguístico-gramaticais que atuam na construção de sentido do seu discurso poético. Esses estudos dão conta da constelação simbólica de sua poesia e tangenciam a expressão verbal que a constitui como um elemento que se soma às suas investigações. Dentre eles, só para citar alguns, apontamos os trabalhos impressionistas de Othon Moacyr Garcia, as análises de Luiz Costa Lima, os estudos de José Guilherme Merchior, João Alexandre Barbosa, Benedito Nunes e do indefectível Antônio Carlos Secchin, que investigam com lucidez crítica o ideário poético da obra de Cabral.

A despeito da admiração confessa por esses mestres, não os tomamos como base do nosso trabalho. Assumimos nossos próprios riscos e a inteira responsabilidade dos nossos erros, que talvez não sejam poucos. Mas, advertimos, como não somos imunes ao transpassamento dos discursos que circulam nos vários domínios discursivos que frequentamos, não há como negar que muito do que aqui dissemos advenha da leitura e da incorporação, consciente ou não, dos conceitos desses autores. Fica claro, porém, que, diante da consciência da autoria de um conceito que nos possa ter sido útil, não tivemos pejo em pagar tributo ao seu preceptor, a quem, oportunamente, agradecemos.

Acreditando que é na força criativa da linguagem que a poesia se constrói como tal, nosso trabalho tem um viés específico. Elegemos como núcleo de nossa investigação a aliança entre léxico, sintaxe e discurso na obra cabralina. Assim, buscamos uma incursão nos procedimentos linguísticos que dão conta das formações sintagmáticas, por via das quais as palavras se combinam para a constituição semântica da expressão poética. Para apreensão da funcionalidade da linguagem como elemento nuclear de criação poética, está no alvo de nossas abordagens a natureza dos sintagmas – verbal, nominal, adjetival, adverbial e preposicional –, o que inclui o valor semântico dos verbos, dos

substantivos, dos adjetivos, dos advérbios e a conspiração íntima entre eles, a qual resulta no estranhamento necessário para a criatividade poética no fio do discurso. Desse modo, nossa análise há de abranger o conjunto de recursos estilísticos na construção sintagmática, para a formação da natureza poética da linguagem cabralina.

Dessa forma, não nos detemos detalhadamente em avaliações que não sejam inscritas na esfera da linguagem. Isso não significa dizer que desprezemos a relação da linguagem com o mundo extralinguístico. Afinal, um dos aspectos fundamentais da linguagem é sua função simbólica, para propiciar a posse do mundo como significação, graças ao recorte que dele fazemos no ato de apreender a realidade e, nesse caso em particular, de apreendê-la sob o ponto de vista da poesia.

Para a consecução dos objetivos acima expostos, é necessário que se empreenda uma detalhada leitura da poética de João Cabral de Melo Neto. Para levar a termo essa tarefa, selecionamos alguns textos significativos de sua produção poética. Esta seleção obedece a um critério que, supomos, dará conta do que pretendemos analisar na obra desse poeta, pois acreditamos que os textos aqui analisados expõem a força de consolidação de sua linguagem poética. Neles, os recursos poéticos se desenvolvem até o ponto em que já estão plenamente amadurecidos, e o poeta, convicto dos caminhos que levarão o leitor à compreensão de sua estética. Caminhos tortuosos, sem dúvida, mas que, por isso mesmo, constituem o motivo de um edificante prazer estético intelectualmente concebido, sem a pieguice arrebatadora das emoções fáceis, engendradas pelos clichês que nortearam, em muitos casos, o histórico da nossa literatura lírica.

Para orientação da leitura deste trabalho, informamos que todos os poemas, estrofes ou versos aqui citados foram extraídos de “*João Cabral de Melo Neto – Obra completa – volume único*, Editora Nova Aguilar, 1994”. Em cada caso, citamos o poema e o número da página em que o texto se encontra. Como se verá, não seguimos rigorosamente a disposição ordenada em que o texto aparece no livro. Nosso critério obedece à incidência do procedimento linguístico-discursivo que analisamos a cada lance.

## **1 A LÍNGUA PORTUGUESA E A LITERATURA BRASILEIRA: DA ERA COLONIAL A JOÃO CABRAL**

Não foi pouca a luta para que chegássemos, na Literatura Brasileira, ao patamar em que hoje nos encontramos. O que não se percebe hoje como resquício dessa luta é fruto de calorosos embates que nos deram uma vitória suada e absolutamente decisiva. Refiro-me ao grau de brasilidade que nossas obras literárias alcançaram e que hoje se apresentam num grau de naturalidade tal, que nos passa a impressão de que tal brasilidade sempre existiu, isenta de qualquer reprovação. Se hoje reconhecemos em Manuel Bandeira, Mário de Andrade, José Lins do Rego, Raquel de Queiroz, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Bernardo Élis e tantos outros a fotografia poética de um Brasil sem limites, não resta a menor dúvida de que os esforços despendidos não foram em vão.

Nenhum autor escreve sobre nada, nenhuma obra literária versa sobre o vazio. Mas falar sobre algo não é suficiente para identificarmos a nacionalidade de uma obra literária. Literatura se faz com linguagem, literatura é fruto de uma elaboração que tem como princípio básico a transformação de uma língua em código poético, mas um código poético que expressa o sentimento de um povo, com suas nuances de sentido, advindas de uma história de cultura, oriunda da relação do homem com seu meio, mediada pela linguagem, que é, em suma, a plasmação de um modo de viver e de sentir a realidade circundante.

Já se disse que a linguagem é a casa do ser, definido por Heidegger “como aquilo que se faz presente no ente, que o ilumina e se manifesta nele” (apud Stein, 1967). E nada há mais peculiar no homem do que a sua linguagem. Não é por outro motivo que o filósofo alemão teria afirmado que “o homem é na linguagem”, pois “é através da linguagem que se dá a epifania do ser” (apud Stein, 1967), em sua forma mais original, exprimindo-o diretamente, mostrando-o, revelando-o, trazendo-o para a luz, como a fonte original do aparecer das coisas.

Aplicando esses conceitos à arte literária, entendemos que a literatura de uma nação precisa ter as marcas de seu povo e, ainda que atinja a universalidade almejada, jamais estará isenta de uma proclamação linguística que faça reconhecer sua origem e seu modo de interpretar a realidade, sob pena de tornar-se um simples arremedo, condenada à vulgaridade plagiária.

É comum o uso de expressões tais como “a língua de Cervantes”, “a língua de

Goethe” etc. Se na linguagem de Victor Hugo reconhecemos o espírito francês e em Goethe o espírito alemão, precisamos reconhecer na linguagem dos autores brasileiros o espírito da brasilidade, assim como se reconhece em José Hernández a argentinidade no canto de “*Martin Fierro*”. Mas entre os dois primeiros casos e os dois últimos, não há uma correspondência absoluta. Não há um idioma brasileiro e um idioma argentino. Os autores brasileiros escrevem em português, e os autores argentinos escrevem em espanhol. Aí estão os problemas das duas literaturas. Mas fiquemos com os nossos, em particular, que já nos bastam.

Aqui nos propomos a discutir a linguagem da produção literária brasileira, através da evolução do que se convencionou denominar norma-padrão e o que se reconhece como norma culta. Isso envolve, evidentemente, a transplantação da língua portuguesa para o Brasil, seu reconhecimento como língua oficial do nosso país e as diferenças que se estabeleceram entre os usos que dela se fez nos dois países. Para Mattoso Câmara (Câmara Jr., 1976), as diferenças na língua-padrão entre Portugal e Brasil devem-se à existência de dois sistemas linguísticos caracterizados por uma evolução própria, apesar dos pontos de confluência social, política e cultural que ligam os dois povos. A dimensão do território brasileiro é apontada pelo autor como um dos elementos responsáveis pela formação e diferenciação dialetal.

Além desse aspecto indiscutível apontado pelo linguista brasileiro, consideramos outros, que se relacionam com situação histórica, ambiência cultural, influências glosológicas e os vários fatores discursivos que, de forma geral, trazem no seu bojo inúmeros componentes que conduzem a linguagem dos dois países em direções distintas, responsáveis pela distinção entre o português brasileiro e o português lusitano. Para dar conta desses aspectos, traçamos um percurso histórico que traz algum entendimento dos problemas que até hoje encontramos em razão da nossa identidade linguística.

\*\*\*

O problema da institucionalização de uma literatura brasileira remonta aos tempos da nossa colonização. Isso abrange uma questão maior, que atinge a abordagem de certos conceitos linguísticos que perpassam nossa história cultural. Essa questão está relacionada com a identidade linguística brasileira, em razão da transplantação da língua portuguesa para o Brasil. Essa questão vem aflorar mais fortemente a partir da nossa independência política e da formação de um Estado Nacional.

Antes da Independência, a consciência fixa da colonização não abria espaço para o questionamento de uma cultura tipicamente brasileira e de uma expressão linguística



nacional que a identificasse em sua essência. Pelo contrário, as academias literárias que surgiram no período colonial – Academia Brasílica dos Esquecidos (1724), Academia dos Felizes (1740), Academia dos Seletos (1752), Academia dos Renascidos (1759), esta última tendo como mecenas nada menos que o próprio Marquês de Pombal – nada mais faziam do que ratificar as expressões linguísticas lusitanas em sua mais castiça manifestação. Some-se a isso o *Diretório dos Índios* em 1755, que, entre outras coisas, instituiu por lei o português como língua oficial do Brasil e reprimiu o ensino de qualquer outro idioma aos povos indígenas. Mas o português que se ensinava e que foi instituído na Colônia não era o que já se falava no Brasil, era a expressão castiça de Portugal, transplantada para o Brasil, como marca cultural do processo de colonização.

Pode-se, a partir daí, entender que a atitude de Portugal em relação à questão linguística no Brasil Colonial reflete uma preocupação com a estreita ligação entre língua e hegemonia política, entre a língua e a dominação territorial da Colônia. A explicitação dessa dominação territorial marca o espaço como uma identidade cuja coesão interna defenderia Portugal contra a corrupção externa. A conclusão óbvia e fundamental a que se chega é que, se houve a necessidade de uma legislação sobre as formas de implantação da língua portuguesa, esta não era a língua corrente no Brasil.

Salvo algumas produções, a situação da literatura no Brasil de então era bem definida nas academias pela sustentação de um modelo lusitano. Com a morte de Gregório de Matos (1696) e de Vieira (1697), a literatura brasileira passa por um pretense refinamento que só nessas instituições encontra respaldo. Destinada a um público pretensamente refinado, essa produção acadêmica resumia-se a encômios e exibicionismos gongóricos, ecos do cultismo do Barroco português, com acrósticos, pirâmides, emblemas, cruces, numa verdadeira perversão das nossas letras, com uma linguagem que em nada refletia a naturalidade do ambiente social em que se manifestava. Seu produto era fruto de uma linguagem marcada pelas afetações e frivolidades de um rococó desambientado, consumido em ambientes acadêmicos fechados, numa autofagia sem precedentes.

A incursão desse nosso trabalho nessa fase histórica se justifica como uma forma de não só entender a situação linguística no Brasil do século XVIII, mas também de contrastar esse período com o século XIX, cujos problemas serão bastante diversos pelos impasses que se apresentaram. Esses impasses surgiram em razão das relações entre os movimentos de imposição da língua portuguesa com um padrão lusitano e os movimentos de insurreição nativa, logo após a Independência brasileira, enunciados no con-

fronto com Portugal sobre a representação da língua do Brasil.

O confronto entre Brasil e Portugal sobre a representação da língua no Brasil se acirra a partir do Romantismo (1836) e se agrava nos anos de 1850, em virtude do processo de consolidação da nossa independência cultural, que ansiava por uma consciência nacional que incluísse, ao lado da afirmação política de um Estado Nacional, a genuinidade de uma expressão literária brasileira, capaz de representar os anseios de um povo que se queria livre e soberano. Pode-se dizer que o Romantismo no Brasil foi uma moeda de duas faces: de um lado, estampava-se a ideologia de um país que explicitava sua independência política; de outro, transpareciam as inflexões culturais que o identificavam como produto de uma nação de consciência livre.

Mas a Literatura depende da palavra, e isso implica dizer que só se muda verdadeiramente o comportamento de uma literatura com a mudança da linguagem, pois, assim como os gêneros textuais, os estilos literários se conformam com a linguagem que os constrói. Dessa maneira, o Romantismo brasileiro cunhou seu sentido de brasilidade na liberdade de expressão linguística do seu povo. Por isso, os escritores românticos brasileiros se empenharam na afirmação artística de uma expressão linguística brasileira. Esse era o passo decididamente mais significativo para uma feição naturalmente identitária da nossa literatura e, por extensão, da nossa cultura.

Como todo processo político, o sentido pleno da nossa Independência não passava por todos os segmentos da sociedade brasileira. Havia os cultores da velha ordem, que viam no *modus vivendi* da antiga Corte um modelo cultural a ser seguido, como índice de fidalguia e prestígio. Estes senhores defendiam a manutenção de uma norma-padrão de linguagem estabelecida por Portugal, a partir do seu Romantismo (1825), tendo Garrett e Herculano como baluartes inquebrantáveis da língua portuguesa.

Aqui, faz-se necessária a definição dos conceitos básicos de **norma-padrão**, ao lado de **norma culta** e de **norma gramatical**<sup>1</sup>, para que possamos estabelecer algumas oposições tão elucidativas quanto necessárias.

A **norma-padrão** é o estabelecimento de um comportamento linguístico que serve como instrumento de atenuação das diversidades linguísticas regional e social. Assim, a norma-padrão é o fio do prumo, é o ponto de referência em resposta às variedades diatópicas, diastráticas e diafásicas da linguagem. A norma-padrão não é propriamente uma variedade da língua; ela constitui uma diretriz para estimular o processo de uniformização de usos da língua (cf. Bagno, 2007).

---

<sup>1</sup> Para maiores detalhes sobre os conceitos de norma culta, norma padrão e norma gramatical, ver Calos Alberto Faraco (Faraco, 2008).

Entende-se por **norma culta** o conjunto de fenômenos linguísticos que ocorrem habitualmente no uso dos falantes letrados em situação mais monitorada de fala e escrita. O vínculo entre o conceito de norma culta com o uso monitorado da linguagem e com as práticas da cultura escrita conduz os falantes a uma atribuição de valor social positivo e prestigioso da expressão linguística. Por essa razão, a norma culta se tornou a medida de um registro privilegiado de linguagem e objeto de estudo e cultivo sociocultural, produzindo no imaginário do falante a noção de que ela representa uma variedade superior de execução linguística. Isso implica também que para os falantes as demais variedades são deturpações degradadas de uma linguagem exemplar.

Embora os conceitos de norma culta e norma-padrão estejam próximos, há diferenças significativas entre eles. A norma culta é uma variedade que os letrados usam corretamente em suas práticas mais monitoradas de fala e escrita; é, portanto, a expressão linguística viva de um segmento social, que se manifesta em determinada situação. A norma-padrão é um construto sócio-histórico que serve de parâmetro para uniformização da linguagem, é uma codificação relativamente abstrata, uma baliza para o uso ideal, que serve de referência, em sociedades marcadas por acentuada dialetação, a projetos políticos de uniformização linguística (cf. Faraco, 2008).

Embora de posse desses conceitos, é difícil estabelecer onde se localizam as dimensões da norma culta e em que parâmetros ela se baseia. Acompanhando a linguagem dos letrados e entendendo as suas variações, os gramáticos estabeleceram alguns princípios que demarcam os limites das flexibilizações da linguagem dentro do que se pode estabelecer como uso prestigioso. A demarcação desses limites é o que se denominou de **norma gramatical**, que é, em suma, o conjunto de fenômenos apresentados como cultos em uma determinada comunidade linguística.

Estabelecidos esses princípios teóricos, podemos entender melhor o cenário linguístico do Brasil do século XIX. A norma-padrão que se impunha no país não correspondia à norma culta na expressão brasileira. Essa dissonância colocava em confronto o registro culto de Portugal e o registro culto do Brasil, em razão de o português ter se flexibilizado no contato com a cultura e a natureza do povo brasileiro.

Assim, a crítica conservadora e reacionária dos puristas recaía na sociedade brasileira como um arma contra o abramileiramento da expressão linguística. Essa atitude encontrava apoio em uma política de “purificação racial”, em que se concebia o Brasil como um braço estendido da Europa no continente americano. Essa consciência europeísta da nossa sociedade primava, sobretudo, pela unidade linguística entre Brasil

e Portugal, como se a matriz lusitana do idioma português não pudesse sofrer as influências das peculiaridades de uma cultura exótica que se manifestava do outro lado do Atlântico, com as marcas de uma nação que buscava culturalmente seu próprio rumo.

Nesse cenário de vigilância arbitrária e de imposições descabidas, os escritores brasileiros saíram em defesa de uma soberania linguística que lhes garantisse a expressão de uma sensibilidade própria, por meio de uma linguagem que não fosse castrada pela padronização de um modo de dizer e significar alheio à natureza do nosso povo. José de Alencar e Gonçalves Dias defendiam a brasilidade de um projeto literário que desse à nossa cultura uma literatura marcada por um *ethos* de brasilidade e, por isso mesmo, não hesitaram em defender a ideia de que a língua havia de sofrer mudanças capazes de ajustá-la ao modo de dizer e significar do povo brasileiro. Para tanto, apoiaram-se nas nuances do processo semiotização da realidade que a língua portuguesa assumiu aqui nas terras de além-mar.

O Romantismo propagou-se no Brasil buscando as várias camadas da nossa sociedade, e um dos seus pilares era a valorização da estética do nacional e de um produto popular que identificasse a natureza cultural do povo brasileiro. Seu ideal nacionalista, conformando-se com o processo de consolidação da nossa independência, não podia deixar de refletir-se na sua forma de expressão – a língua. Mas sua rebeldia ao servilismo não se disseminava impunemente. A sanha do conservadorismo e do anacronismo ecoava nas vozes da tradição estática de Henrique Leal, Feliciano de Castilho, Pinheiro Chagas e tantos outros que delegavam a Portugal o direito de legislar sobre a língua.

A polêmica crescia, à medida que Alencar reagia às críticas dos conservadores. Nas páginas de *O Nosso Cancioneiro*, o escritor destila sua ironia:

Uns certos profundíssimos filólogos negam-nos, a nós brasileiros, o direito de legislar sobre a língua que falamos. Parece que os cânones desse idioma ficaram de uma vez decretados em algum concílio celebrado aí pelo século XV. (apud Cunha, 1975, P 24).

Alencar, com seu projeto literário, pretendeu levar a termo uma revisão histórica do Brasil. Queria dar ao povo uma literatura que trouxesse as marcas de sua cultura, de sua história, de sua identidade. E ele o fez através de seus romances históricos, indianistas, regionalistas e urbanos, idealizando a realidade brasileira, seus personagens históricos e heroizando o índio, como elemento de oposição aos heróis da literatura europeia. Mas não era contra a idealização do índio ou da natureza americana que lhe reca-

íam as críticas. Toda censura recaía sobre sua expressão linguística, o seu vocabulário e, principalmente, sua sintaxe, que desobedecia aos irretocáveis cânones lusitanos.

Prova disso é que Antônio Henriques Leal, nacionalista convicto nas questões políticas mais visíveis, afirmava “Não carecermos de Portugal para o nosso desenvolvimento” (apud Cunha, 1975), mas, apesar de admirador da “exatidão e firmeza das descrições” alencarianas, condenava suas inovações linguísticas:

Entendo, e creio que comigo pensa toda a gente, de senso, que, quando somos forçados a isto [ou seja, a inovar], importa saber a fundo a língua, tê-la estudado com espírito assaz esclarecido, como o fizeram Felinto, Fr. Francisco de S. Luís, Garret e Odorico Mendes, e ainda hoje assim o praticam os Srs. Visconde de Castilho, Alexandre Herculano e Latino Coelho. (apud Cunha, 1975. p. 14).

Sabe-se que o Romantismo buscou, sobretudo, uma liberdade de expressão, liberdade que o conduziria a uma expressão artística revolucionária, em consonância com a consciência libertária dos movimentos sociais que conduziram a sociedade do mundo ocidental a um novo estágio político-cultural. Após a Independência, o Brasil vivia um novo estágio social, procurando firmar-se como nação livre e soberana, que o levava a recusar imitações.

Analisemos esse depoimento do próprio Alencar, em sua autobiografia intelectual, *Como e Porque Sou Romancista*:

Disse alguém, e repete-se pôr aí de outiva que O Guarani é um romance ao gosto de Cooper. Se assim fosse, haveria coincidência, e nunca imitação; mas não é. Meus escritos se parecem tanto com os do ilustre romancista americano, como as várzeas do Ceará com as margens do Delaware. (...)

O Brasil tem, como os Estados Unidos, e quaisquer outros povos da América, um período de conquista, em que a raça invasora destrói a raça indígena. Essa luta apresenta um caráter análogo, pela semelhança dos aborígenes. Só no Peru e México difere.

Assim o romancista brasileiro que buscar o assunto do seu drama nesse período da invasão, não pode escapar ao ponto de contacto com o escritor americano. Mas essa aproximação vem da história, é fatal, e não resulta de uma imitação.

Se Chateaubriand e Cooper não houvessem existido, o romance americano havia de aparecer no Brasil a seu tempo.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> O texto sob a forma de carta, foi escrito em 1873 e publicado em 1893, pela Tipografia Leuzinger. Entre suas reedições, merece menção a da Academia Brasileira de Letras, de 1987, conservando a ortografia original, apresentada pelo Prof. Afrânio Coutinho, com a erudição e clareza marcantes de sua crítica. A presente edição, com o objetivo de tornar mais acessível a leitura, atualizou a ortografia do texto alencariano. Manteve-se, entretanto, a pontuação original que, no dizer de M. Cavalcanti Proença, é

Nessa atitude, em razão de o Romantismo ter desenvolvido por meio das suas obras um processo de idealização da sociedade burguesa, que se projetava contra uma literatura aristocratizante, estava inscrita, sem os desmerecer, uma reação aos modelos clássicos da arte, exaltando a liberdade de expressão. Negando esse caráter libertário, herança de uma consciência revolucionária que se instalara no mundo ocidental a partir da Revolução Francesa e no Brasil, em particular, a partir da Inconfidência Mineira, Henriques Leal sugeria a imitação dos clássicos portugueses como a salvação possível de um sistema fechado, arbitrariamente concebido. Ignorando que o propósito linguístico da nossa literatura ia além de uma simples desobediência à norma linguística padrão portuguesa, Leal afirmava:

Sem termos os conhecimentos indispensáveis e muita lição dos bons clássicos portugueses, que, pois, somos descendentes de Portugal e falamos a mesma língua, é loucura tentar empresas tais, que só servem para o descrédito de quem o faz. (apud Cunha, 1975, p. 14)

Henriques Leal não levava em consideração que falamos a mesma língua, mas a falamos de forma diferente, significamos de forma diferente, pois a língua portuguesa no Brasil repousa sobre outras bases culturais, em que as palavras tomaram novos rumos na sua dispersão semântica, em razão da ambiência social em que circulam. Isso porque, a despeito de não a alterarmos em sua essência, operamos diferentemente com sua estrutura, damos a ela novas feições que são tão legítimas quanto as feições que a ela dão os portugueses. E por não ter essa compreensão, por não entender que as línguas são mecanismos superordenados que vivem sua realidade na dialetologia, que a língua é apenas uma possibilidade que se realiza no processo de sua execução, Leal e seus pares classificava essa diferença de uso no âmbito do que a norma padrão arbitrariamente chama de “erro”. É a preponderância do que Faraco denomina irônica e acertadamente de *norma curta* (Faraco, 2008).

Ocorre que muitas das expressões consideradas erros empregadas pelos nossos escritores já teriam sido empregadas por escritores clássicos. Mas esse argumento não aplacava a ira dos detratores. Estes, no seu obsessivo empenho de conservar a “pureza

---

“elemento característico da prosa alencariana, subordinando-se muito menos às regras vigentes na época do que ao ritmo fraseológico, tal qual o concebera e criara”.

do idioma” e interceptar a evolução natural pela qual a língua portuguesa passava no Brasil, não vacilaram em apontar essas mesmas expressões como erros cometidos no passado clássico, e apresentavam-se como os bastiões da correção e da castidade do idioma. Dessa maneira, de forma velada, esses conservadores levavam a termo um velho projeto da elite brasileira de construir no Brasil uma sociedade branca e europeizada, livre das influências da miscigenação, isenta do primitivismo da cultura indígena e imune à boçalidade da cultura negra, que se disseminava incontinentemente nas plagas brasileiras.

Nessa ambiência de hostilidade, delegava-se aos portugueses o papel de guardiães do idioma, cabendo aos brasileiros apenas a eterna vassalagem. Nossos escritores reagiam a esse estado de coisas, empregando nos seus textos a linguagem da norma culta utilizada no Brasil, eleita pelas classes letradas como forma de expressão legítima de nossa literatura, que, por sua vez, tornava-se um meio de legitimação da independência cultural do povo brasileiro. Essa atitude, contudo, não era absolutamente tranquila, pois havia um complicador que não tornava fácil a aceitação do dialeto brasileiro: o português do “vulgo”. Nessa esfera, a elite letrada vivia complexas contradições, pois duas realidades eram evidentes para todos: o português do Brasil tinha diferenças em relação ao português de Portugal; e o português proclamado no Brasil como norma culta *standard* deferia do português das camadas iletradas. Na construção do novo país, como resolver esse duplo eixo de diferenças?

Na verdade, esse suposto problema só existia em razão da satisfação que os adeptos da renovação sentiam-se na obrigação de dar aos conservadores, pois essas são diferenças diastráticas que sempre existirão na manifestação linguística dos povos. Mas os ataques dos detratores eram desferidos sobre o português do Brasil como se em Portugal todos falassem a língua culta, como se no português europeu não houvesse uma linguagem coloquial dos iletrados. Em razão disso, nossa literatura se esmerava nas construções que buscavam apoio nos clássicos para justificar sua expressão culta, ainda que isso, como já dissemos, não amenizasse a emulação por parte dos puristas.

Nessa linha de desmerecimento, ouvia-se a voz crítica e doutoral que ecoava dos redutos intelectuais de Coimbra, configurada nas palavras de Pinheiro Chagas, a respeito de *Iracema*, publicado em 1865, com extensão à literatura brasileira em geral:

O defeito que eu vejo nessa lenda, o defeito que vejo em todos os livros brasileiros, e contra o qual não cessarei de bradar intrepidamente, é a falta de correção na linguagem portuguesa, ou antes, a ma-

nia de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português, por meio de neologismos arrojados e injustificáveis, e de insubordinações gramaticais, que (tenham cautela!) chegarão a ser risíveis (...)

(...) nós cingimo-nos às velhas regras, nós, sem nos desviarmos da linha reta, enquanto os brasileiros se comprazem em seguir umas veredas escabrosas, por onde caminha aos tombos a língua de Camões. (apud Cunha, 1975, p. 15).

O que para Pinheiro Chagas eram neologismos arrojados e injustificáveis ou não passava de expressões correntes no Brasil, que a literatura brasileira empregava para dar conta de sua realidade, ou eram criações estéticas que se manifestam em razão da liberdade criadora do artista. A linguagem literária dificilmente produz neologismos que são incorporados pela linguagem natural. Os neologismos literários permanecem na esfera da literatura, como elementos de manifestação estética, como bem exemplificam os criados por Guimarães Rosa na sua linguagem inovadora.

De qualquer forma, não se justifica a crítica de Pinheiro Chagas, pois, para o nosso romancista, nesse caso particular, o neologismo representava prova irretorquível do processo de constante florescimento da língua e constituía-se como fator cuja ocorrência se explica com maior evidência entre as línguas faladas em meios diversos, como é o caso da língua portuguesa nos países em que se instalou.

Além das obras de Alencar, manifestam-se na mesma direção os trabalhos de José Bonifácio e Gonçalves de Magalhães. Bonifácio dizia: “chegará o português, já belo e rico agora, a rivalizar em ardimento e concisão com a língua latina, de que traz a origem” (apud Pinto, 1978, p. 10-11), afirmando que o português pode conceber vocábulos tão satisfatórios quanto o latim e o grego. Gonçalves de Magalhães advertia, quanto à sua obra: “Algumas palavras acharão neste Livro que nos Dicionários Portugueses se não encontram: mas as línguas vivas se enriquecem com o progresso da civilização e das ciências, e uma nova ideia pede um novo termo (apud Pinto, 1978, p. 15).

Insistindo na sua posição, Alencar mostrava convicção de sua atitude e, na sua lucidez, argumentava com a propriedade que o conduzia nos caminhos do projeto de brasilidade literária que conscientemente traçara:

Nós, os escritores nacionais, se quisermos ser entendidos de nosso povo, havemos de falar-lhe em sua língua, com os termos ou locuções que ele entende, e que lhes traduz os usos e sentimentos.

E revelava sua clarividência quanto ao manuseio da linguagem:



Não é somente no vocabulário, mas também na sintaxe da língua, que o nosso povo exerce o seu inalienável direito de imprimir o cunho de sua individualidade, abasileirando o instrumento das ideias.

Se nós, os brasileiros, escrevêssemos livros no mesmo estilo e com o mesmo sabor dos melhores que nos envia Portugal, não passaríamos de uns autores emprestados; renegariamos nossa pátria, e não só ela, como a nossa Natureza, que é o berço dessa pátria. (apud Cunha, 1975, p. 24).

Esse pensamento encontrava eco na voz de Gonçalves Dias, a quem também parecia que os brasileiros tinham “o direito de aumentar e enriquecer a língua portuguesa e de acomodá-la às suas necessidades”. Fosse no que diz respeito ao léxico, fosse no que diz respeito à sintaxe, o poeta reconhecia no seu tempo que “para dizer o que hoje se passa, para explicar as ideias do século, os sentimentos desta civilização, será preciso dar novo jeito à frase antiga.” (apud Cunha, 1975).

Alencar, com a consciência linguística do seu tempo, chegou a cogitar a formação de uma “língua brasileira”. Sem o conhecimento do sentido que Saussure daria para a definição de língua, o que ele buscava na verdade era uma elasticidade mais ampla da expressão do português usado no Brasil, a legitimação dos termos tipicamente brasileiros, com uma sintaxe mais livre, que respirasse o ar de nossa cultura, em que a língua estivesse livre dos confinamentos estreitos das normas severas do português lusitano. Compreendendo perfeitamente o problema da transplantação do português para o Brasil, Luís Fernando Veríssimo, retomando o tema de forma humorística, em uma de suas crônicas diria em plena modernidade: “Já escrevi que Portugal colonizou a África e o Brasil porque o português falado lá se tornara tão difícil de dizer que precisava de ar. Foi a falta de ar que impeliu as caravelas. O português falado na África e no Brasil é justamente o português de Portugal com mais espaço.”<sup>3</sup>

Essa noção de espaço de manifestação e atuação do idioma já encontrava em Alencar a nitidez dos contornos sociolinguísticos com os quais nossos teóricos hoje operam nas divergências que resultam da propagação de uma língua e na consciência de que a linguagem literária é um meio de legitimação dessas divergências:

(...) as diferenças no uso da língua que se encontram nos autores brasileiros não são criação exclusiva destes autores, mas significam a incorporação de práticas linguísticas já vigentes na fala de nosso povo; as analogias e diferenças entre o português do Brasil e o de Portugal

---

<sup>3</sup> VERÍSSIMO, Luís Fernando. *Jornal do Brasil*, 8 jul. 1995.

devem ser creditadas, entre outras coisas, às semelhanças e diferenças de meio e raça entre estas duas nações; a língua literária não é uma mera reprodução do falar do povo, mas uma elaboração dos literatos, que busca melhora e enriquecer o patrimônio popular nacional. (apud Jobim e Henriques, 1997, p. 166)

Essa consciência literária transparece de forma irrefutável no reconhecimento de que a literatura não é um acaso da linguagem; ela é fruto da manifestação da língua numa forma artística que se molda à sociedade de uma época, com uma história de cultura e de uma ambiência discursiva que a tornam um monumento no tempo. Afinal, já se disse que nenhuma época se equivoca esteticamente. Tanto Gonçalves Dias quanto José de Alencar, quando evocavam constantemente a noção, para a época um tanto obscura, do *gênio da língua*, abordavam, a nosso ver, os sentidos que se constroem na emanção da linguagem em razão do particular ambiente discursivo em que ela se manifesta:

Nós, os brasileiros, temos descurado inteiramente o máximo assunto da nacionalidade de nossa literatura; e por uma timidez censurável nos deixamos governar pela fêrula do pedagogismo português, que pretende o monopólio da ciência e o polimento de nossa língua. Eu insurgi-me contra essa tirania literária; e não por acinte, senão por uma natural impulsão do *gênio brasileiro* (grifo nosso), que eu sinto em mim e no país que me cerca, tão outro do português, embora seu irmão carnal pela origem e pela língua. Coloquem-se, ao lado um do outro, dois exemplares das várias classes portuguesas e brasileiras, desde a base até o cimo da sociedade. Ao cabo de uma hora de prática e de observação, não há quem não os distinga perfeitamente. Eles se destacam por suas excelências e defeitos recíprocos, assim como pelos seus ridículos e cacoetes próprios. Ora, a teima em negar o fato que se impõe, a pretensão de destruir a realidade para substituí-la por uma convenção impossível sob o nome de ‘classicismo’ é a insana tarefa de Sísifo. (apud Jobim e Henriques, 1997, p. 168).

Considerando a relação entre literatura e discurso, Carlos Reis inscreve a Literatura na ordem do discurso. Embora se reconheça a autotelicidade do texto literário, é preciso reconhecer que seu caráter autotélico mantém estreita relação com a comunidade discursiva em que ele circula. Diz o crítico:

A constituição da linguagem literária e do discurso que a configura podem ser entendidos como resultado de um **acto discursivo** próprio, propondo a uma comunidade de leitores um texto que essa comunidade reconhecerá como **texto literário**. (Reis, 2001, p. 111).

Bem se vê que a preocupação de Alencar em fazer-se entendido pelo seu público leitor, o povo brasileiro, tem relevância inquestionável. Afinal, se o discurso é a materialidade de uma ideologia, a materialidade específica do discurso é a linguagem. Isso justifica a atitude de Alencar em relação a uma expressão brasileira do português. Com toda razão, nosso romancista escolhe o povo brasileiro como seu público alvo e o privilégio como instância receptora dos seus textos. Aqui, mais uma vez, encontramos apoio no crítico português:

A postulação do discurso literário como resultado de uma **acto discursivo** capaz de suscitar determinados efeitos – designadamente o de produzir um texto estético-verbal – decorre directamente da relevância que se reconhece à instância receptiva, como instância decisiva no reconhecimento da **literariedade**. (Reis, 2001, p. 111)

Fazendo uso das teorias da análise do discurso hoje correntes e tão largamente divulgadas, levamos em consideração o entrelaçamento de certas noções que se estampam nos conceitos figurativos emblemáticos de povo, nação, sujeito e discurso, que, em conjunto, nos conduzem ao ideal cívico de Estado.

A relação do homem com a realidade é uma relação simbólica mediada pela linguagem, o que significa que esta é o elemento de plasmação das coisas, para que elas circulem culturalmente nos seus domínios discursivos. Dentro dessa perspectiva, torna-se irrefutável a afirmação de que “o homem está no mundo fisicamente, mas o mundo está no homem como linguagem”<sup>4</sup>. Essa relação simbólica que envolve o homem e a linguagem se confirma na perspectiva discursiva, em que “o sujeito, ao significar, se significa. Desse modo é que podemos dizer que sujeito e sentido se constituem ao mesmo tempo.” (Orlandi, 2002, p. 21).

Esse sentido discursivo do sujeito se estende a certos limites sociológicos e esbarram nas teorias de Louis Althusser, configuradas no conceito de *Aparelhos Ideológicos de Estado* (Althusser, 1998), segundo o qual a ideologia deriva dos conceitos do inconsciente e descreve as estruturas e sistemas que permitem um conceito significativo do *eu*.

Os Aparelhos Ideológicos de Estado designam realidades que se apresentam na forma de instituições distintas e especializadas. Essas realidades são de várias categorias – religiosa, escolar, familiar, jurídica, política, sindical, informacional e cultural. Nessa última, inserem-se as Letras, as Belas Artes, os Esportes etc. Apesar de sua aparência

---

<sup>4</sup> Essa afirmação é conceito corrente nas aulas do professor José Carlos de Azeredo e constitui a base de alguns conceitos desenvolvidos em seus mais recentes trabalhos (cf. Azeredo, 2008).

dispersa, os Aparelhos Ideológicos de Estado, segundo o filósofo, funcionam todos predominantemente através dos conceitos de ideologia, unificados sob a ideologia da classe dominante. De fato, nenhuma classe pode, de forma duradoura e eficaz, deter o poder do Estado sem exercer sua hegemonia sobre e nos Aparelhos Ideológicos de Estado simultaneamente.

É preciso lembrar, no entanto, que, à luz do marxismo, ideologia é uma totalidade das formas de consciência social, o que abrange o sistema de ideias que legitima o poder econômico da classe dominante e o que expressa os interesses revolucionários da classe dominada. Dentro dessa perspectiva, pode-se concluir que os Aparelhos Ideológicos de Estado são meios e também lugar das lutas de classes, pois neles a classe no poder não dita tão facilmente a lei quanto no Aparelho Repressivo de Estado e também porque a resistência das classes exploradas pode neles encontrar formas de se expressar.

Isso nos inscreve em uma nova episteme, preceituada por Pierre Bourdieu, para o qual os conceitos de *habitus* e *campo* são fundamentais (Bourdieu, 1989). O *habitus*, segundo Bourdieu, reside em uma tensão dialética: ao mesmo tempo em que é um elemento de reprodução de estruturas, é também uma força transformadora destas estruturas, o que as torna um terreno movediço, sujeito a atualizações constantes. O *campo* é concebido como cada espaço social multidimensional de relações sociais entre agentes de ideologias opostas que disputam posições. É, em outras palavras, um espaço de luta entre dominantes e dominados, entre os agentes que possuem um acúmulo maior de poder e empregam estratégias para conservarem suas posições e aqueles desejosos de abandonar sua posição de dominados empregando, geralmente, estratégias de subversão. Desta forma pode-se dizer que a estrutura do *campo* é um *estado* da relação de força entre os agentes engajados na luta.

Se, para Althusser, as estruturas são tanto agentes de repressão quanto são inevitáveis, o que torna impossível ao homem escapar das ideologias ou não ser-lhes subjugado, para Bourdieu há sempre uma fissura que permite ao homem uma reação às ideologias dominantes pelo impulso das forças sublevadoras.

Ampliemos o complexo teórico de Bourdieu para os nossos propósitos:

O discurso regionalista é um *discurso performativo*, que visa impor como legítima uma nova definição de fronteiras, e fazer conhecer e reconhecer a *região* assim delimitada contra a definição dominante e desconhecida enquanto tal (portanto reconhecida e legítima) que a ignora. (Bourdieu, 1966, p. 110).

A nosso ver, essa performatividade do discurso regionalista confere ao grupo regional a legitimidade necessária ao reconhecimento de um *ethos* coletivo e, consequentemente, uma visão única de sua identidade, compreendida na esfera de sua unidade cultural. No Romantismo Brasileiro, esse ato performativo atua como um manifesto artístico nacionalista, ratificado por um linguajar que se afirma como expressão de um dialeto suscetível de ser falado publicamente. Através dessa manifestação, a comunidade dialetal brasileira, providencialmente ignorada, negada, reprimida e até então “virtual” aos olhos do colonizador, torna-se visível, conhecida e reconhecida na afirmação de sua pretensão à institucionalização. Afinal, pensando com Bourdieu, “O mundo social é também representação e vontade; existir socialmente é também ser percebido, aliás, percebido como distinto.” (Bourdieu, 1966, p. 112).

Alencar e os escritores do romantismo brasileiro tinham consciência disso e usaram a linguagem da literatura como arma de resistência na produção dos objetos simbólicos do seu país. Sobre esses objetos simbólicos, diz Eni Orlandi:

Os objetos simbólicos que estão envolvidos na formação de país são de muitas e variadas naturezas. E é da produção desses objetos e da relação estabelecida pelos sujeitos com essa produção que resultam tanto os sentidos atribuídos ao país como os que dão sentidos a esses sujeitos enquanto se definem como súditos, servos ou cidadãos, ou seja, enquanto eles se definem em relação à formação de “seu” país, nas forma que a política das relações sociais significar em sua história. (Orlandi, 2002-a, p. 21)

E acrescenta, adiante:

Da mesma maneira é que vemos na construção da língua nacional um paralelo dessa relação, de tal modo que podemos dizer que na construção do imaginário social a história da constituição da língua nacional está estruturalmente ligada à constituição da forma histórica do sujeito sociopolítico, que se define assim na relação com a formação do país, da nação, do Estado. (Orlandi, 2002-a, p. 21)

Por tudo isso, e muito mais, entendemos que o Romantismo brasileiro foi um divisor de água na consciência linguística deste país. Por meio de seus escritores, com suas obras de significação inquestionável para a formação de nossa cultura e de nossa consciência como nação, estabelecemos no uso do idioma português o que seria para

nós uma norma culta/comum/*standard*, legitimada por uma produção literária que buscava acima de tudo a marca de uma nação que se libertava do jugo do colonizador.

\*\*\*

O final do século XIX foi particularmente significativo para o desenvolvimento cultural do mundo ocidental. A Europa vivenciava as revoluções das consciências em uma nova direção. O Positivismo de Comte, a Revolução Científica, a Segunda Revolução Industrial e a *Belle Époque* ditavam as regras do comportamento social das elites. Parecia que nada era capaz de abalar a doçura de viver. A alta burguesia tinha como modelo de vida a ser alcançado o *modus vivendi* da Aristocracia. Nada era exageradamente dispendioso para essa classe social que procurava ocultar nas aparências sua origem verdadeiramente plebeia.

Incapaz de conviver com a postura revolucionário assumida pelo Romantismo em seu desenvolvimento e com a vocação democrática e antiburguesa do Realismo de Flaubert e ainda com a crueza do Naturalismo de Zola, a elite europeia vê no Parnasianismo seu grande representante como movimento artístico. Marcado por um estilo elitista e excludente, este movimento se desenvolve na França e encontra nas obras de Gautier, Banville, Heredia, Prudhomme, Lisle e Couppée sua mais legítima expressão.

O Brasil, em busca de um lugar de destaque no cenário mundial, pagava, por esses tempos, tributos culturais à Europa, tributos esses que o fizeram retroceder em relação às conquistas linguísticas. Esse retrocesso se faz sentir nos documentos oficiais. Um estudo comparativo revelou que, em relação ao texto da Constituição de 1824, o texto da Constituição de 1891 é linguisticamente mais conservador, fato que se percebe visivelmente nos casos clíticos, em que, como atesta Pagotto, “A diferença é gritante. A Constituição do império chega a apresentar casos severamente condenados pela atual norma culta, como começar a sentença pelo clítico.” (Pagotto, 1998, p. 52) – forma naturalmente eleita pelo português corrente no Brasil. É finalmente a vitória oficial do conservadorismo linguístico.

As transformações vivenciadas pelo Brasil a partir da década de 1880 o levarão a caminhos surpreendentes. No campo político e social, a abolição da escravatura (1888) e a Proclamação da República (1889) marcarão uma nova era na realidade social brasileira. Seguindo as orientações europeias, a elite brasileira transplantava para o Brasil o modelo comportamental do dandismo francês. Essa transplantação atingia em cheio a produção literária no país.

Reagindo à consciência libertária do Romantismo, guiada pela obsessão positi-

vista que se instalara e se irradiara entre nós pela Escola de Recife, a literatura brasileira incorpora o Realismo e o Naturalismo e se identifica com a *Belle Époque* francesa, pelas vias do dandismo cultural sustentado pelo Parnasianismo. Este se transforma no modelo literário exemplar da mais castiça forma de expressão linguística. Era, finalmente, a vitória do purismo, da tradição linguística de uma literatura de chavões, emblematicamente marcada pelo modelo da norma-padrão lusitana. O Brasil culto se rendia finalmente à europeização.

Numa sociedade escravocrata, como fora a brasileira, é visível a diferença de classes sociais. Distinguem-se pela aparência o senhor e o escravo, a senhora e a mucama. Mas numa sociedade liberal, como a que despontava no Brasil, o senhor dá lugar ao patrão, a senhora cede espaço à dama da sociedade, e o trabalhador assalariado substitui o escravo. A distinção pela aparência tende a desaparecer, ficando resguardada em certos aspectos, que não são visíveis de imediato. Quando as classes sociais apresentam sinais de igualdade, o requinte intelectual é o traço distintivo, já que o acesso ao conhecimento é privilégio da classe dominante, e a atividade intelectual é terreno peculiar a quem não exerce esforço físico<sup>5</sup>. Assim, o entendimento artístico-literário é vedado à maioria da população, e a arte é restrita às camadas privilegiadas como marca de cultura aristocrática. As classes inferiores, quando ousam se aventurar no universo da arte, sem condição de criar uma expressão artística própria, imita os padrões das classes dominantes como demonstração de aprimoramento cultural.

Embora oficialmente gozasse de autonomia política, o país, como já o dissemos, pagava tributos culturais à Europa, que lhe servia de modelo, como resultado de uma transplantação cultural e resquício da herança da colonização branca. Esse neocolonialismo acaba por influenciar o comportamento da arte literária no Brasil, que irá buscar nos moldes europeus, e em particular na França, as matrizes para sua produção poética. Nesse processo de imitação estrangeira segundo os modelos da *Belle Époque*, a poesia brasileira mergulha num beletismo às vezes superficial, desenvolvendo um gosto exagerado pela retórica e pelo preciosismo estilístico.

Assim, a poesia se divorcia do grande público e, afastada dos fatos sociais, despidida do interesse pelas questões brasileiras e sem a substância orgânica da sociedade como um todo, a Literatura Brasileira, com algumas exceções, torna-se, para o grande público, um acervo de livros mortos. A linguagem poética ganha ares de erudição e, confinada em um nicho social demasiadamente seletivo, torna-se “berço e túmulo”, “es-

---

<sup>5</sup> Para maiores detalhes sobre o assunto, cf. Néelson Werneck Sodré (Sodré, 1969).

plendor e sepultura” e, contraditoriamente, motivo de vaidade frustração. Diante disso, o escritor busca reconhecimento nas boêmias literárias, alimentando-se de elogios mútuos e revelando um aparente desprezo pelo juízo geral.

Esse divórcio da obra literária em relação ao grande público se realiza pela temática nobre e principalmente pela linguagem, que ressuscita o furor purista dos cultores da norma-padrão. Desde a “Batalha do Parnaso” (1878), nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, poetas como Alberto de Oliveira, Teófilo Dias, Arnaldo Colombo e outros digladiam em versos contra os epígonos de um Romantismo, a essa altura já esvaziado. Assim, a draga parnasiana deitava por terra o esforço pela legitimação da expressão dialetal do português literário brasileiro, como confirmariam estes versos de Bilac:

Ver essa língua que cultivo,  
Sem ouropéis  
Mirrado ao hálito nocivo  
Dos infieis!...

(*Profissão de Fé*)

Última flor do Lácio, inculta e bela,  
És, a um tempo, esplendor e sepultura:  
Ouro nativo, que na ganga impura  
A bruta mina entre os cascalhos vela...

Amo-te assim, desconhecida e obscura.  
Tuba de alto clangor, lira singela,  
Que tens o trom e o silvo da procela,  
E o arrollo da saudade e da ternura!

(*Língua Portuguesa*)

Assim, sob o comando elitista da voz parnasiana, a “flor do Lácio”, para nós tão “inculta”, “desconhecida e obscura”, legitimava-se tonitruante como modelo de correção, em meio à “ganga impura” do “hálito nocivo dos infieis” brasileiros. É de se ver, por esses versos de Bilac, que os poetas parnasianos tinham como modelo linguístico a expressão culta lusitana, que se tomava como norma-padrão para o português do Brasil. Nesse sentido, influenciados pelo cenário de transplantação cultural da *Belle Époque*, nossos escritores se esmeravam em parecer aos olhos europeus dignos de usar o idioma português com aprimoramento igual ou superior ao dos escritores lusitanos.

Isso ocorreu em um momento muito propício, pois a década de 1880 foi o início da gramatização brasileira do português, o que levou o intelectual e o escritor brasileiro a um declarado processo de refinamento da linguagem, que, agora, mais do nunca, se



legitimava, como afirma Guimarães (Guimarães, 1996, p. 127-138), pelo “esforço de definição das ‘estruturas corretas’ da língua”. O fato é que a década de 1880 tornou-se o período do mais significativo avanço da lusitanização da norma escrita, que irá se perpetuar entre nós como um alcorão, tornando-se, pela sua aura de sacralidade, impermeável a contestações. Pelo contrário, essa norma escrita padrão ganhou, entre os escritores brasileiros, mormente entre os poetas parnasianos, o *status* de uma diretriz inflexível e prestigiosa que só podia ser seguida por uma elite privilegiada na sua formação cultural.

Sob certos aspectos, apesar da luta pela distinção entre os modelos dos estudos gramaticais lusitanos e brasileiros, não se pode dizer que houve nos primeiros anos de nossa República, uma evolução representativa no sentido de assumir entre nós a norma culta/comum/*standard* empregada correntemente no Brasil como a legítima forma de uma expressão exemplar. A despeito de algumas vozes que se perdiam no desalento, e talvez possamos citar aí Mário Barreto e Said Ali, entre outros poucos, essa norma padrão tornou-se a tábula rasa dos “mandamentos sagrados da gramática”.

No ano de 1881, Júlio Ribeiro, inaugurando, no âmbito da construção gramatical, o método histórico-comparativo no Brasil<sup>6</sup>, publica sua *Grammatica Portuguesa*, que, por ser de feição declaradamente positivista, consolida no Brasil uma concepção da linguagem como um conjunto de regras científicas, *positivas*, que devem ser seguidas como *normas prescritivas* invariáveis, tendo por pressuposto a insubordinação frente às normas gramaticais puristas.

Na realidade, como nos sugere Leonor Fávero (Fávero, 2002), Júlio Ribeiro empenhava-se em mostrar a adoção e aplicação dos métodos positivistas na análise da linguagem, e o fazia através dos princípios deterministas do evolucionismo biológico aplicado às línguas, o mesmo que aplicara na relação luxuriosa entre Lenita e Barbosa, personagens do seu principal romance – *A Carne* –, cuja linguagem escorreita não o livrou dos ataques da crítica de Sena Freitas (Ribeiro ; Freitas, 1934), José Veríssimo (Veríssimo, 1977) e outros tantos; nem mesmo salvou a obra de ser “mergulhada entre as revistas de *pornografia* (grifo nosso) da pior espécie” (Lessa, 2007). Isso nos dá a medida exata do purismo conservadorista que arbitrariamente ditava o comportamento linguístico no Brasil.

Seguindo um pensamento comum do fim do século XIX, as ideias evolucionistas

---

<sup>6</sup> A publicação da gramática de Júlio Ribeiro marca, segundo Leonor Lopes Fávero, a inauguração do período científico de nossa gramaticografia (FÁVERO, Leonor Lopes. “Gramática é a Arte...”. (In: Orlandi, 2002-b, p. 59-70).

assumidas por Júlio Ribeiro aparecem muito evidentes neste trecho de uma edição posterior de sua gramática:

Bem como as espécies orgânicas que povoam o mundo, as línguas, verdadeiros organismos sociológicos, estão sujeitas à grande lei da luta pela existência, à lei da seleção. E é para notar-se que a evolução linguística se efetua muito mais prontamente do que a evolução das espécies: nenhuma língua parece ter vivido por mais de mil anos, ao passo que espécies parecem terem se perpetuado por milhares de séculos (Ribeiro, 1910, p.153).

A evolução de que fala Júlio Ribeiro tem restrições, pois o autor se posiciona de forma radical no que diz respeito ao enriquecimento do idioma. Vejamos um trecho do seu pronunciamento e atentemos para o seu início e seu desfecho:

A mania do neologismo é das mais detestáveis. O neologismo só se justifica pela necessidade de uma denominação nova, para uma descoberta que também é nova, para um novo instrumento; ou então quando vem apadrinhado por um nome respeitado na língua. Os neologistas não passam de deturpadores da língua (Ribeiro, 1910, p. 353).

Neste pronunciamento de Júlio Ribeiro, não há qualquer referência às criações estéticas que insistimos em discutir, considerando que, à sua época, linguagem culta e linguagem literária se confundiam. Se levarmos ao extremo o conteúdo desse pronunciamento, que dizer das criações neológicas que se processariam futuramente nas obras de Oswald de Andrade, Guimarães Rosa, Clarice Lispector e outros escritores?

Seguem-se à publicação da obra de Júlio Ribeiro as de vários gramáticos, como João Ribeiro (*Gramática Portuguesa*, 1887), Maximino Maciel (*Gramática Analítica*, 1887), Pacheco Silva & Lameira de Andrade (*Gramática da Língua Portuguesa*, 1887), Eduardo Carlos Pereira (*Gramática Expositiva da Língua Portuguesa*, 1907) e outros.

Do ponto de vista teórico, esses gramáticos se espelharam, como dissemos, nos pressupostos teóricos positivistas que avançaram século XX adentro; do ponto de vista prático, apoiaram-se nas mudanças promovidas no ensino brasileiro, a partir de 1870, sobretudo com a atuação de Fausto Barreto na direção do Colégio D. Pedro II, responsável pela elaboração, em 1887, de um programa nacional de língua portuguesa, para os exames preparatórios, aos moldes do que seria. A essa altura, como instituição oficial, o Colégio D. Pedro II tornara-se o núcleo de emanção dos estudos gramaticais no Brasil, o que dava às gramáticas da época a necessária respeitabilidade.

Nesse clima de transformações e afirmações, o Parnasianismo brasileiro se revelava como uma espécie da “literatura oficial” do Brasil. Em 1897, a Academia Brasileira de Letras surgia como outro instrumento importante da voz conservadora. Tornando-se elemento de legitimação das ideias gramaticais que circulavam no Brasil, essa instituição, pelo seu prestígio sociocultural, tornou-se o fiel da balança do valor das obras literárias. Estas, para serem enquadradas no conceito da boa literatura, deveriam passar pela sua chancela, que lhes dava prestígio e reconhecimento, sob pena de serem consideradas pela elite mais conservadora, formada por senhores de projeção social inquestionável, obras marginais de valor desprezível. Afinal, muito diretamente, como membros fundadores, a ela se filiava a mais fina flor da crítica literária brasileira – Sílvio Romero, José Veríssimo e Araripe Júnior, todos de formação declaradamente positivista, o que excluía críticos como Nestor Victor, avesso a essa vertente da crítica literária. Isso sem falar de outras eminências respeitáveis, como Ruy Barbosa, Joaquim Nabuco, Clóvis Beviláqua, e tantos outros defensores do lusitanismo linguístico.

Causa inveja o discurso proferido por Nabuco na Academia Brasileira de Letras:

A principal questão ao fundar-se uma Academia de Letras brasileira é se vamos tender à unidade literária com Portugal. Julguei sempre estéril a tentativa de criarmos uma literatura sobre as tradições de raças que não tiveram nenhuma; sempre pensei que a literatura brasileira tinha que sair principalmente do nosso fundo europeu. Julgo outra utopia pensarmos em que nos havemos de desenvolver literariamente no mesmo sentido que Portugal ou conjuntamente com ele em tudo que não depende do gênio da língua. O fato é que, falando a mesma língua, Portugal e Brasil têm de futuro destinos literários tão profundamente divididos como são os seus destinos nacionais. Querer a unidade em tais condições seria um esforço perdido.

Entretanto, esse discurso animador, que inicialmente prima pela autonomia de uma Literatura Brasileira, não toma o rumo que esperávamos em relação à linguagem:

A raça portuguesa, entretanto, como raça pura, tem maior resistência e guarda assim melhor o seu idioma; para essa uniformidade de língua escrita devemos tender. Devemos opor um embaraço à deformação que é mais rápida entre nós; devemos reconhecer que eles são os donos das fontes, que as nossas empobrecem mais depressa e que é preciso renová-las indo a eles. A língua é um instrumento de ideias que pode e deve ter uma fixidez relativa; nesse ponto tudo precisamos empenhar para secundar o esforço e acompanhar os trabalhos dos que se consagrarem em Portugal à pureza do nosso idioma, a conservar as formas genuínas, características,

lapidárias, da sua grande época... Nesse sentido nunca virá o dia em que Herculano, Garrett e os seus sucessores deixem de ter toda a vassalagem brasileira. A língua há de ficar perpetuamente pro indiviso entre nós; a literatura, essa, tem que seguir lentamente a evolução diversa dos dois países, dos dois hemisférios.<sup>7</sup>

Percebe-se que Nabuco não tinha consciência de que a literatura, como produto da linguagem, precisa tê-la como um elemento de sua semiose, e esta semiose é, acima de tudo, sua marca indelével. O que queremos dizer é que uma literatura que se quer brasileira precisa ter na linguagem a marca de sua brasilidade, pois é com ela, com o “gênio da língua” de Alencar que o sentimento do seu povo se reconhece, e seu valor discursivo se constrói, como já o dissemos em outro passo e o reafirmamos com Eni Orlandi, resguardando as devidas proporções até onde concordamos:

A definição de formação discursiva faz com que possamos afirmar dos discursos em geral que se fala a mesma língua, mas se fala diferente. É assim que palavras como democracia significam “x” para um partido e “y” para outro. Estabelecendo um paralelo com esse jogo que define as formações discursivas, podemos afirmar o mesmo, agora pensando línguas que são consideradas as mesmas, porém que se marcam por se historicizarem de maneiras diferentes totalmente distintas em suas relações com a história de formação dos países. É o caso do português do Brasil e o de Portugal. Falamos a “mesma” língua, mas falamos diferente. (Orlandi, 2002-a, p. 23)

O que se defende aqui, é o que certos analistas do discurso peculiarmente chamam de “o lugar de onde se fala”, que define a esfera discursiva de um enunciado.

Um outro aspecto importante a ser cogitado no discurso de Nabuco é questão da “raça portuguesa” como “raça pura”. Transparece nessas expressões o desejo insistente de se levar a termo o velho projeto da elite brasileira de se construir uma sociedade branca e europeizada. Não é exagero tributar a esse fator, além da inovação da linguagem, salvaguardando seu apego ao Simbolismo e o conseqüente afastamento do Positivismo, o fato de poetas negros e mulatos da extirpe de Cruz e Sousa, Pedro Kilkerry e Bernardino Lopes não terem conseguido, em sua época, os mesmos louros que os seus contemporâneos.

---

<sup>7</sup> Discurso pronunciado na Sessão inaugural da Academia Brasileira de Letras, em 20 de julho de 1897, na qualidade de Secretário Geral. **Fonte:** *Academia Brasileira de Letras, Centenário, discurso de posse, Joaquim Nabuco.*

Nesse sentido, caso bem particular é o de Lima Barreto, que, a despeito de uma boa instrução escolar, recebeu críticas oriundas de todas as direções: dos mentores da República, dos articuladores do projeto de “purificação racial” e dos defensores do purismo linguístico lusitano. Mulato num Brasil que mal acabara de abolir oficialmente a escravidão, esse escritor marginal escreveu uma obra sintomaticamente social. Barreto foi o crítico mais agudo da época da República Velha no Brasil, rompendo com o nacionalismo ufanista de Duque Estrada, Bilac e Ruy, e pondo a nu a face angulosa de uma República que manteve os privilégios das tradicionais famílias aristocráticas de origem europeia. Em sua obra, privilegiou os pobres, os boêmios e os arruinados do subúrbio, atravessando com ódio o sofrimento dos negros. Foi severamente criticado por seus contemporâneos parnasianos por seu estilo conscientemente despojado, fluente e coloquial, que influenciaria os escritores modernistas, mas que lhe custara pesadas acusações dos puristas.

Aqui, com justa razão para os preconceituosos, excetuava-se a figura de Machado de Assis, mulato a quem estaria reservado outro destino. Sobre ele, o crítico literário estadunidense Harold Blomm diria na posteridade: “Machado reúne os pré-requisitos da *genialidade* (grifo nosso). Possui exuberância, concisão e uma visão irônica ímpar do mundo.” Essa genialidade talvez tenha sido o motivo de se ter poupado nosso maior escritor do século XIX das pechas e acusações, tão rotineiras à época, e o tenha levado à primeira presidência da Academia Brasileira de Letras.

Quanto à linguagem literária no Brasil, Machado assumiu posições de bom senso: se não ratificava inteiramente a liberdade da linguagem literária, também não endossava sem ressalvas a opinião dos seus conservadores de plantão. Tratando da linguagem na sua *Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade*, datada de 1873, Machado revela lucidez. Num primeiro momento, defende a “pureza da linguagem” dos exageros; adiante, mostra-se flexível quanto às necessidades de mudança e, a seguir, demarca os limites de tais mudanças, evitando o vale-tudo.

Entre os muitos méritos dos nossos livros nem sempre figura o da pureza da linguagem. Não é raro ver intercalados em bom estilo os solecismos da linguagem comum, defeito grave, a que se junta o da excessiva influência da língua francesa. Este ponto é objeto de divergência entre os nossos escritores. Divergência digo, porque, se alguns caem naqueles defeitos por ignorância ou preguiça, outros há que os adotam por princípio, ou antes por uma exageração de princípio.

Não há dúvida que as línguas se aumentam e alteram com o tempo e as necessidades dos usos e costumes. Querer que a nossa pare

no século de quinhentos, é um erro igual ao de afirmar que a sua transplantação para a América não lhe inseriu riquezas novas. A este respeito a influência do povo é decisiva. Há, portanto, certos modos de dizer, locuções novas, que de força entram no domínio do estilo e ganham direito de cidade.

Mas se isto é um fato incontestável, e se é verdadeiro o princípio que dele se deduz, não me parece aceitável a opinião que admite todas as alterações da linguagem, ainda aquelas que destroem as leis da sintaxe e a essencial pureza do idioma. A influência popular tem um limite, e o escritor não está obrigado a receber e dar curso a tudo o que o abuso, o capricho e a moda inventam e fazem correr.<sup>8</sup>

À primeira vista, podemos ser acusados de contraditórios, por se tratar da genialidade de Machado de Assis. Defendemo-nos sob os seguintes argumentos: o primeiro é que, nas suas próprias obras, Machado revela uma certa coloquialidade suportável, que encarna bem o espírito discursivo de sua época; o segundo é que o coloquial pelo coloquial, sem qualquer propósito estético, empobrece a investida por necessidade estética nesse recurso; o terceiro é que, sem qualquer refreamento, não há distinção entre linguagem literária e linguagem não literária; o quarto é que não há na sobriedade da linguagem machadiana o preciosismo estilístico artificial e exibicionista que se encontra na obra de um Coelho Neto; o quinto é que os desvios sintáticos da linguagem machadiana são figurações estéticas de iconicidade para reduplicação de sentido criado pela imagem literária. Para concluir, apresentamos o argumento incontestável de que são poucos os escritores cuja obra apresenta um saldo estético tão positivo quanto o conjunto da produção literária de Machado de Assis.

Afora os casos considerados em sua individualidade, a vigilância que o elitismo e a erudição linguística exerciam sobre o português no Brasil mantinha-se irredutível. Em prol dessa vigilância, surgem na imprensa brasileira os consultórios gramaticais, que vão fazer ecoar, sob a fúria condenatória contra o dialeto brasileiro, no início do século XX, a voz portuguesa de Cândido de Figueiredo. A partir do ano de 1900, em coluna do *Jornal do Comércio*, sob o pretensioso e sintomático título de “*O que se não deve dizer*” (chama a atenção a apossínclice), o filólogo português se arvorava no direito de ditar normas padronizadoras para o “bom uso do português” no Brasil.

As colunas de Cândido de Figueiredo, em sua maioria, têm início com a apresentação do assunto a ser tratado, proveniente de “erros” cometidos no emprego da língua portuguesa. O autor deixa claro que seu objeto de interesse consiste na língua

---

<sup>8</sup> Disponível em [pt.wikisource.org](http://pt.wikisource.org)

portuguesa, falada (?) ou escrita, com as “incorreções e os delitos de linguagem” gerados pelo “hábito” e pela “rotina mais ou menos inconscientes”. Em sua argumentação, associa tais “erros” e “incorreções” à imprensa e aos escritores contemporâneos, servindo-se, para tanto, de estudos etimológicos e de exemplos extraídos de obras consideradas clássicas da língua portuguesa.

Semelhante é o percurso percorrido por Heráclito Graça a partir de 1903 em suas colunas no jornal *Correio da Manhã*, sob o título de “*Notações Philológicas*”, com o propósito de fornecer “reparos a alguns pontos filológicos e vernáculos do Sr. Cândido de Figueiredo”. Desta forma, suas colunas se iniciam com a apresentação da questão gramatical presente em algum dos escritos do filólogo português, ou da imprensa da época, que, segundo o autor, estaria em contrariedade com os clássicos do idioma. Para iniciar a sua argumentação, descreve as afirmações feitas acerca da questão exposta por Figueiredo, apontando o equívoco, e expõe seu posicionamento, reforçando-o com a citação de exemplos extraídos dos clássicos da língua portuguesa.

Quanto à imagem da língua, esta era construída por ambos de forma a apresentar o Português como homogêneo, sob uma forma de expressão que tomava como ponto de referência o que se materializou nos clássicos. Deste modo, a tudo o que era tema dos escritos de Cândido de Figueiredo e Heráclito Graça nas colunas sobre o saber linguístico se atribuía a condição de deturpação da língua portuguesa no Brasil, uma vez que esta estaria em desacordo com o referencial tomado dos clássicos portugueses, ainda que esses filólogos apresentassem discordâncias entre si, ao se apoiarem neles.

Cândido de Figueiredo e Heráclito Graça observavam a língua na condição de um produto acabado nos clássicos e mal utilizado no dia a dia pela população e pela imprensa. Nos termos de Cândido de Figueiredo, “quanto mais progressiva é a civilização de um povo, mais sujeita é a sua língua a deturpações e vícios, sob a variada influência das relações internacionais, dos novos inventos, das travancas da ignorância, e até dos caprichos da moda” (Figueiredo, 1903, p. 11).

Aos filólogos, portanto, seria atribuída a função de “zelar pela língua portuguesa” – por sua “saúde” –, como afirmava Figueiredo. Nomeando seu espaço na imprensa com a sintomática expressão “consultório popular de enfermidades da língua”, ele afirmava que “também as letras padecem de micróbios, e nem sempre se perde o tempo em os observar pelo microscópio da sã doutrina e em lhes aplicar as drogas recomendadas pela farmacopeia dos mestres e pelas lições da experiência” (Figueiredo, 1903, p. 14).

Não se pode dizer que, em seus propósitos, os dois filólogos se distanciam. A mesma formação imaginária de Figueiredo, que toma a língua como passível de ser “depurada” no falar e o no escrever, sempre submetida “às regras”, “à lógica” e “às tradições”, se faz presente nos escritos de Heráclito Graça. Ao definir a sua posição de comentador sobre a língua portuguesa, Graça afirma que os seus trabalhos são “... inspirados pela mesma santa causa e ardente amor á pureza da língua materna...” (Graça-1904, p. 9) que os de Figueiredo.

Em suas colunas, entretanto, a noção de “erro” e “incorreção”, empregada de forma intensa por Figueiredo, é deslocada das formas da língua para as “correções” apresentadas por este em suas colunas, sempre sustentada pela citação de clássicos. Ao tratar, por exemplo, da forma “a par e passo” (do latim *pari passu*), Figueiredo afirma: “Não há tradução mais disparatada. O *pari passu*, ou se há de empregar na forma original ou traduzi-lo por: *A passo igual*, ou – *com igual passo*.” e a seguir a define como “tolice vulgaríssima em gazetas”. Em resposta, Graça replica: “Nem a tradução é disparatada, nem tolice de escritores e noticiaristas de gazetas a locução *a par e passo*, que, entre outros escritores de nota, Garrett e Camilo Castelo Branco perfilharam” (Graça-1904, p. 24). Ao apresentar posição oposta à de Figueiredo, discordando das considerações feitas por este no que se refere à expressão citada, Graça sustenta a imagem da língua como homogênea e atestada pelos clássicos da literatura portuguesa, baseando-se em uma noção de língua que se mantém entre o certo e o errado, a partir da oposição entre o que está nos clássicos e o que se faz presente no dia a dia da linguagem corrente no Brasil.

O que se entrevê, a partir desses debates, é que, na opinião desses conservadores de plantão, a língua seria um mecanismo estagnado, amortecido e cristalizado em formas que arbitrariamente se afixaram em prol do bem-dizer. Nesse cenário, não havia lugar para o bom senso e não se entrevia uma possibilidade de atualização do discurso, a partir do perfil histórico que a sociedade ia naturalmente assumindo. É nesse clima de imobilidade e de concepções, que a própria história se encarrega de negar, que a literatura de feição parnasiana se fortalece no Brasil como a única expressão poética possível para a época, que, pelo visto, deveria se eternizar na linha do tempo.

Seria de se esperar que as mudanças radicais na esfera econômica – economia cafeeira, deslocamento do eixo econômico do Norte e Nordeste para o Sul e Sudeste do país etc. –, na ordem política – sistema republicano que veio a substituir a tão filosoficamente ultrapassada instituição do Império – trouxesse mudanças radicais na forma de



concepção da literatura no Brasil. Mas a República manteve os vícios do proselitismo imperial, com todos os privilégios para os que já se beneficiavam deles. Diante disso, perpetua-se a cultura doutoral, inócua, mas reverenciada pelo saber não pragmático e por instituições respeitáveis como a Academia Brasileira de Letras.

As insatisfações que se manifestavam não tinham forças suficientes para reagir contra um sistema tão sólido e autoritário. Para os conservadores, decididamente, o Brasil não era “o lugar de onde se falava”. Exemplificar fatos da língua com um autor brasileiro causava sempre espanto e desconforto, como ocorreu com Sousa da Silveira, quando da publicação das suas *Lições de Português*, em 1919. Documentando-se com autores brasileiros, especialmente Machado de Assis, o filólogo causou estranheza entre os professores do idioma e os meio intelectuais de sua época. Era a estagnação, era a vitória do conservadorismo, da imitação e da subserviência em um Brasil que cultuava a *Belle Époque* francesa e pagava tributo literário aos meios de expressão portuguesa.

Um pequeno exemplo dessa imitação plagiária aparece na carta de Raimundo Correia a Rodolfo Leite Ribeiro, denunciando a esterilidade da ambiência literária no Brasil, da qual transcrevemos alguns trechos:

Sentes e conheces o que contas, são apazivelmente brasileiros os assuntos que escolhes. Um pedaço de nossa bela natureza esplêndida palpita sempre em cada estrofe tua, com todo o vigor das tintas que aproveitas. No “Samba” que me dedicas, por exemplo, nenhuma particularidade falta dessa nossa dança macabra, movimento, graça e verdade ressaltam de cada um dos quatorze versos, que constituem o soneto.

Como eu invejo isso, eu devastado completamente pelos prejuízos dessa escola a que chamam parnasiana, cujos produtos aleijados e raquíticos apresentam todos os sintomas da decadência e parecem condenados, de nascença, à morte e ao olvido! Dessa literatura que importamos de Paris, diretamente, ou com escala por Lisboa, literatura tão falsa, postiça e alheia da nossa índole, o que breve resultará, presinto-o, é uma triste e lamentável esterilidade. Eu sou talvez uma das vítimas desse mal, que vai grassando entre nós. Não me atrevo, pois, a censurar ninguém; lastimo profundamente a todos!

É preciso erguer-se mais o sentimento de nacionalidade artística e literária, desdenhando-se menos o que é pátrio, nativo e nosso; e os poetas e escritores devem cooperar nessa grande obra de restauração. Não achas? Canta um poeta, entre nós, um Partenon de Atenas, que nunca viu; outro os costumes de um Japão a que nunca foi... Nenhum, porém, se lembrara de cantar a Praia do Flamengo, como o fizeste, e qualquer um julgaria indigno de um soneto o Samba, que ecoa melancolicamente na solidão de nossas fazendas à noite. Entretanto, este e outros assuntos vivem na tradição de nossos costumes, e é por des-

prezá-los assim que não temos um poeta verdadeiramente nacional.

Mais alguns sonetos no mesmo gênero; e terás um livro que, por si só, valerá mais que toda a biblioteca de parnasianos. Onde, nestes, a pitoresca simplicidade, a saudável frescura, a verdadeira poesia de teus versos?! (Correia, 1961)

Na carta de Correia, chamam-nos atenção particularmente algumas passagens. A expressão “o vigor das tintas” não seria o ajuste da linguagem à temática brasileira? Se a referência a Paris pode ser entendida como um tributo à origem estética do Parnasianismo de Banville e Gautier, sabedor que somos que essa escola – à exceção de João da Penha e Gonçalves Crespo – não teve representantes significativos em Portugal, podemos entender que a “escala por Lisboa” é uma referência à norma padrão lusitana que os parnasianos brasileiros tributavam às suas poesias, norma essa refutada pela “saudável frescura” de uma linguagem que se manifesta com o sentimento discursivo de “nossa índole”, fruto do espírito de quem vivencia uma realidade histórica que em nada se assemelha à lusitana.

O saldo que tiramos dessa realidade cultural, “experienciada” de tabela pelos poetas da nossa literatura parnasiana e seus epígonos, não é senão a constatação de uma poetização da norma-padrão, tornada elemento de limitação da criação artística e instrumento de castração da inventividade estilística que confere ao texto a autotelia da obra literária. Aqui se confunde criatividade artística com preciosismo estilístico, como se a valorização da obra literária estivesse atrelada ao surto psicótico da expressão erudita. Não é por acaso que a metáfora como índice de criatividade não tem relevância na poética parnasiana, que se submete aos ditames de uma objetividade e de uma racionalidade que, nesse caso em particular, só encontra respaldo na “pureza da língua”, cuja vigilância é exercida pelos senhores que se arvoram arbitrariamente em donos do idioma.

\*\*\*

Vivencia-se no Brasil, do final do século XIX até os primeiros anos da década de 1920, uma ambiência literária de sincretismo estético. De um lado, a permanência dos conservadores da velha ordem, sustentada pelos remanescentes do Parnasianismo e de manifestações literárias correlatas. De outro, escritores que, por instinto ou consciência, vão introduzindo uma literatura de manifestações que rompem certas barreiras temáticas e linguísticas, ainda que revelem certo conservadorismo.

Autores como Lima Barreto, Monteiro Lobato, Simões Lopes Neto, Graça Aranha, Euclides da Cunha e Augusto dos Anjos, só para citar alguns, de um forma ou de outra, constroem suas produções literárias sobre novos alicerces. Estes são escritores

que não foram enquadrados pela crítica da época como pertencentes a um estilo determinado. Isso porque desobedeciam a “leis” reinantes na ambiência literária de então.

Essa desobediência se realizava fora das idealizações da pátria e das determinações da crítica literária. Em alguns casos, as mudanças que se operavam na estrutura e na temática das obras de certa forma se refletiam explicitamente na linguagem. Esta foi, paulatinamente, se transformando pelas vias da incorporação de uma brasilidade que refletia as tendências de investigação regional da realidade brasileira no que ela tinha de oculto ou de um modelo estilístico despreocupado com os mimos ornamentalistas do preciosismo poético que regeu o Parnasianismo. O Brasil oficial sofria contestações; a ideia da literatura como “sorriso da sociedade”, no dizer de Afrânio Peixoto, começava a ser abalada, apesar do sucesso desse autor junto ao público.

Esse encaminhamento foi reforçado com a jovem geração de escritores que travaram contato com o que ocorria na arte literária da Europa, onde os movimentos de vanguarda rompiam com o academicismo linguístico da literatura, em busca de uma expressão mais visceral da arte. Essa ruptura foi, a custo, sendo introduzida no Brasil. Poetas como Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Manuel Bandeira e outros mais se atiravam em aventuras estilísticas sem precedentes na literatura brasileira. A modernidade amadurecia.

Em 1922, com a Semana de Arte Moderna, proclamou-se a independência da arte em relação aos limites estabelecidos pelo lusitanismo da linguagem até então reinante na produção literária brasileira. O nosso português, finalmente, podia se manifestar sem temores, e ele o fez desafiadoramente, de forma radical, trazendo para os textos literários a voz de um Brasil que não tivera direito à sua própria arte. Essa transformação fazia parte de um projeto de brasilidade, trazendo para a literatura a cultura genuinamente brasileira, até então recalcada por uma tradição centenária.

Passou-se, nesse momento, da proibição para a liberdade ilimitada, liberdade essa que, justiça seja feita, às vezes beirou as raias do caricaturesco, pelo uso exagerado e artisticamente despropositado. O abuso de certos escritores em relação ao uso coloquial da linguagem não desabona, sob qualquer ângulo de visão, a consciência de brasilidade que se instalou na ambiência literária brasileira. Esses abusos talvez sejam frutos de um desejo irrefreável de gritar aos quatro cantos do país que o Brasil existe como nação livre e que, por ser livre, tem direito à sua liberdade de expressão linguística, sem cordas que estabeleçam os limites da carnavalização de nossa cultura.

Não somos mais, literariamente, tributários de um modelo de linguagem literária

lusitano. Erramos e aprendemos com nossos próprios erros. É assim que a linguagem literária no Brasil deixa de se confundir com a norma-padrão, que, curiosamente, continua existindo até os dias atuais, sustentada pelos manuais das gramáticas escolares.

Sabe-se que o Modernismo no Brasil ocorreu em fases distintas, nas quais se percebe um momento heroico de reação ao passadismo (1922 – 1930) e um momento de estabilização das conquistas da modernidade (1930 – 1945). Importa-nos, em particular, nessas fases, o comportamento da linguagem.

No primeiro momento, impera a ruptura e a iconoclastia, sem as quais, provavelmente, não sairíamos do marasmo em que estávamos, para um amadurecimento na fase posterior. Para melhor compreensão do que queremos dizer, façamos uma pequena incursão nas suas principais características, até o limite que nos interessa para a atuação da linguagem. A primeira fase modernista caracterizou-se pela busca de afirmação das ideias de modernidade que nortearam a Semana de Arte Moderna. Foi a etapa mais radical do movimento modernista, em consequência da necessidade de definições estético-ideológicas e do rompimento com os valores culturais que representavam o passado artístico brasileiro. Daí o caráter anárquico e destruidor que marcou o comportamento poético desse período.

Embora não houvesse um programa comum a ser seguido pelos escritores brasileiros, é possível estabelecer as bases que sustentaram a produção literária desse período: negação do passadismo, autonomia cultural brasileira, liberdade para a invenção formal e, sobretudo, a revolução da linguagem. Com essas bases, das quais nos ocuparemos adiante, opera-se uma renovação estético-ideológica associada à transformação estético-formalista do produto artístico, que mudaria a visão artístico-cultural brasileira, em relação a uma ótica estratificada que sustentava o passadismo literário reacionário, conservador e, nesse sentido, inoperante.

**A negação do passadismo** está intimamente relacionada ao movimento de renovação. O Modernismo lançou-se contra o passado enquanto valor reacionário e estagnado da cultura. E aqui se distingue passadismo e tradição. O passadismo, merecedor de destruição, era a expressão medíocre de uma época que sustentava ideologicamente o poder reacionário, insistindo em bases culturais que não mais lhe cabiam. A tradição, como elemento positivo, recebia o devido crédito crítico, pois nela se encontram as bases da solidez cultural de uma nação. É aqui que o Modernismo Brasileiro se distingue do Futurismo de Marinetti, e do Dadaísmo de Tristan Tzara, já que estes não respeitaram as tradições históricas da pátria, e sua irreverência caía muitas vezes na iconoclastia

irracional e gratuita.

No Modernismo brasileiro, o rompimento com o passado caracterizava-se pela repulsa a certas concepções românticas à rigidez parnasiana. Assim, recusava-se a permanência do idealismo romântico, do qual – à exceção da luta pela legitimação de uma linguagem brasileira – a oficialidade se apossou como visão da pátria, esconjurava-se a alienação parnasiana e repudiava-se a visão esclerosada do positivismo. A partir daí, desenvolve-se uma arte com visão crítica, investigativa e denunciadora da realidade nacional, numa postura revisionista em relação à visão oficial que se tinha do país.

É com essas novas bases ideológicas que a poesia moderna rompe a fronteira do poético e do apoético (ou antipoético) e extrai da realidade prosaica e imediata suas fontes de inspiração e sua real razão de ser. Vem daí o indianismo reverso de *Macunaíma*, o tom paródico da poesia de Oswald de Andrade e toda a poética irônica, desmitificadora e irreverente que norteou a primeira fase do Modernismo brasileiro.

**A autonomia cultural brasileira** é um dos aspectos mais revolucionários do Modernismo brasileiro. Reivindicando uma posição nacionalista em relação aos aspectos culturais, o movimento modernista luta pela autonomia cultural brasileira. É a crítica aos tributos culturais que se pagava à Europa, principalmente a Portugal e, por extensão, à França. É a recusa ao neocolonialismo que caracterizava a arte brasileira até então. Através da luta pela aquisição de uma consciência cultural livre, buscava-se a redescoberta do Brasil, nos seus mais reais valores primitivos. Assim, libertam-se as faces recalcadas da cultura nacional e vem à tona uma consciência cultural livre, conquistando-se a independência de uma inteligência brasileira autônoma.

Aqui temos um ponto de contato com a tradição romântica naquilo que ela tem de mais responsável, sem os exageros que a marcaram – a temática nacional, como forma de rejeição à importação cultural europeia, mas livre das artificialidades fantasiosas da idealização da terra brasileira, que, habilmente manipulada, se tornou a tônica da hipocrisia do discurso oficial.

**A liberdade para a invenção formal** corresponde à modernização das artes em geral que marcou a fase heroica do Modernismo. Contrariamente ao rigor formal do século XIX, a criação artística se liberta e se faz universal até mesmo no plano formal. Para o artista moderno, cada obra de arte cria sua própria forma. A cada poema correspondia a liberdade de projetar ritmos, metros, temas e soluções poéticas conforme a necessidade da obra. É a supremacia da criação artística sobre as determinações acadêmicas da “escola literária”, supremacia essa que dá ao artista a possibilidade de se reno-

var em cada obra realizada, driblando a esclerose que o limitava.

Assim, liberdade e originalidade são traços marcantes da poética modernista contra a opressão formalista do passado. E a mais expressiva forma da conquista dessa liberdade encontra-se na parte técnica na criatividade poética. Por conta disso, a noção de liberdade se associava ao verso livre. A criação a partir do verso livre levava ao ritmo pessoal de cada poeta, ao sabor de cada poema. Dessa maneira, o poeta, por sua liberdade, estruturava a nova forma que configurava a nova poesia. O verso livre, aliado à liberdade temática, livrava o poeta da expressão tacanha do passadismo, e o artista, com sua liberdade criadora, ofendia a velha forma e os ultrapassados padrões poéticos pré-determinados pelos estratos sociais dominantes.

Um outro fator de vital importância para a poesia moderna encontra-se na opção pela ausência de rimas. Rejeitando o preciosismo estético-formalista, de que resulta a ginástica versificatória que encantou o Parnasianismo, o poeta moderno não se refugia nas rimas ricas, raras e preciosas que adornavam a fachada da poética parnasiana. Sem a obrigatoriedade das rimas, a poesia torna-se mais visceral, mais humana, saindo dos gabinetes para as ruas, ao encontro do povo, da vida, dos dramas do homem comum e da existência humana. Isso implica uma mudança radical da linguagem.

**A revolução da linguagem** é, neste trabalho, a nossa principal preocupação. Afinal, nada do que até aqui foi dito seria possível sem que houvesse uma verdadeira revolução na linguagem literária. Literatura é arte, a arte da palavra, e criar uma linguagem é fazer revolução poética (cf. Castro, 1976). Investindo no poder discursivo da palavra, acreditamos que a mudança da linguagem constitui conseqüentemente a mudança de um ponto de vista. Assim, só é possível o engendramento de um sentimento diferente em relação à mesma realidade por intermédio de uma linguagem diferente. Se um movimento literário de um país submisso cria uma forma de expressão linguística autônoma, liberta a cultura de uma nação da escravidão cultural e conduz seu povo fora do antigo cárcere, para o ar livre, mostrando-lhe novos horizontes.

Foi assim que os modernistas brasileiros gritaram por uma linguagem brasileira em oposição à forma vernácula portuguesa, que impregnava autoritariamente os textos brasileiros. O que ocorreu não foi apenas uma revolução filológica, foi uma revolução de costumes, uma revolução cultural em direção à liberdade de expressão. A utilização de uma linguagem brasileira como material estético veio corresponder à vida do Brasil e do brasileiro naquilo que ele tem de mais original e característico.

Lembramos, contudo, que esta não é uma atitude originariamente modernista.

Temos aqui uma herança da ideologia romântica, que foi interceptada pela importação cultural parnasiana. Agora temos duas situações a considerar: a primeira é que o Modernismo atualiza o material linguístico, corrigindo os excessos naturais da retórica romântica, através de imagens poéticas prosaicas que se opõem à nobreza declamatória do Romantismo. A segunda é que, tomando um caminho radical em relação à linguagem, o Modernismo deu legitimidade poética a qualquer forma de expressão brasileira, inclusive à coloquial não culta. Assim, a literatura moderna não só transpôs os limites respeitados pelo Romantismo, que procurou nas formas cultas da expressão brasileira a expressão literária da brasilidade, como também enfrentou abertamente o Parnasianismo, que primava por uma norma-padrão de feição notadamente lusitanizante.

Esse enfrentamento do Modernismo em relação ao Parnasianismo gerou excessos linguísticos muitas vezes injustificados até mesmo nos melhores e mais conscientes autores da sua primeira fase. Em certas ocasiões, o coloquialismo se manifestava apenas como uma marca através da qual se buscava explicitar o caráter de modernidade e de rebeldia, em relação ao que era “oficialmente” instituído como uma norma-padrão que, pelo seu arbítrio, era considerada pelos modernistas como merecedora de qualquer ato de inconseqüência. Caso peculiar dessa matéria é encontrado neste depoimento de Sousa da Silveira sobre Mário de Andrade:

O seu livro “Belazarte”, de sólido conteúdo literário, não terá tido toda a divulgação que merecia talvez por causa da linguagem aberrante e insólita em que foi escrito. Quando Mário me enviou o “Belazarte”, li-o com atenção, e dei ao autor minha impressão em estirada carta, em que me ocupava, principalmente, da língua estranha, emaranhada e toda pessoal, que ele criara e usava em seu livro, dificultando-nos apreciar devidamente a sua rica substância. Trocamos cartas, algumas muito longas. Lembra-me que tratamos numa delas do período iniciado por pronome pessoal átono, a que Mário me supunha avesso, sem que eu o fosse. O que eu lhe notava era o uso quase sistemático de começar o período pela variação pronominal átona, ainda nos casos em que a prática de todos os dias não o fazia (Sena, 1957, p. 204).

De qualquer forma, devemos considerar que a proposta da produção literária do Modernismo seria a de que a linguagem se moldasse às necessidades circunstanciais do poema, com fragmentações sintáticas expressivas e imagens poéticas simultaneístas, inusitadas, criativas. Assim, salvo os naturais excessos de uma rebeldia histórica, quase bíblica, nada é gratuito na linguagem modernista, porque esta se constrói em obediência, apenas, ao fenômeno poético, na peculiaridade de cada texto.

De todas as formas, para exprimir originalidade e liberdade, em oposição ao

lusitanismo da tradição literária brasileira, a poesia moderna se cria em uma língua escrita que é síntese da língua falada pelos brasileiros, a língua rica em nuances das muitas expressões regionais, “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos, como somos”, no dizer de Oswald de Andrade (Andrade, 1924).

Esta consciência se espalha na mentalidade de Mário de Andrade, que declarou escrever brasileiro, de Alcântara Machado, que soube captar os neologismos provenientes da cultura de imigração e, entre tantos outros, de Manuel Bandeira, que, no seu famoso e sintomático poema “*Evocação a Recife*” repudiou a sintaxe lusíada, em prol da língua do povo:

A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros  
 Vinha da boca do povo na língua errada do povo  
 Língua certa do povo  
 Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil  
 Ao passo que nós  
 O que fazemos  
 É macaquear  
 A sintaxe lusíada

(In: *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1970)

A partir de 1930, sem os excessos da primeira fase, o Modernismo buscou estabilizar as conquistas realizadas na década anterior. A literatura moderna no Brasil amadureceu sua expressão estética e passou a usar de forma conscientemente funcional a expressão coloquial da linguagem. Esta, em vez de uma obrigatoriedade, como basicamente ocorreu na fase anterior, tornou-se uma opção da expressão estético-literária. Se antes, na fase anterior, a linguagem coloquial era uma arma sem controle contra as heranças intelectuais de Cândido de Figueiredo e de toda uma carga hereditária da tradição literária, agora, na segunda fase modernista, o uso do coloquial é um expediente com propósito estético, uma forma de construir um sentido poético dentro de um cenário discursivo condizente.

Escritores como Carlos Drummond de Andrade e Graciliano Ramos não se atiraram irresponsavelmente à esfera do coloquialismo sem que houvesse uma justificativa esteticamente viável. Com a consciência de uma liberdade de expressão heroicamente conquistada, souberam buscar o equilíbrio e conferir às suas obras a gravidade e a responsabilidade que sua época exigiu. Sob a repressão do regime getulista, sob a ação repressora do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda –, sob a banca rota da



Grande Depressão provocada pela derrocada da Bolsa de Nova York e ainda sob a iminência da Segunda Guerra Mundial a partir do fortalecimento dos regimes de força, não cabiam na nossa literatura o ludismo muitas vezes irresponsável nem a orgia intelectual da primeira geração dos nossos modernistas, que recaíam sobre a linguagem poética.

Dessa forma, nossa literatura buscou uma forma de expressão que caracterizasse uma certa estabilidade da norma culta brasileira, sem os modismos passageiros da linguagem corrente do dia a dia. Passamos ao uso do bom senso de que falava Alencar, filtrando do que poderia soar como exagero e gratuidade a expressão poética que legitimasse o português culto no Brasil. Evitando as oscilações da modernidade leviana da linguagem, Drummond diria no seu poema *Eterno* (Andrade, 1980):

E como ficou chato ser moderno.  
Agora serei eterno.

Mas o poeta não proclama o enrijecimento da linguagem e admite:

A cada instante se criam novas categorias do eterno.

E o faz porque sua consciência linguística o adverte de que a linguagem tem uma evolução constante, ininterrupta, e sua “eternidade” é relativa:

eternas as palavras, eternos os pensamentos;  
[e passageiras as obras.  
Eterno, mas até quando?

Libertados da norma-padrão, que por tanto tempo reinou nas rodas literárias, os escritores dessa fase tornaram-se referência para a norma culta/comum/*standard* como expressão depurada da língua portuguesa no Brasil, mas conscientes de que essa norma culta é flexível e permeável às mudanças naturais da língua.

Assim, tornamo-nos literariamente mais amadurecidos, pois sabemos bem a diferença entre o culto e o vulgo e a exploramos com propriedade. Contudo, o fazemos como força expressiva da linguagem. Operamos com a norma culta e a espontaneidade coloquial, em cuja diferença construímos sentidos, ao sabor da autotelia de cada obra. Exemplifiquemos com essa passagem do *Favelário nacional* de Drummond (Andrade, 1980), em que a linguagem culta se combina com a linguagem coloquial, numa convivência saudável e artisticamente justificável:

Somos desiguais  
e queremos ser

sempre desiguais.  
 E queremos ser  
 bonzinhos benévolos  
 comedidamente  
 sociologicamente  
 mui bem comportados.

Mas favela, ciao,  
 que este nosso papo  
 está ficando tão desagradável.  
 Vês que perdi o tom e a empáfia do começo?

A partir de 1945, uma nova geração de poetas vem fortalecer o disciplinamento da linguagem literária, em resposta à anarquia de 22 e à que se estabeleceu com a Segunda Guerra Mundial. Essa postura teve um caráter basicamente universal, pois dominou uma geração de escritores em todo o mundo. Psicológica e esteticamente, houve então uma necessidade de se voltar a certos princípios rígidos, após a devastação do conflito mundial. Essa rigidez de princípios alcança evidentemente a linguagem poética, cujo disciplinamento ocorre como um modo de o espírito repousar dos tumultos e transformações violentas que se processaram desde o início do século XX.

Nesse momento a depuração da matéria poética elimina o poema de circunstância e o poema-piada, considerados agora como excrescências poéticas. E tudo isso se torna a diretriz da linguagem, que também se depura, com tendências à erudição, reagindo aos excessos da sanha modernista em seu momento mais revolucionário.

Na *Antologia da Moderna Poesia Brasileira*, de Fernando Ferreira de Loanda, encontramos os nomes mais significativos dos poetas da Geração de 45, entre os quais figuram Mauro Mota, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Paulo Mendes Campos, José Paulo Moreira da Fonseca, Lêdo Ivo, Geir Campos e José Paulo Paes, aos quais se podem acrescentar outros. Esses poetas, resguardando alguns nomes, vestiram a poesia com roupa de gala e deram a ela uma pretensa erudição notadamente antimodernista, sob a justificativa de “escrever bem”. Ouçamos Merquior:

Tentativa de desentender o espírito de 22: falso pudor da “bagunça”, desejo tímido de “volta à ordem”, repulsa ao grito, ao nacionalismo, ao desparnasianizado que a nossa poesia tivesse até então instituído, desde a famosa Semana libertadora. Os poetas de 45 eram comportados. Bons meninos: em nenhuma hipótese, capazes de fazer pipi na cama da literatura. (Merquior, 1996, p. 48)

O crítico acrescenta:

Mas a linguagem de 45 é o avesso do poema-piada. Seu vocabulário parece nascido no dicionário de Cândido de Figueiredo. Suas imagens são “raras”, de rara anemia e abstração. Seus metros repelem a flexibilidade psicológica de 22. A poesia pôs gravata. Uma seriedade difusa se espalhou pelo verso. É uma “construção” de falso ar pensado; como se esses poetas, não tendo chegado a meditativos, ficassem apenas meditabundos. Um passadismo parnasianinho fez sua “reentré”. (Merquior, 1996, p. 51)

E implacavelmente arremata:

Aquele direito permanente à pesquisa estética, defendido por Mário de Andrade, ganhou em 45 uma categoria quase maneirista. Deixou de ser a fundação de uma nova linguagem, para ficar no vazio esteticismo de uma etiqueta poética. (Merquior, 1996, p. 51-52)

Contudo, há nessa geração um caso bem particular: João Cabral de Melo Neto, nela incluído apenas por questão cronológica. Este poeta é merecedor de considerações especiais, por levar a termo uma poetização conscientemente funcional da linguagem culta. Sua atitude rigorosa com a linguagem em nada lembra o sobejo das camisas de força parnasianas, recuperadas pela geração de 45. Sua austeridade no trato com a linguagem é fruto do ajuste do seu estilo rigoroso e preciso na abordagem da realidade.

### **1.1. João Cabral e a norma culta**

Não se pode dizer que João Cabral de Melo Neto seja um poeta popular. Seu senso estético é de aguda austeridade, e sua consciência artística jamais lhe permitiu concessões ao convencional gosto lírico, para um alcance mais amplo de sua obra junto ao público. A arte poética de Cabral é, sobretudo, uma arte de inteligência e percuciência, e esses atributos se explicitam na sua forma de dizer.

A linguagem da poesia é, por excelência, uma linguagem afeita à construção de imagens, e para tanto, o poeta delega à criação artística o poder de manipulá-la de forma a construí-la esteticamente. Mas sabemos também que, após o advento do Modernismo, a linguagem se ajusta às circunstâncias estéticas construídas no universo poemático, o que significa dizer que cada poema deve ter sua própria linguagem, em função dos traços estéticos que se pretende construir, sem subordinar-se às diretrizes do estilo de uma época. Isso se estende a cada poeta, em seu projeto estético particular. Em Cabral, essa criação se enquadra em uma concepção poética que ele formulou com rigidez e que, inevitavelmente, termina por desaguar na sua linguagem.

A poesia de João Cabral é marcada pela objetividade, avessa a dispersões e sugestionalidades; por consequência, ela se expressa buscando, sobremaneira, o sentido mais nuclear de cada expressão. Em razão disso, sua linguagem é calculada no sentido de refletir de forma extremamente pontual uma visão de mundo condizente com a precisão cirúrgica de um olhar esteticamente orientado pela agudeza da razão e da justeza. Isso faz da linguagem um acontecimento cujo processo só é perceptível à luz de uma leitura rigidamente disciplinada. Essa disciplina é correlata de uma expressão linguística que, sem abrir mão da essencialidade poética, se inscreve na esfera de um registro que, apesar de brasileiro, se aproxima, com raríssimas exceções, da norma culta e às vezes da norma-padrão, no sentido específico que a ela aqui conferimos.

A linguagem falada é o fulcro mais produtivo da expressão coloquial. Nela, a espontaneidade e o sabor das paixões encontram seu terreno mais fértil. É também nela que a expressão mais subjetiva se manifesta, em razão dos acentos epilinguísticos que se fazem notar no processo elocutivo, por conta do engajamento do enunciador no seu próprio enunciado. Mas Cabral é, por princípio, um poeta da palavra escrita, cuja poesia é circunscrita nos limites de um projeto gráfico que, protegido das inflexões orais, não dá espaço para a expansão de traços coloquiais que permitam a projeção do homem à frente do artista. Assim, o que se percebe é uma linguagem doutrinada pela norma culta, alicerçada na norma-padrão, da qual raramente se desvia.

Essa orientação – é bom que se diga – não é simplesmente um preciosismo infundado do poeta, não constitui uma escolha sem objetivos maiores e muito menos uma reação revanchista à – salvo exageros – aparente irresponsabilidade da geração de 22. Longe de cultivar a norma culta por uma simples opção desinteressada, a linguagem formal cabralina constitui um modo de ratificar a austeridade dos seus temas e conferir a eles o suporte necessário para o ajustamento das ideias.

Para objeto de análise, elegemos da obra artística cabralina o que se poderia tornar mais permeável a investidas coloquiais: *Os três mal-amados*, prosa poética, com uma linguagem mais discursiva, e *Morte e vida Severina* – poema produzido inicialmente para teatro –, pelo seu grau maior de comunicabilidade. Apesar dessas particularidades, observamos que, nessas duas obras, o poeta monitora sua linguagem sem que se notem nela transgressões que ultrapassem os limites de uma norma culta do português brasileiro ou se afastem de forma ostensiva de uma norma-padrão.

É preciso considerar que, em tais obras, das quais destacaremos apenas alguns aspectos, a linguagem se manifesta na voz dos personagens sem que os traços comuns e

correntes da coloquialidade se exponham abertamente. Assim, Cabral distingue bem a função dos personagens da função do poeta: enquanto aqueles se responsabilizam pelo *dictum*, este se responsabiliza pelo *modus*. Dessa maneira o poeta distingue o que se diz do *como* se diz, e nessa distinção ele ressalta a austeridade de sua estética, condizente com o teor de gravidade do aspecto anedótico do poema.

Considerando-se a primeira obra, observa-se, exceto em raros momentos, obediência à **regência** de padrão formal culto, sem concessões ao gosto popular vigente na fala brasileira. No aspecto regencial, o poeta não dispensa a preposição exigida pelo termo regente diante de orações, como se costuma fazer na prática brasileira, em função da proximidade dos conectivos.

“Por que a impressão *de* que precisaria de quilômetros para medir a distância, o afastamento em que a vejo neste momento?” (p. 59)

“Donde me veio a ideia *de* que Teresa talvez participe de um universo privado, fechado em minha lembrança?” (p. 64)

O mesmo ocorre diante de orações adjetivas introduzidas por pronome relativo, com preferência por construções cultas inusitadas na sintaxe corrente brasileira:

“E sem nenhum sinal dessa água que o sol secou, mas *de* cujo contato ainda me sinto friorento e meio úmido.” (p. 61)

“Maria era também um livro: susto *de* que estamos certos, susto que praticar, *com* que fazer os exercícios que nos permitirão entender a voz (...)” (p. 63)

“O amor comeu meu Estado e minha cidade. (...) Comeu até essas coisas *de* que eu desesperava por não por não saber falar delas em verso.” (p. 63)

“O arbusto ou a pedra aparecida em qualquer sonho pode ficar indiferente à vida *de* que está participando?” (p. 63)

Mas, em certos momentos, sem maiores comprometimentos à austeridade do seu discurso poético, quebrando providencialmente a artificialidade, Cabral deixa marcas de sua brasilidade na regência, empregando a preposição *a* em lugar da preposição *em* com verbos de movimento:

“Maria era também, em certas tardes, o campo cimentado que atravessava para chegar *em* algum lugar.” (p. 61)

ou simplesmente suprimindo-a diante de pronomes relativos na oração adjetiva:

“Maria era também o sistema estabelecido de antemão, o fim *onde* chegar.” (p. 64)

Em razão da consciência formal entrevista na linguagem de Cabral, talvez seja possível admitir, nesse procedimento, uma notação estilística que denota proximidade ou anulação da distância entre o ponto de partida e o ponto de chegada, pressupostos na semântica do verbo *chegar*.

Outro fator considerável na linguagem de João Cabral diz respeito à **colocação e emprego dos pronomes clíticos**. Pronome átono (ou clítico) é uma palavra monossilábica que se apoia na estrutura fônica de um vocábulo verbal, núcleo do sintagma do qual esse pronome faz parte, como se fosse uma sílaba átona pretônica ou postônica. Na língua portuguesa, a relação sintática que o pronome átono mantém com o verbo mostra que seu papel preponderante é o de ser seu complemento. Por este motivo, sua colocação primeira, na ordenação das palavras de uma frase, é enclítica, ou seja, assim como acontece com todos os demais complementos verbais, deve estar inserido depois do verbo. Contudo, vezes há em que o pronome se antepõe a ele ou se acomoda em sua própria estrutura. Este emprego é condicionado por determinadas ocorrências gramaticais que não cabe aqui discorrer.

Nesse ponto, é também raro em Cabral o desvio do que preceitua a norma-padrão. Conservando a austeridade do seu discurso, o poeta evita o despropósito do que seria o forçamento de uma inovação despropositada. Assim, ele mantém a sobriedade da linguagem escrita, sem o ridículo de uma suposta modernidade: não há pronomes retos funcionando como complementos verbais nem colocações pronominais esdrúxulas que atentem deliberadamente contra a norma culta:

“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?” (p. 60)

Porém é preciso dizer que Cabral não leva a colocação pronominal prescrita pela norma padrão às últimas circunstâncias. Se, na maioria dos passos, ele obedece à rigidez formal que esta norma impõe, evitando a próclise ao verbo principal na locução verbal:

“Sozinho sobre a terra e sob um sol que *me* poderia evaporar de toda nuvem.” (p.61)

“Era a lucidez que, ela só, *nos* pode dar um modo novo e completo de ver uma flor, de ler um verso. (p. 64),

ou respeitando a obrigatoriedade da próclise em razão de uma expressão adverbial, ainda que distanciada do verbo:

“Por que, entretanto, *me* sinto sem direitos fora daquele mar?” (p. 61)

vez por outra, esse aspecto gramatical é flexibilizado ao sabor da brasilidade:

“Comeu no dicionário as palavras que poderiam *se* juntar em versos.” (p. 60)

Vem de longe a discussão sobre as regras de colocação pronominal na língua portuguesa. Também não é de agora o fato de que ela não é um assunto privado dos compêndios gramaticais. Essa discussão percorre a própria produção literária do Brasil como um dos temas dominantes na definição da identidade literária nacional. Não conhecendo a espontaneidade da próclise, é forçoso aos portugueses começar a frase por um pronome pessoal átono. Mas, no Brasil, esse procedimento linguístico é corrente e não constitui, rigorosamente, motivo de condenação ou pecha. Diz Alencar:

Tal regra não passa de arbítrio que sem fundamento algum se arrogam certos gramáticos. Pelo mecanismo primitivo da língua, como pela melhor lição dos bons escritores, a regra a respeito da colocação do pronome e de todas as partes da oração é a clareza e elegância, a eufonia e fidelidade do pensamento.

(...)

*Me* parece (grifo nosso), com o respeito devido a tão grande autoridade, que houve engano nessa asserção. (Alencar, 1958, p. 316)

Após o advento do Modernismo, a literatura brasileira desobrigou-se do rigor normativo da colocação pronominal. Mas desobrigação não é sinônimo de proibição, o que significa dizer que o rigor dessas normas gramaticais tornou-se uma opção para construção de sentido, e seu emprego ou não decorre de um propósito enunciativo. O fato é que, na literatura brasileira, a próclise no início da frase ou oração há muito já tem respaldo, e seu uso constitui uma conquista que o poeta fez questão de exibir ao sabor da cadência rítmica da frase e de um valor afetivo para o personagem que a enuncia:

“O sonho volta, *me* envolve novamente.” (p. 62)

Para nós, essa escolha não é despropositada. Preferimos analisá-la dentro de um contexto estilístico em que o coloquial se manifesta na voz de um personagem tomado de emoção. Nesse caso, a colocação pronominal na frase estaria a serviço de uma

topicalização que põe em relevo a idiossincrasia do seu enunciador.

Ainda na esfera pronominal, é considerável o emprego culto que os pronomes átonos suscitam na esfera da obra cabralina, mormente os que figuram na função de objeto indireto de extensão<sup>9</sup>, evitando expressões mais diretas e duvidosas com os pronomes possessivos<sup>10</sup> ou menos elegantes com os pronomes pessoais tônicos antecidos do incômodo da preposição:

“Que intimidade existe maior que a do sonho? a desse sonho que ainda trago em mim como um objeto que *me* pesasse no bolso?” (p. 60)

“Todos esses detalhes não *me* seria difícil arrumá-los, recompondo-a, como num jogo de armar ou uma prancha anatômica.” (p. 60)

Vale, nesse último exemplo, atentar para a construção culta do pleonasma (“*Todos esses detalhes não me seria difícil arrumá-los*”).

“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.” (p. 61)

“Talvez Teresa... Sim, quem me dirá que esse oceano não *nos* é comum?” (p. 62)

“Posso esperar que esse oceano não *nos* seja comum?” (p. 62)

Pode-se alegar que os sujeitos-poéticos de *Os três mal amados* são cultos, letrados, e sua linguagem é condizente com seu nível cultural. Mas que dizer de Severino e dos demais personagens de *Morte e vida severina*, sertanejos integrados em um ambiente de carência da cultura letrada? É o que passaremos a investigar.

## 1.2. João Cabral e o regionalismo

O poema *Morte e vida severina* é um poema regional. Mas o regionalismo dessa obra não se manifesta propriamente por meio de uma linguagem regionalmente pitoresca. Ele se faz na matéria temática, que confere à obra a consistência discursiva adequada ao confronto com a realidade, afastada, portanto, dos moldes regionais de

<sup>9</sup> Chamamos aqui *objeto indireto de extensão* ao que muitos teóricos denominam *dativo livre*. Assim consideramos pelo fato de, nesses casos o objeto indireto ser exterior à valência verbal.

<sup>10</sup> Questionamos a equivalência do objeto indireto com o pronome possessivo, por considerarmos uma relação semântica inadequada. A expressão “... *um objeto que me pesasse no bolso*” não equivale exatamente a “... *um objeto que pesasse no meu bolso*”, já que o pronome *me* é indicador de alguém a quem se estende o processo estabelecido pelo verbo, como o beneficiário da ação.



visitação turística. Quanto a este tipo de regionalismo, diz Antônio Cândido:

(...) tanto na crítica brasileira quanto na latino-americana a palavra de ordem é “morte ao Regionalismo”, quanto ao presente, e menosprezo pelo que foi, quanto ao passado. Esta atitude é criticamente boa se a tomarmos como um “basta!” à *tiranía do pitoresco, que vem a ser afinal de contas uma literatura de exportação e exotismo fácil* (grifo nosso). Mas é forçoso convir que, justamente porque a literatura desempenha funções na vida da sociedade, não depende apenas da opinião crítica que o Regionalismo exista ou deixe de existir. Ele existiu, existe e existirá enquanto houver condições como as do subdesenvolvimento, que forçam o escritor a focalizar como tema as culturas rústicas mais ou menos à margem da cultura urbana. (Cândido, 2002, p. 86)

Para salvaguardar as obras merecedoras de boa apreciação, que souberam fundir material linguístico e realidade regional, é preciso que se leve em conta o gênero textual a que Cabral se dedicou: a poesia. A linguagem poética – e particularmente a dele – é plástica, pictorial, icônica e se faz por imagens. Não tem o imediato alcance discursivo da prosa, por apresentar uma linguagem mais simbólica. Assim, seria mesmo de se esperar que a consciência austera de Cabral fugisse ao regionalismo linguístico caricato, regionalismo de fachada a que muitos escritores se apegaram e até hoje praticam.

Não falo das investidas regionais folclóricas e emblemáticas dos poemas-canção de Humberto Teixeira:

Kalu, Kalu  
Tira o verde desses óios di riba d'eu  
Kalu, Kalu  
Não me tente se você já me esqueceu  
Kalu, Kalu  
Esse oiá despois do que se assucedeu  
Cum franqueza só n'um tendo coração  
Fazê tal judiação  
Você tá mangando d'eu  
Com franqueza só não tendo coração  
Fazê tal judiação  
Você tá mangando d'eu

(*Kalu*),

Rosil Cavalcanti:

Estala relho marvado  
Recordar hoje é meu tema  
Quero é rever os antigos tropeiros da Borborema

(*Tropeiros da Borborema*),

Zé Dantas:

Já faz três noites, que pro Norte relampeia,  
A Asa Branca, ouvindo o ronco do trovão,  
Já bateu asas, e voltou pro meu sertão,

(...)

A seca fez eu desertar da minha terra,  
Mas felizmente, Deus agora se alembrou,  
De mandar chuva, pra este sertão sofredor,  
Sertão das mulhé séria, dos homens trabalhador.

*(A Volta da Asa Branca)*

e João do Vale:

Carcará  
Lá no sertão  
É um bicho que avoa que nem avião  
É um pássaro malvado  
Tem o bico volteado que nem gavião

Carcará  
Quando vê roça queimada  
Sai voando, cantando,

Carcará  
Vai fazer sua caçada  
Carcará come inté cobra queimada

*(Carcará)*

Esses, por não almejarem qualquer universalidade, fizeram da linguagem regional o núcleo nevrálgico de suas obras. Além disso, por serem autores de obras para execução em canto, valeram-se das notações prosódicas e das inflexões vocais que dramatizam o canto folclórico ou o lamento angustiante do retirante, atitude ratificada pelos trajes e instrumentos típicos nas apresentações de suas obras.

Muito menos falo da poesia telúrica de Antônio Gonçalves da Silva, o Patativa do Assaré. Poeta de sua terra – região do Cariri, no Ceará –, a poesia regional de Patativa é poesia de cordel, poesia local, doméstica como galinha de quintal. Tem o cheiro de sua terra e o sotaque do seu povo. Seu trabalho se distingue pela marcante característica da oralidade. Seus poemas eram feitos e guardados na memória, para depois serem recitados, o que justifica inteiramente a regionalidade de sua linguagem. Além disso, o poeta de “*Triste Partida*” nunca teve rigorosamente intenções literárias e, como ele próprio afirmava, jamais alimentou o desejo de fazer profissão de seus versos, embora tenha conseguido certa popularidade no cenário nacional. A obra de Patativa

tem também uma face clássica, em moldes camonianos (inclusive sonetos na forma clássica), mas ele próprio diferenciava seus versos feitos em linguagem culta, nos moldes clássicos, daqueles em linguagem de feira, linguagem do dia a dia do homem sertanejo, denominada por ele próprio de poesia “matuta”.

Falo da poesia essencialmente escrita de João Cabral de Melo Neto, poeta universal, senhor de uma obra submetida a um pensamento crítico constante, para quem a poesia é ofício doloroso e culto. Falo do poeta que aproveitou as conquistas modernistas para ampliar os horizontes literários brasileiros. Mas é fundamental entender que *Morte e vida severina* pouco ou quase nada tem das inovações vanguardistas, no que se refere à construção do poema e ao tratamento dado à linguagem, em comparação com outras obras modernas.

Sobre o regionalismo, o próprio João Cabral se pronuncia:

O regionalismo não é uma linguagem regional, que o inutilizaria, mas falar de problemas que estão mais próximos da pessoa que fala: a dor do homem, a alegria, as suas lutas e as suas belezas etc. Não, é claro, com a limitação de uma linguagem local, que inutiliza a expressão universal e a transmissão objetiva do conteúdo humano do poema ou do romance. (...) Apenas com aquele interesse intrínseco do humano, na valorização do humano. O que limita o regionalismo não é o tema de interesse circunscrito, mas a linguagem, com seus perigos de fixação que lhe poderá inutilizar a universalidade. (...) O que interessa é o problema do homem. Quando me bato pelo regionalismo é para mostrar, numa anedota, o local, os sentimentos comuns a todos os homens. O homem só é amplamente homem quando é regional. Se me tirar a estrutura ideológica do pernambucano, eu nada sou. Faulkner, por exemplo, é profundamente universal porque é regional e nacional. (...) O perigo do regionalismo para o poeta é também a limitação da linguagem, porque o conteúdo psicológico lá está indiretamente no seu conteúdo humano. E a poesia, em geral, não é realista, ou melhor, não permite tanto realismo como o romance. (Melo Neto, 1958)

É de se ver que o poeta pernambucano não abandona suas convicções no que se refere à linguagem. Ao falar em universalidade, ele sugere uma poesia de alcance mais amplo, que saia do ambiente doméstico, restrito e limitado pela regionalidade da linguagem. Para tanto, tirante alguns resquícios de impregnação inevitável para denominações referenciais, sua linguagem se conforma em um modelo padrão.

Confrontemos a linguagem de Patativa com a linguagem de Cabral, numa cena estratégica de retirantes:

## A Triste Partida

Setembro passou,  
Com outubro e novembro  
Já tamo em dezembro.  
Meu Deus, que é de nós?  
Assim fala o pobre  
Do seco Nordeste,  
Com medo da peste,  
Da fome feroz.

A treze do mês  
Ele fez a experiência,  
Perdeu sua crença  
Nas pedra de sá.  
Mas nôta experiência  
Com gosto se agarra,  
Pensando na barra  
Do alegre Natá.

Rompeu-se o Natá,  
Porém barra não veio,  
O só, bem vermeio  
Nasceu muito além.  
Na copa da mata,  
Buzina a cigarra,  
Ninguém vê a barra,  
Pois barra não tem.

Sem chuva na terra  
Descamba janêro,  
Depois, feverêro,  
E o mêrmo verão  
Entonce o rocêro,  
Pensando consigo,  
Diz: isso é castigo!  
Não chove mais não!

Apela pra maço,  
Que é o mês preferido  
Do Santo querido,  
Senhô São José.  
Mas nada de chuva!  
Tá tudo sem jeito,  
Lhe fuge do peito  
O resto da fé.

Agora pensando

Ségui ôtra tria,  
Chamando a famia  
Começa a dizê:  
Eu vendo meu burro,  
Meu jegue e o cavalo,  
Nós vamo a São Palo  
Vivê ou morrê.

Nós vamo a São Palo,  
Que a coisa tá feia;  
Por terras aleia  
Nós vamo vagá.  
Se o nosso destino não  
Fô tão mesquinho,  
Pro mêrmo cantinho  
Nós torna a vortá.

E vende o seu burro,  
O jumento e o cavalo,  
Inté mêrmo o galo  
Vendêro também,  
Pois logo aparece  
Feliz fazendêro,  
Por pôco dinhêro  
Lhe compra o que tem.

Em riba do carro  
Se junta a famia;  
Chegou o triste dia,  
Já vai viajá.  
A seca terrive,  
Que tudo devora,  
Lhe bota pra fora  
Da terra natá.

O carro já corre  
No topo da serra.  
Oiando pra terra,  
Seu berço, seu lá,  
Aquele nortista,  
Partido de pena,  
De longe inda acena:  
Adeus, Ceará!

No dia seguinte,  
Já tudo enfadado,  
E o carro embalado,  
Veloz a corrê,  
Tão triste, o coitado,  
Falando saudoso,  
Um fio choroso  
Escrama, a dizê:

– De pena e sodade,  
Papai, sei que morro!  
Meu pobre cachorro,  
Quem dá de comê?  
Já ôto pergunta:  
– Mãezinha, e meu gato?  
Com fome, sem trato,  
Mimi vai morrê!

E a linda pequena,  
Tremendo de medo:  
–Mamãe, meus brinquedo!  
Meu pé de fulô!  
Meu pé de rosêra,  
Coitado, ele seca!  
E a minha boneca  
Também lá ficou.

E assim vão dexando,  
Com choro e gemido,  
Do berço querido  
O céu lindo e azu.  
Os pai, pesaroso,  
Nos fio pensando,  
E o carro rodando  
Na estrada do Su.

Chegaro em São Paulo  
Sem cobre, quebrado.

O pobre, acanhado,  
 Percura um patrão.  
 Só vê cara estranha,  
 Da mais feia gente,  
 Tudo é diferente  
 Do caro torrão.

Trabaia dois ano,

Três ano e mais ano,  
 E sempre no prano  
 De um dia inda vim.  
 Mas nunca ele pode,  
 Só veve devendo,  
 E assim vai sofrendo  
 Tormento sem fim.

Se alguma notícia  
 Das banda do Norte  
 Tem ele por sorte  
 O gosto de uvi,  
 Lhe bate no peito  
 Sodade de móio,  
 E as água dos óio  
 Começa a caí.

Do mundo afastado,  
 Sofrendo desprezo,  
 Ali veve preso,  
 Devendo ao patrão.  
 O tempo rolando,  
 Vai dia vem dia,  
 E aquela fãmia  
 Não vorta mais não!

Distante da terra  
 Tão seca mas boa,  
 Exposto à garoa,  
 À lama e ao paú,  
 Faz pena o nortista,  
 Tão forte, tão bravo,  
 Vivê como escravo  
 Nas terra do su.

(Patativa do Assaré)

Esse poema, composto para execução declamada, é um dos pontos mais altos da poesia regional de Patativa. A transcrição dessa obra oral para os meios gráficos perde boa parte da força poética dos sentidos construídos pelos recursos da oralidade – voz, entonação, pausas, ritmo, grupos de força fônica etc. – e pela linguagem corporal através de meneios faciais e gestos que realçam características expressas somente no ato performático, tais como inflexões, veemência, hesitação etc.

No poema, o discurso relatante e o discurso relatado se apresentam no mesmo registro linguístico, coloquial e regional. O poeta identifica linguisticamente o sujeito narrador com os personagens poemáticos. É, enfim, o sertanejo falando com sua linguagem típica nos dois planos do discurso.

Como se pode ver, longe estamos da linguagem culta ou da linguagem padrão prescrita pela formalidade. Afora as notações prosódicas e ortoépicas, que são notórias e por si próprias se destacam, erige-se um léxico de total aderência à cultura nordestina local (“*barra*”, “*descamba*”, “*enfadado*”, “*banda*”, “*paú*”). Somem-se a isso as construções típicas da região dos sertões nordestinos (“*dá de comê*”, “*sodade de móio*”, “*em riba de*”), cujo alcance é literariamente limitado pela especificidade cultural da região. Além disso, não há, entre outras coisas, obediência aos uso padrão da sintaxe de regência (“*Chegaro em São Paulo*”), colocação pronominal (“*Lhe bate no peito sodade de móio*”), concordância (“*Nós torna a vortá*”), e muito menos preocupação com a seleção do verbo impessoal preconizado pela norma padrão do idioma (“*Ninguém vê a barra, / Pois barra não tem*”).

Esses “desvios” linguísticos ativam diretamente a memória discursiva do homem sertanejo e contribuem para a expressão dos seus sentimentos pela convivência com a linguagem, excluindo da totalidade do efeito de sentido<sup>11</sup> o homem alienígena. Afinal, este homem não vivencia o sentimento contido na intimidade conspirada por essa linguagem tão específica.

Passando a *Morte e vida severina*, observamos uma radical mudança de tom no registro da linguagem. Sendo um poema narrativo de estrutura dramática, nele predomina o discurso direto livre, não havendo, portanto, um discurso do eu-lírico ou do narrador para sua mediação. Com esse recurso, Cabral explicita sua convicção

---

<sup>11</sup> *Efeito de sentido* é aqui entendido como o resultado dos valores atribuídos pelo discurso ao significado em língua, considerando a influência que o enunciador produz na instância receptora do discurso. (cf. Charaudeau, 2004). No texto poético, consideramos o efeito estético produzido no leitor pelo universo poemático.

linguística, promovendo uma verdadeira assimetria entre a cultura linguística local e a linguagem que emprega na voz de seus personagens. Ao contrário de Patativa, não se ouve no discurso do sertanejo cabralino a linguagem coloquial típica de sua região. O regionalismo do poema se faz pela temática e pelas referências aos elementos locais: a terra, a fauna, a fisiografia, a flora e, sobretudo, a condição social do homem do sertão.

Colhido o saldo geral, percebe-se que a modalidade do discurso de Severino e de seus interlocutores está tão mais próxima da formalidade do discurso de *Os três mal-amados* quanto mais distante do discurso coloquial de *A Triste Partida*.

Resguardadas as exigências do gênero textual do poema – métrica, ritmo, rima etc. – o poeta monitora a construção da linguagem sob os preceitos do que ele considera ideal para seu projeto poético, e esse ideal deságua na linguagem culta, entremeada aqui e ali de coloquialismos quase imperceptíveis, por já plenamente incorporados no processo da evolução natural da língua. Em toda a obra, respeita-se a concordância formal e não se descuida da regência padrão. Passemos a alguns casos exemplares.

Na primeira seção do poema, encontramos vasto uso do verbo *haver* como impessoal (= *existir*), sem qualquer incidência de *ter* neste sentido.

(...)  
 como *há* muitos Severinos  
 com mães chamadas Maria,  
 fiquei sendo o da Maria  
 do finado Zacarias.

(...)  
 Mas isso ainda diz pouco:  
*há* muitos na freguesia,

(...)  
 Mas isso ainda diz pouco:  
 se ao menos mais cinco *havia*  
 com nome de Severino

(p. 171)

O formalismo regencial é plenamente respeitado, inclusive em construções que a linguagem corrente consagrou, omitindo a preposição antes do pronome relativo:

vivendo na mesma serra  
 magra e ossuda *em* que eu vivia.

(...)  
 morremos de morte igual,  
 mesma morte severina:  
 que é a morte *de* que se morre

de velhice antes dos trinta,

(p. 171-2)

Não há no texto concessões ao gosto popular, em relação ao emprego dos clíticos:

— E de onde que *o* estais trazendo,  
irmão das almas?

(...)

Com que foi que *o* mataram,  
com faca ou bala?

(...)

— Queria mais espalhar-se,  
irmão das almas

(p. 173-4)

Chamam atenção algumas escolhas estilísticas reveladoras do aspecto culto da linguagem:

- Emprego do pronome de tratamento *Vossas Senhorias* e do possessivo *vossa*, conferindo solenidade ao discurso:

Mas, para que me conheçam  
melhor *Vossas Senhorias*  
e melhor possam seguir  
a história de minha vida,  
passo a ser o Severino  
que em *vossa* presença emigra

(p. 172)

- Construção culta do objeto direto preposicionado com o pronome indefinido *quem*, caracterizadora de referência cerimoniosa:

— *A quem* estais carregando,  
irmão das almas?

(p. 172),

- Uso da segunda pessoa do plural, empregada em discursos cristalizados:

— E *sabeis* quem era ele,  
irmão das almas,  
*sabeis* como ele se chama  
ou se chamava?

(...)

— E onde o *levais* a enterrar  
irmão das almas?



(p. 173-4)

- Preferência pelo verbo *haver* (mais raro) em lugar de *ter* nos tempos compostos:

— E o que *havia* ele feito,  
Irmãos das almas,  
e o que *havia* ele feito  
contra a tal pássara?

(p. 174)

- Uso estilístico do verbo *cair* e *ser* em lugar de *estar*, como verbo de repouso:

— Toritama não *cai* longe  
irmão das almas,  
*seremos* no campo santo  
de madrugada.

(p. 175)

Mas é preciso esclarecer que o formalismo de Cabral não o impede de circular, em certos momentos, pela descontração anedótica, ao sabor de uma brasilidade jocosa, em que o afrouxamento da linguagem se conforma com a circunstancialidade do poema:

### **Contam de Clarice Lispector**

Um dia, Clarice Lispector  
intercambiava com amigos  
dez mil anedotas de morte,  
e do que tem de sério e circo.

Nisso, chegam outros amigos,  
vindos do último futebol,  
comentando o jogo, recontando-o,  
refazendo-o, de gol a gol.

Quando o futebol esmorece,  
abre a boca um silêncio enorme  
e ouve-se a voz de Clarice:  
Vamos voltar a falar na morte?

(p. 560)

Entretanto esse afrouxamento se faz em termos pontuais e não remete a um desrespeito ostensivo ao registro culto. O sujeito poético, coerente com o tônus distenso do poema, conduz esteticamente o relato em tonalidade amena, com certa afetividade,

sem comprometer verdadeiramente os aspectos gramaticais mais críticos da linguagem.

A expressão inicial do texto (“*um dia*”) traduz, juntamente com a expressão adverbial anafórica “*Nisso*”, o aspecto circunstancial do poema, ratificado pelo uso da hipérbole (“*dez mil anedotas*”) e pelo presente do indicativo em “*chegam*”, “*esmorece*”, “*abre*” e “*ouve-se*”, dando vivacidade ao discurso, recurso típico da linguagem do gênero de relato episódico em sala de visita.

Mas nada disso constitui um projeto poético e muito menos se mostra capaz de interferir no estilo coeso e rigoroso do poeta. Neste poema de *Agrestes*, Cabral revisita um dos temas do seu *Museu de tudo* – coleção aleatória de poemas menos planejados, com impressões pessoais, um tanto à margem de seu estilo rigoroso, em que o autor discorre sobre assuntos diversos, fala dos amigos e de assuntos que lhe são particularmente caros: poesia, pintura, futebol, dança, seus canaviais etc., o que justifica o tom menos tenso e menos formal (não informal) do seu discurso. Afinal:

*Este museu de tudo é museu  
como qualquer outro reunido;  
como museu, tanto pode ser  
caixão de lixo ou arquivo.  
Assim, não chega ao vertebrado  
que deve entranhar qualquer livro:  
é depósito do que aí está,  
se fez sem risca ou risco.*

(*Museu de tudo*, p. 371)

Como se pôde perceber, a despeito dos poucos exemplos colhidos, a obra de João Cabral não tem a descabida coloquialidade que costuma figurar em alguns autores como simples emblema de suposta modernidade. Essa opção pelo formalismo – não custa lembrar – também não constitui exibicionismo ou falsa erudição. Ela é fruto da consciência crítica que concebeu uma obra rigorosamente estruturada, compenetrada e isenta dos modismos que, vez por outra, invadem a literatura mundo afora. E essa consciência só podia encontrar seu meio de expressão mais autêntico em uma linguagem que a legitimasse e a ela conferisse a merecida eternidade.

## 2 OS PLANOS DE LEITURA E A LEITURA DOS PLANOS

Certos poema de Cabral admitem mais de um plano de leitura. Investigamos os planos de leitura na poética de João Cabral de Melo Neto e a relação semântica entre eles, a partir da exploração da sua camada lexical. Consideramos um primeiro plano de leitura como o conteúdo manifesto que fornece pistas para a conexão e relação entre outros planos subjacentes. Assim, o primeiro plano funciona como uma conotação para outros significados engendrados pelo léxico e seus campos semânticos no contexto poemático. Consideramos ainda que a conexão entre os vários planos se concretiza no discurso a partir de certos itens lexicais que permitem a transição semântica entre os universos correlatos que compõem a matéria poética na obra cabralina.

Debruçar-se sobre a poética de João Cabral de Melo Neto é predispor-se a um exercício mental, indispensável à sua compreensão. Captar o sentido de sua poesia é percorrer os vários caminhos que ela sutilmente mostra ao leitor. Para tanto, é fundamental a percepção da trajetória que sua poesia realizou ao longo de sua produção – os símbolos e as diretrizes estéticas que aos poucos foram se firmando como elementos de emanção do sentido poético que nela transparecem.

A poesia cabralina é, por definição, uma poesia de concentração, uma poesia em que não se verifica um processo de dispersão semântica pela fraqueza e debilidade do signo. Mas essa concentração não refuta as dimensões semânticas que podem emanar de um texto poético. Cabral é um poeta de consciência apurada, e essa consciência organiza o sentido poético sem as desnecessárias reconstruções que apontariam para as várias direções de sentido. Ao contrário, o texto poético concentra em si uma mensagem que pode, numa emanção prismática, refletir os vários conteúdos significativos a serem percebidos pela atenção minuciosa do leitor.

O propósito desse trabalho é abordar os planos de leitura que a poesia de João Cabral fornece ao leitor. Um texto, por mais monossêmico que possa parecer, dificilmente guarda em si uma significação única, pois contém possibilidades de mais de um plano de significação, indicadas por marcas formais que remetem a realidades sobrepostas. Tais marcas são denominadas **desencadeadores de leitura**. Dentro dessas concepções, a poesia de Cabral se conforma em planos que se refletem a partir do conteúdo imediatamente manifesto. Como uma peça palimpséstica, o sentido poético de seus textos vai além do que se vê na camada pelicular de suas mensagens. Muitos desses planos de leitura compõem a dimensão estética da semântica de seus poemas.

Esses planos de leitura não são, de forma alguma, aleatórios. Eles se delineiam a partir da contumácia de seus símbolos poéticos mais insistentes: a *faca-lâmina* – precisão exata –, *pedra* e *osso* – atrito e solidez –, *lenha seca* e *sol* – caatinga e sertão, *argila* e *cal* – engenharia e arquitetura etc. (cf. Garcia, 1996). Esses símbolos traduzem, entre outras coisas, frieza e mineralidade, materialidade e contenção, *secura* e *carência*, *contundência* e *precisão*, *inteligência* e *concentração*, na tentativa de evitar o acaso e o excesso sobre a folha branca, poeticamente preenchida com o verso nítido e justo, engenhosamente arquitetado, marcas inconfundíveis na poética de Cabral.

Assim, atentamos, no nível das estruturas discursivas, para as isotopias figurativas, que são analisadas de acordo com duas abordagens de análise possíveis: a abordagem da estruturação formal e a da percepção cognitiva: esta, apontando os planos de percepção de realidades; aquela tomando a linguagem em si mesma como um plano de leitura que monitora as significações possíveis. Assim, fazemos uma análise da densidade sêmica das figuras, que, segundo nossa percepção, costuma ser elevada, e atentamos para o modo pelo qual elas convocam, pelas vias da linguagem, os sentidos para a vivência perceptiva dos poemas. Para tanto, fazemos uma incursão em alguns aparatos teóricos necessários.

Partimos do princípio de que o sentido emana da língua e se projeta na realidade. Esta teoria refuta a ideia de que o sentido está previamente afixado nas coisas do mundo e é refletido pela linguagem. Considerando que o **signo** é um elemento que estabelece uma relação entre um **significante** e um **significado** e que, enquanto o significante é a imagem acústica (ou gráfica), o significado é um conceito de ordem semântica, entendemos que o signo, como tal, deixa de depender de um referente fora da língua, o que não significa dizer que o referente seja algo que se possa desprezar.

Esse aparato teórico serve com precisão à poética de Cabral, para quem a abordagem da realidade é dependente da abordagem da linguagem que lhe serve de mediação e, mais que isso, de sua própria construção. Mas é preciso observar que a linguagem poética se constrói sob as ruínas da linguagem habitual e, ainda que aparentemente semelhante em alguns casos, cria sua significação a partir de um universo autotélico cujos elementos se relacionam no sistema fechado do texto.

A linguagem intelectual é predominantemente denotativa. A linguagem poética é de natureza expressiva, dotada de construções com finalidade estética. Esbarramos aqui nos conceitos que norteiam o **grau zero da linguagem** (Barthes, 1974). Segundo nossa interpretação, em grau zero, a linguagem constrói sentidos com objetividade, obe-

decendo ao senso comum na sua relação com a realidade vivencial, ou seja, a linguagem em seu sentido denotativo. Ao lado dessa relação direta entre as palavras e as coisas, há uma linguagem em que o sentido construído aponta para desvios que afastam o processo de cognição do lugar-comum, a linguagem conotativa. Assim, há uma linguagem intelectual, utilizada nos discursos de referência objetiva, como o discurso científico, jornalístico etc., e uma linguagem figurada, empregada nos discursos de referência subjetiva, como o discurso poético. Enquanto aquela é uma linguagem habitual, naturalmente reconhecida pela comunidade cultural, esta é uma linguagem artificialmente projetada, criada com a finalidade específica de provocar estranhamento e prazer.

Mas, advertimos, se é da linguagem que o sentido emana, é também a partir dos seus mecanismos que se constroem tanto uma semântica denotativa quanto uma semântica conotativa. Assim, considerando a linguagem como uma usina geradora de sentido e de efeitos de sentido, ocupemo-nos das possibilidades de funcionamento desses mecanismos, considerando três aspectos: concentração de sentido, negação da concentração de sentido e afirmação da difusão de sentido (cf. Lopes ; Hernandez, 2005).

A denotação está diretamente relacionada aos valores semânticos imediatamente reconhecidos, criando um sentido unívoco ordinariamente reconhecido pelo saber partilhado. Assim, pela sua univocidade, a denotação se caracteriza pela afirmação da concentração do sentido, já que a escolha do item lexical promove um sentido cognitivamente concentrado, um sentido único, representado por um signo, que Martinet designa de **monema** (Martinet, 1978).

Porém, correlato à denotação, há um processo discursivo que nega essa concentração semântica – a comparação de similaridade. Comparando-se em torno da similaridade dois ou mais significados, o sentido denotado é negado por um certo grau de dispersão que se distribui em campos conceptuais distintos. Isso quer dizer que na comparação o sentido unívoco da denotação é negado, pois, pelas vias de um discurso construído, um sentido é comparado a outro, mostrado como semelhante ao primeiro. Aprofundando o raciocínio, podemos dizer que, na **comparação**, há a descrição denotativa de um conceito **A** que se soma à descrição denotativa de um conceito **B**. Nesse estágio, ainda não saímos por inteiro do campo da denotação, o que, enquadra a comparação, pela dispersão de sentido, a meio caminho da denotação e da conotação.

Há, contudo, um estágio mais avançado dessa trajetória do processo cognitivo – a **metáfora**. Nela o sentido da denotação é negado com a afirmação da difusão em outros sentidos. Isso porque, na metáfora, temos a plurivocidade de sentido, afirmada

em um único termo, e seu sentido plurívoco, negando a concentração semântica, abre espaço para outras possibilidades de leitura. Vendo dessa maneira, a metáfora é a cristalização da conotação, pois nela os sentidos denotativos de significação semelhante não estão mais separados em signos distintos; eles se expressam em um único signo, de onde se origina a difusão. Assim, a metáfora é o recurso em que o sentido plurívoco é afirmado em um único signo, do qual emanam campos conceptuais distintos.

Até aqui, trilhamos o caminho em que o processo de cognição se faz da concentração para a difusão de sentido. Mas a conotação pode servir de ponto de partida para o caminho inverso. Esse processo se faz pela **metonímia**. A metonímia, enquanto figura de palavra, promove a negação da difusão. Nas relações de contiguidade que ela engendra, há necessidade de um item lexical de base denotativa. Esse item lexical tem uma relação lógica com outro item lexical do mesmo campo conceptual, entendido como o signo último do ponto de chegada do processo cognitivo. Isso significa que a metonímia é o signo de compressão dos sentidos, cuja concentração plena se dá no signo da denotação.

Representado graficamente ambos os processos teríamos:



Como se pode notar, o monema, pela concentração de sentido, aponta para um processo de cognição mais objetivo, e a metáfora, pela difusão de sentido, realiza um processo cognitivo mais subjetivo, ficando a comparação e a metonímia a meio caminho da objetividade e da subjetividade.

Antes de aplicar estes esquemas à poética de João Cabral, para a compreensão dos seus planos de leitura, vamo-nos deter sobre um outro conjunto teórico que nos vai servir de base.

Segundo Hjelmslev (Hjelmslev, 1975), a linguagem se subdivide em dois planos: o **plano da expressão** e o **plano do conteúdo**. O primeiro situa-se no nível fonético-fonológico; o segundo encontra-se na esfera sintático-semântica da linguagem. Tanto no plano da expressão quanto no plano do conteúdo, é preciso distinguir uma *forma* e uma *substância*. Enquanto a substância é a coisa em si, com sua dimensão física, da qual a linguagem lança mão ou para a qual aponta; a forma constitui o conjunto das relações estruturais estabelecidas por cada elemento dentro do sistema linguístico, e é esse conjunto de relação que dá a tais elementos a condição de desempenhar linguisticamente sua função no sistema.

Observando em particular o **plano do conteúdo**, que é o viés de nossa preocupação, notamos que a **substância** é a realidade mental ou ontológica, de natureza semântica, e aponta para um ser que está no mundo, para uma realidade extralinguística referenciada pela linguagem, ao passo que a **forma** é a relação sintagmática que se configura na cadeia vocabular, ou seja, é a realidade tal como é estruturada pela expressão. Esses elementos são dialéticos, pois o fato é que o sentido de uma palavra só emana no jogo das suas relações de oposição com outras palavras da língua.

Analisemos, em primeira mão, a substância do conteúdo do texto poético de Cabral. O que na realidade se percebe nela é o mundo representado pelas palavras, o mundo dos referentes, o mundo poeticamente plasmado pela linguagem. A partir dela, observemos, na poética de Cabral, as camadas semânticas que se superpõem num jogo em que uma reflete a outra.

João Cabral é, em essência, um poeta de objetividade, que se esforça para contornar as dimensões subjetivas sem de praxe mergulhar nelas. Sua obsessão pela monossímia, pelo sentido mais nuclear da palavra é a estratégia escolhida para a penetração na intimidade instintiva da matéria. Não é por outra razão que já se disse que o poeta prefere a comparação à metáfora, artifício que o protege da subjetividade do conceito transformado em imagem (cf. Oliveira, 1997), como se percebe nas seguintes estrofes de *Cão sem pluma*:

A cidade é passada pelo rio  
como uma rua  
é passada por um cachorro:  
uma fruta

por uma espada.  
 O rio ora lembrava  
 a língua mansa de um cão  
 ora o ventre triste de um cão,  
 ora o outro rio  
 de aquoso pano sujo  
 dos olhos de um cão.

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

Sabia dos caranguejos  
 de lodo e ferrugem.  
 Sabia da lama  
 como de uma mucosa.  
 Devia saber dos polvos.  
 Sabia seguramente  
 da mulher febril que habita as ostras.

*(O Cão sem plumas, p. 105)*

Isso não significa que a poética de Cabral seja isenta de metáforas. Mas as metáforas cabralinas são, em sua maioria, artesanais, isto é, são frutos de uma elaboração discursiva que se processa na extensão discursiva das frases. Assim, o poeta, esquivando-se do lance casual, assume inteiramente o controle da manufatura poética, deixando claro que é no rigor da construção do discurso que sua poética se configura.

Com esse artifício, o poeta pernambucano superpõe planos de leitura, que se fazem pela correlação do valor do signo em dois domínios discursivos explicitamente revelados, de modo que um plano de leitura pode ser visto como uma metáfora que reflete macrodiscursivamente outro plano.

Tomemos como exemplo o poema abaixo e verifiquemos nele a substância do conteúdo, ou seja, seu aspecto semântico. A partir de certos itens lexicais, atentemos para o paralelismo que se estabelece em um eixo de correlações semânticas.

### **A educação pela pedra**



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

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

(*A Educação pela pedra*, p. 338)

Em um primeiro plano, a *pedra* é símbolo de balizamento da concreticidade poética, da ausência do discurso melífluo, próprio da tradição lírica brasileira. Ela é símbolo da poética inenfática marcada pela densidade, do percurso pedregoso da elaboração do poema, que se constrói na carência, na *secura* e na *agrestia* da esterilidade. É, enfim, o que Secchin denominou de poesia do menos (Secchin, 1985).

Em um segundo plano, a *pedra* é a marca simbólica da alma sertaneja, é o cancro enrijecido da pobreza, mas de uma pobreza intestinal, que vem de dentro, que nasce com o homem e o petrifica na mais absoluta singularidade.

Têm-se, ao final das contas, dois planos que se refletem: o plano do sentido simbólico da poesia e o plano social do poema. O sertão é enfim, muito mais que um simples lugar; é um estilo de vida e o estilo de uma poesia que se sertanizou para alcançar a universalidade. É preciso observar, porém, que a correlação entre esses planos foi discursivamente construída. Não há o lance da metáfora fortuitamente encontrada no percurso do poema. Ela é explicitada, e sua explicitação ocorre porque a pedra é um símbolo gradualmente elaborado desde *Pedra do sono* (1942) e plenamente consolidado em *Educação pela pedra* (1966).

Observemos agora outro de texto de João Cabral:

### **O ferrageiro de Carmona**

Um ferrageiro de Carmona  
 que me informava de um balcão:

“Aquilo? É de ferro fundido,  
foi a fôrma que fez, não a mão.

Só trabalhando em ferro forjado  
que é quando se trabalha ferro;  
então, corpo a corpo com ele,  
domo-o, dobro-o até o onde quero.

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

Existe grande diferença  
do ferro forjado ao fundido;  
é uma distância tão enorme  
que não pode medir-se a gritos.

Conhece a Giralda de Sevilha?  
De certo subiu lá em cima  
Reparou nas flores de ferro  
dos quatro jarros das esquinas?

Pois aquilo é ferro forjado.  
Flores criadas numa outra língua.  
Nada têm das flores de fôrma  
moldadas pelas das campinas.

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

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

(p. 595)

No aspecto semântico, encontramos dois planos de leitura: de uma lado, a atividade do ferrageiro, que doma o ferro na forja e rejeita a fôrma da fundição. De outro, reflexo do primeiro plano, depreende-se a atividade poética como esforço para domar a palavra. Existem entre os dois planos um eixo de correlação semântica num processo isotópico dialético que se percebe pelo levantamento do léxico, de modo que o que se lê no segundo plano retroativamente modifica o que foi lido no primeiro:

*ferrageiro* = poeta

*ferro fundido* = fôrma poética estratificada

*ferro forjado* = trabalho de construção poética

*flores de fôrma* = poemas concebidos por fórmulas previamente estabelecidas

*flores criadas numa outra língua* = poemas elaborados pelo esforço da criatividade

*a fôrma* = o modelo poético pré-estabelecido

*a mão* = o artesanato poético.

É na conformação desses planos de leitura que a poética cabralina se manifesta em suas diretrizes básicas. Isso porque ela é essencialmente metadiscursiva, e essa metadiscursividade é um processo consciente que nos conduz durante todo o tempo de leitura a um confronto com sua linguagem, que sai da condição de mera coadjuvante para assumir um papel de importância irrefutável na construção do sentido poético. Deparamos aqui com a **forma do conteúdo**.

Para falar da forma do conteúdo, consideremos a poesia como produto da linguagem, o elemento através do qual a realidade poética se manifesta. Nesse sentido, mais do que nunca, a realidade proclamada na poética de Cabral necessita de uma linguagem explicitada para sua manifestação, e a linguagem torna-se, em si mesma, um plano de leitura para o qual o leitor deve atentar.

A partir das considerações feitas até agora, pode-se estabelecer uma rede de relações que se define pela lexicalização e se configura nos parâmetros da concentração de sentido (denotação), negação da concentração de sentido e afirmação da difusão de sentido (conotação). Uma vez determinada essa rede de relações, é possível captar os efeitos de sentido que ela é capaz de produzir na instância da enunciação.

A enunciação pode manifestar-se em duas modalidades: a enunciação enunciativa e a enunciação enunciva, segundo as quais, respectivamente, o enunciador pode estar marcado ou não na enunciação. Na primeira, há marcas da primeira pessoa; na segunda, tais marcas se anulam dando lugar à terceira pessoa. Essas duas modalidades de enunciação, além de outras coisas, definem dois respectivos efeitos de sentido básicos: o de subjetividade e o de objetividade. Relacionando esses modos de enunciação com os modos de lexicalização, é possível perceber que na denotação há um sentido de objetividade e no modo metafórico o de subjetividade.

Transportando esses conceitos para a poética de João Cabral, percebemos a relação do poeta com a linguagem. Evitando a metáfora sentimental como modo de construção de imagens subjetivas, ele dribla a emoção e conduz sua poesia pelas trilhas da inteligência e da objetividade, controlando rigidamente suas incidências, de modo que nada nos permite apreender a poesia como manifestação subjetiva de emoção ou de inspiração casual.

Expressões sintagmáticas como “*educação pela pedra*”, “*voz inenfática*”, “*carnadura concreta*”, “*pedra de nascença*”, ao lado de palavras como “*Sertão*”, e colisões como “*pela de dicção*”, (“*Educação pela pedra*”) só para citar alguns exemplos, são reveladoras do ressecamento de sua poética. Escolhas léxico-sintagmáticas como “*ferro fundido*”, “*ferro forjado*”, “*corpo a corpo*”, “*domo-o, dobro-o*”, “*queda-de-braço*”, “*cara-a-cara*” (“*O Ferrageiro de Carmona*”) dão conta do enfrentamento do poeta com palavra, um enfrentamento de quem aceita o difícil desafio da construção precisa. Some-se a isso o *enjambement* – “*Existe grande diferença / do ferro forjado ao fundido*” – revelador de uma poética que se processa no plano racional da palavra escrita, que força o leitor à atividade de acompanhamento do processo construtor do poema. São ainda merecedores de especial atenção os apagamentos, que despertam o redobramento da atenção na leitura visual do poema, como ocorre nas elipses da primeira estrofe de “*Educação pela pedra*”. Tais apagamentos conferem à palavra seu próprio peso, dispensando sua desnecessária repetição.

Assim, a seleção vocabular, a organização sintática, a exploração da estrutura frasal nos versos escritos que se perpetuam na mineralidade do papel, tudo promove o sabor da leitura, que evidencia o prazer do texto, em consonância com a realidade de que fala o poema. Em outras palavras, no poema, o *modus* ratifica o *dictum*. Por isso a linguagem deve ser analisada em si mesma como um plano de leitura, na sua iconicidade, perceptível na apreensão da força da expressão escrita, onde a palavra é desprovida do tônus emocional da prosódia, no impedimento da leitura melódica, que ressalta a expressão de contenção intelectual na atitude poética diante da página em branco.

Para compreensão final, esquematizamos nossos conceitos sobre os planos de leitura na poética cabralina:

## PLANO DO CONTEÚDO DA POESIA

## Substância

### Plano A

<p><b>Mundo representado por palavras</b></p>
---

### Plano B

<p><b>Mundo criado com palavras</b></p>
---

## Forma

<p><b>Plano da palavra escrita</b></p>
--

A construção desses planos de leitura é reveladora de um trabalho poético que se faz concomitantemente em duas dimensões, nas quais se inscrevem forma e conteúdo. Esse sistema de interfaces habilmente construído testemunha explicitamente um dos conceitos mais caros da arte poética – o de que nenhum conteúdo é poético sem uma forma que lhe confira poeticidade.

João Cabral opera esse conceito levando a termo a demonstração de sua operação. De um lado, em construção aparente, o poeta dá conta poeticamente de um tema que selecionou para seu motivo poético; de outro, em construção transparente, ele dá a ver a poeticidade do seu texto, denunciando no percurso poemático as fórmulas emblemáticas de sua construção poética. O resultado desse processo torna perceptível a força descarnada das imagens que, com particular forma de expressão literária, têm por efeito precisar a representação do fato poético captado pela força da palavra escrita, que alicerça a estrutura irredutível do poema.

Além disso, tais planos de leitura testemunham um esforço mental, pelo qual não passa qualquer manifestação do acaso. O poeta realiza sua produção sob um controle rígido de faculdades intelectuais. Contornando sobremaneira a subjetividade, driblando as investidas da emoção vulgar, Cabral planeja sua poesia com a precisão de um

arquiteto, em projeções superpostas que explicitam a linguagem e não permitem interferências externas como manifestação fortuita da inspiração, tão comum na poesia brasileira. Sua poética, marcada sobretudo pela rigidez estrutural, repudia a verbosidade irresponsável da imprecisão e da gratuitidade, dando a cada construção linguística o exato peso que a ela é inerente.

### 3 O CANTO A *PALO SECO*

A poética de João Cabral de Melo Neto é marcada, sobretudo, por uma linguagem que objetiva precisão, raciocínio lógico minucioso e contenção lírica. Isso significa que tais fatores são, a princípio, as diretrizes básicas da sua produção artística. Sua trajetória poética, desde cedo, primou por uma concepção literária denunciadora de uma autodisciplina que o impeliu para uma extrema originalidade. Sem identificação com os poetas brasileiros de sua geração – a geração de 45 –, João Cabral trilhou um caminho próprio, imprimindo na sua poética traços marcantes de sua personalidade artística. Essa personalidade é, acima de tudo, reveladora de uma obsessão inabalável pela busca da expressão mais verdadeira de uma poesia que vislumbra, antes de mais nada, o mais apurado sentido da sua realidade poética.

A poesia não é emoção em estado bruto. Isso significa que a linguagem apenas como instrumento de comunicação não pode ser um núcleo de emanações poéticas, já que poesia não se resume a voos da fantasia ou permeio de sugestões. A poesia é, sobremaneira, um produto linguístico que suscita certa emoção estética advinda de um labor consciente da linguagem, através da qual um determinado estado emocional ou um sentimento possa ser artisticamente comunicado e como tal compreendido.

Não há na linguagem compreensível nada que não passe pelo crivo de uma lógica, subjacente na gramática natural de uma língua. Essa lógica subjacente, incorporada na mentalidade do falante, convida o leitor de um texto a uma percepção automatizada dos objetos referenciados, percepção essa alicerçada nas experiências vivenciadas ao longo de uma história de vida. Assim, há uma relação prévia, ou pelo menos compatível, entre o texto e o conhecimento de mundo do leitor, ou, em outras palavras, entre o que se diz no texto e o que dele se entende. Nesse caso, a linguagem se manifesta dentro de um padrão habitual de comunicação, como mera coadjuvante que ratifica as experiências mundanas do leitor.

Nessas condições, o material linguístico funciona como um elemento que estabelece a relação do homem com o mundo, ainda que tal relação não seja tão direta quanto se imagina. Por esse prisma, a linguagem se desgasta na fluência da comunicação, e a percepção do objeto-referente torna-se imediata e tende a ser superficial, pois o que se pretende é o pronto reconhecimento da realidade proclamada. Sendo assim, o fio linguístico do discurso cotidiano tende a ser ágil, a fim de promover rapidez no processo da comunicação; seus objetos apresentam-se “cristalizados”, para que o tempo de per-

cepção seja o mínimo possível e, dessa forma, haja uma economia das forças perceptivas no encaminhamento da referenciação.

A linguagem artística, por sua vez, estabelece uma nova percepção do objeto-referente através de um procedimento de singularização. Há, por isso, no processo artístico-literário, a tentativa de tornar as formas linguísticas opacas, criando e potencializando certa obstrução do entendimento para que se alcance uma maior duração no percurso da percepção, pois a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, inaugurando-o a cada momento. O que já é trivial não importa para a arte, por isso sua necessidade de desautomatização da cognição cristalizada.

A anulação do automatismo cognitivo é um exercício que se realiza em modalidades diversas – *metalogismos* a serviço de uma estilística da enunciação, desautomação de práticas sociais, contrastes de registros linguísticos, práticas de *ready-made* etc. –, mas chama particularmente atenção a construção de imagens. Afinal, como afirma Victor Chklovsky “sempre que há imagem, há singularização” (Chklovski, 1973, p. 50). Não falo das imagens de uso, encontráveis em certos gêneros como fábulas, apólogos e contos de fada, que tornam feérico o universo textualmente proclamado. Falo das imagens que se concentram no potencial da linguagem para reforçar as impressões, com analogias improváveis, em que a palavra se erige como um marco intransponível, para que a realidade só possa ser vista pelo viés do foco imagético.

A imagem poética que elegemos tem a face do indelével, pois tem como objetivo não a facilitação da compreensão, mas a particularização da percepção do objeto, negando ao leitor a autoidentificação, criando uma visão e não apenas um reconhecimento euforizante que rouba ao criador da poesia o distanciamento necessário para distinguir o homem do artista. O que queremos dizer é que o caráter estético da poesia, em particular, está no estranhamento e não na identidade, na dissonância e não na conferência, está na zona do sobressalto e não na fimbria do conforto, em que os espíritos indolentes se aquecem à luz de um sol familiar.

Desfazendo qualquer interpretação errônea, desacreditamos em qualquer “arte” que não seja humana, que traga a fria exatidão das concepções robóticas e negue a visão do homem como criatura sensível. Aceitamos que o lirismo poético possa ter sua origem nas emanções do espírito dos homens, mas este lirismo não se configura por si mesmo, como dádiva. Se for verdade que a poesia é fruto de uma inspiração poética, também não será menos verdade que essa inspiração não nos concede o poema pronto, como um produto pré-concebido e formalmente acabado. Se assim não fosse, prova-



velmente o papel do poeta seria qualquer um alheio à arte – médium, profeta, via jaculatória... –, e lhe seria negada a condição de criador.

O sentimento poético é uma emoção humana, mas é preciso, sobretudo, que haja uma expressão linguística capaz de dar conta da sua poetização. A Poesia é feita para ser *lida*, ouvida, citada, declamada. Poesia como emoção bruta, em seu estado puro, não vai além de um estado poético que se instala no âmago do escritor. Para torná-la expressão poética, este precisa de um domínio específico – o domínio da linguagem. Por isso, Poesia é fruto de uma linguagem que semiotiza na expressão a substância que ela torna poética. A poesia é a *forma da substância*<sup>12</sup>.

Crítico de si mesmo, João Cabral de Melo Neto é um poeta cuja obra revela essa consciência estético-formalista. Por isso, para captar sua poesia em toda plenitude, é necessário que o leitor não esteja anestesiado pela letargia dos devaneios sempre reconfortantes da fantasia e da emoção fácil. Isso se torna possível quando sua poesia é aceita e encarada como linguagem, linguagem articulada fora dos padrões habituais da comunicação e do automatismo da própria poesia tradicionalmente concebida.

Por isso, João Cabral não é um poeta fácil, o que não significa ser impenetrável. Esperar que a poética de Cabral seja fluida no sentido corriqueiro da palavra significa refutar os postulados da razão de sua poesia. Alegar hermetismo extremo na sua obra é negar-se ao exercício prazeroso do desvendamento crítico da obra. Um produto hermético ao extremo não é perceptível por uma investigação científica e, portanto, foge ao alcance de uma exegese. Tudo em Cabral depende de uma investigação minuciosa, da descoberta do seu modelo poético pelas vias de uma atenção que exige acuidade, porque na sua poesia não há obediência a formas pré-estabelecidas às quais o poeta deva porventura se moldar com o intuito de agradar pela concessão ao gosto lírico

É por essa razão, dentre outras que obedecem a nossos propósitos, que não nos preocupamos aqui com as conceituações que envolvem os fatores determinantes e disciplinares de Escolas Literárias, Estilos de Época ou Gerações Poéticas, o que em nada prejudica nossa tarefa, em se tratando do poeta que é João Cabral. Isso porque, a seu ver, a poesia é obra de artesão, artesão indefesso e disciplinado. Mas disciplinar-se não significa submeter-se a regras alheias à própria vontade. Contrariamente, Cabral acredita que cada poeta deve determinar sua forma rígida de expressão, deve criar seus próprios limites, sua própria armadura e trilhar seus próprios caminhos, moldando-se a eles

<sup>12</sup> Para o conceito de poesia como forma e não substância, cf. Cohen, 1974.

com determinação, por mais difíceis que eles possam parecer, sem ceder a pressões, sem afastar-se dos seus propósitos. Isso não significa que o poeta pernambucano esteja fechado a inovações. Adotá-las é uma escolha que estaria atrelada a uma funcionalidade poética e não a um proselitismo de quem caprichosamente quer ser diferente.

Inovar para Cabral não significa fazer o novo pelo simples fato de ser novo, mas construir um caminho próprio, o mais eficaz e adequado a um objetivo poético. O caráter da inovação precisa ser poeticamente funcional para de fato se traduzir em novo. Isso lhe tira o que em alguns poetas soaria como algo *glamouroso* ou até escandaloso, como já lhe quiseram atribuir, mas lhe confere um caráter problemático que circunscreve a ideia de eficiência na busca de um objetivo poético obsessivamente perseguido.

A poesia, sabe-se, tem valor em si mesma e, portanto, não é um objeto que vá além de sua autotelia. Assim, não estamos tratando de uma funcionalidade de caráter utilitário, que envolva a função social ou humanizante. O funcional se resume aqui a um projeto estético que um artista estabelece para si, com a intenção de atingi-lo na mais pura essência. Em João Cabral, porém, esse projeto estético não é uma obstinação egocêntrica, é uma obstinação da poesia, é uma tentativa de atingir o mais nuclear de uma expressão poética. Assim, ele conseguiu, afinal, deixar-nos uma obra, à sua maneira, lacônica, tão rica como variada. Cabral decidiu aonde queria chegar e seguiu, com firmeza, o seu caminho, sem arredar pé, sem ceder ao cansaço ou desânimo, por mais difíceis que tenham sido os desafios que conscientemente impôs a si próprio. A seu modo, João Cabral cumpriu o que prometera a si e à poesia.

Tradicionalmente, o lirismo sempre foi tratado como um voo do espírito, voo esse que tem como um dos símbolos Pégaso, o cavalo alado. Numa entrevista a José Carlos Vasconcelos, crítico do *Diário de Lisboa*, o poeta revelou seu descontentamento com o símbolo Pégaso. Cabral sugeriu: “Nós deveríamos ter como símbolo da poesia não o Pégaso, mas a galinha, ou o peru, que são aves que não voam. Para o poeta o difícil é não voar e o esforço que ele deve fazer é esse”.

Isso nos dá a dimensão exata de sua obra e de sua personalidade poética. João Cabral foi, antes de tudo, um poeta que lutou para não “fazer poesia”, poesia no sentido dos românticos e seus epígonos líricos. O poeta queria, em vez disso, “despoetizar a poesia”, como ele mesmo disse, fazer uma poesia sem “poesia”. Uma poesia sem “poesia” é uma poesia liberta de todos os clichês com os quais habitualmente se caracteriza o mercado lírico, é uma poesia sem adornos, sem exageros, isenta dos artifícios retóricos e das metáforas *kitsch* da poesia apelativa de emoções fáceis.

A poesia de João Cabral é poesia calcária, poesia de osso, poesia de aço, é, como dizia dela Vinicius de Moraes, “poesia de cabra”, poesia concreta (mas não concretista). Sua poética é *poética substantiva* e não *poética adjetiva*, segundo os conceitos formulados por Sílvio Castro<sup>13</sup>. A poesia adjetiva confronta a palavra como ferramenta instrumental, algo quase secundário, mero índice, dispositivo dêitico que aponta para as referências. Nesse caso, o fundamental estaria na realidade do espaço e do tempo criados – descrição e narração como *leitmotiv*. A poesia substantiva confronta a palavra como substância, realidade em si mesma, ou, no dizer de Peirce, como ícone, elemento significativo que se concentra na autorreferenciação. Nessa perspectiva, a poesia não é anedota, pois o essencial passaria não direta e puramente pela realidade da *diegese*, mas antes pela dimensão concreta da palavra – o verbo como medida e criação da realidade plástica da imagem poética.

Sem dúvida é um duro projeto que faz da arte do poeta uma difícil empreitada, mas que também a torna mais potente, porque está isenta de todos os vícios normalmente atribuídos à poesia. Não é por outra razão que João Cabral se queixou várias vezes do convencionalismo preguiçoso que ainda hoje vive adormecido nas mentes anestesiadas pelas fórmulas poéticas pré-concebidas.

Sem generalizar, é comum o leitor desavisado cair na armadilha de poemas frouxos que falam de amor, de homenagens e despedidas lacrimosas, movido pela nobreza do sentimento amoroso, pela ocasião ou pela dor da despedida. Esse é o mesmo leitor que, apressadamente, chama de poesia certos apelos de publicidade ou epítáfios bombásticos que o levem à euforia ou ao estado melancólico. Para esses, basta uma lágrima ou a expressão mais forte de um sentimento para que a poesia ingenuamente se manifeste como num passe de mágica. Não estou aqui afirmando que a poesia não possa causar emoções. Mas a emoção pela qual a poesia é responsável é, antes de tudo, a emoção estética, a emoção que a arte produz, não a que ela encontra fabricada na vivência humana – emoção corriqueira, menos artística do que mundana.

Cabral se lamentava que “O brasileiro não é muito de trabalho” e com isso afirmava que a poesia, ao contrário dos que creem em Musas, em anjos, no poder mágico da inspiração ou ainda em manifestos estéticos e palavras de ordem, é sempre o resultado de um esforço e de muita disciplina intelectual. Mas não falamos aqui da intelectu-

---

<sup>13</sup> Os conceitos de *poética substantiva* e *poética adjetiva* foram formulados e desenvolvidos por Sílvio Castro, a partir da oposição que envolve, respectivamente, a linguagem em uma dimensão em si, criadora de mundos, e a linguagem apenas como meio de diagnóstico e/ou de representação. (cf. Castro, 1982.)

alidade pomposa e burocrática dos parnasianos ou de seus contemporâneos da Geração de 45; falamos do desprendimento intelectual que doutrina a poesia, que regula conscientemente a expressão estética, que trabalha a palavra como um artesão que quer encontrar a precisão da sua forma artística, concebida por um projeto poético responsável.

O fato é que, para Cabral, poesia é, antes de mais nada, trabalho, e trabalho minucioso, realizado para a justeza da expressão poética. Poesia é obra de artesão, então o poeta não incorpora a poesia como um médium. Sua poesia se faz passo a passo, cuidadosamente elaborada, num processo que parte da engenharia (do mundo) para a arquitetura (do poema). Aos arroubos de Pégaso, o poeta prefere a realidade doméstica da galinha – ave que cisca e que, em vez de cobiçar grandes voos, trabalha com a atenção voltada para o chão, para o imediato, para as miudezas captadas pelo seu olhar atento, contendo-se e contentando-se com o menor, com o que encontra na sua consciente procura. Assim, o trabalho poético de João Cabral aponta para uma poesia do menos, do laconismo, isentando-se dos voos e da dispersão. Para o poeta, a palavra de ordem é refrear-se, manter-se com firmeza no chão, endurecer, restringir-se, desprezando as esferas das divagações tortuosas, de experiências “sublimes” e de excessos nada funcionais. A grandeza da sua poesia se faz sem grandes elevações, sem “nobreza declamatória”, sem “grandiosidade operística”.

O Modernismo de 22 primou pela liberdade de expressão, e muito dessa liberdade se converteu em abuso e inconseqüência – o coloquial pelo coloquial, o verso livre pelo verso livre, o prosaico pelo prazer de ser prosaico etc. Porque buscou sua própria liberdade, Cabral prova que a liberdade deixa de ser algo de que se embriaga, para se transformar em uma camisa de força que ele livremente escolheu para vestir. Assim, essa liberdade não conduz ao devaneio; em vez disso, conduz à atenção; não deságua na “qualquer coisa”, tem como diretriz a precisão. Tudo isso porque o poeta propôs uma poesia terra a terra, apegada ao universo concreto, submissa a estratégias inteligentes, que, a seu ver, cada poeta deve traçar para sua própria obra, fixando-se nos limites da sua *escrita*, em que a linguagem é, em si mesma, o elemento fundador da poesia.

A verdadeira poesia não se presta a exposição de modismos e João Cabral tem consciência disso. Sua poesia não se fez “por encomenda” ou por correspondência a padrões canônicos; portanto não segue as tendências da moda. A poesia cabralina recusou a feição burocratizada dos estilos gastos, consumidos pelo sabor fácil da emoção comum. Em vez disso, preferiu o problema, o desafio. Ele próprio argumentou, na década de 1970, em entrevista à *Folha de São Paulo*: “Se a literatura é problema é porque

ela existe. No dia em que a tivermos burocratizada, com o poeta sentado em uma mesa na função de fazer versos, aí sim a literatura estará morta”. Na década seguinte o poeta confessaria: “Sou um poeta meio marginal, que de certa forma fugiu do lirismo e do romantismo comuns na poesia brasileira”. Essa estratégia corajosa manteve-o à margem dos grandes movimentos e das tendências da moda, reservando para ele uma profunda solidão intelectual. Essa marginalidade lhe valeu uma inquestionável originalidade e fez dele um poeta incomum.

Sem interesse pelo adorno, pela ginástica ornamentalista, a poesia de João Cabral despreza a meditação, a divagação, retornando sempre às trilhas pedregosas, ao enfrentamento da existência física, da realidade desnuda. Inscreve-se nesse retorno à essencialidade seu apego à paisagem árida do seu Nordeste e da Espanha e, consequentemente, à literatura espanhola. Certa vez ele declarou: “A literatura espanhola usa preponderantemente o concreto e por isso me interessou. As literaturas primitivas me interessam. Parece que a linguagem começou pelas palavras concretas”. Por isso sua linguagem traz o travo da secura do sertão da sua terra pernambucana, da dureza, da contundência da vida, das “coisas que são”. Tudo isso nos remete a uma ideia fundamental e decisiva – a da contenção. E essa deve ser a lição do poeta: conter-se, restringir-se na nitidez e no rigor, buscando o sentido mais nuclear da palavra poética, seu sumo, sua essência pura, amarga ou ácida, regelada ou ressequida.

Em Cabral, o mais profundo do sentimento se mostra no silêncio, isto é, na contenção, na restrição, no controle. Talvez por isso não lhe chamem tanto a atenção os voos sugestivos de Verlaine e Rimbaud, o colorido fantasioso de Delacroix ou as impressões esbatidas de Renoir. Exalta-lhe o espírito a poesia contida de Marianne Moore, o realismo de varejo de Cesário Verde, a precisão cirúrgica de Paul Valéry, os traços angulosos de Picasso e a inventividade geometricamente concisa de Vicente do Rego Monteiro. Isso reflete a sua linguagem, contida, pontual, sem adjetivações qualificadoras, conscientemente responsável. Longe de inebriar-se no acaso da inspiração, seus poemas são planejados, e sua linguagem é fruto de um propósito; nada em sua obra é lance abandonado à própria sorte nem produto de uma “incorporação mediúnica”, dos poetas “inspirados”.

Vejamos o texto abaixo:

### **Psicologia da Composição VI**

Não a forma encontrada

como uma concha, perdida  
 nos frouxos areais  
 como cabelos;

não a forma obtida  
 em lance santo ou raro,  
 tiro nas lebres de vidro  
 do invisível;

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

aranha; como o mais extremo  
 desse fio frágil, que se rompe  
 ao peso, sempre, das mãos  
 enormes.

(*Psicologia da composição*, p. 93)

Percebe-se que o poeta explicita sua própria consciência da poesia. Ele alerta que sua forma poética não é encontrada casualmente “*como uma concha perdida*” na vastidão desértica dos areais e muito menos é obtida “*em lance santo ou raro*”, intuição de *insight* do que a consciência não vê. Ao contrário, a forma poética deve ser propositalmente “*atingida*”, como resultado de um trabalho monitorado à exaustão e elaborado no viés de uma diretriz estético-formalista totalmente desvinculada das imprecisões resultantes do domínio da inspiração vulgar. Assim, cabe ao leitor perceber sua chave de leitura “*como a ponta de um novelo / que a atenção lenta / desenrola*”.

É fundamental no poema o sentido do verbo “*atingir*” (“*atingida*”) e da expressão “*atenção lenta*”, que denotam volição, propósito de restrição para alcançar a forma do poema, trabalho que se assemelha à urdidura de uma teia de aranha, como se indicia na estrofe final. Isso explica não só sua afinidade com a concreticidade da engenharia e da arquitetura mas também sua predileção por certo tipo de arte que seja produto de uma consciência criadora, de um trabalho realizado com minúcia, precisão e habilidade artesanal (cf. Campos, 1967).

Leiamos este depoimento de Vicente Rego Monteiro, a quem Cabral dedicou um poema (*A Vicente do Rego Monteiro*) no seu livro de 1945 – *O Engenheiro*:

Eu planejo como um arquiteto. Eu uso cálculos sucessivos até achar a linha para a construção definitiva. Eu acho que o quadro, vou usar essa palavra, o quadro se fabrica, se constrói como uma casa. Esse negócio de falar de inspiração, de improvisação, só no tachismo e impressionismo, onde o artista vai com o corpo e a cara, com tudo, improvisa. Mas eu acho que o artista, depois do cubismo, constrói o seu trabalho. Para mim a linha é tão importante. A linha é exatamente o continente, e a cor, o conteúdo. A cor dá luz e sombra mas a linha é que define.<sup>14</sup>

A fórmula cabralina de composição poética se identifica com o processo de composição do pintor. O conteúdo (a cor e a luz) é, por assim dizer, domado por uma forma (a linha que define), em perfeita correlação entre o que se mostra e a *forma* como se mostra, entre o que se diz e a *forma* como se diz. Em Monteiro, “*achar a linha*” equivale à “*forma atingida / como a ponta de um novelo*”, citada por Cabral. Como se vê, não há lugar para a improvisação nem para a casualidade irreverente que ditaram o fracasso do Dadaísmo de Tristan Tzara, Max Jacob, Richard Huelsenbeck, Hugo Ball e outros. Não é por outra razão que o poeta diz sobre o pintor no poema citado:

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

(*A Vicente Rego Monteiro*, p. 80),

em que a “*régua*” é símbolo de disciplina e projeto de consciência artística.

Se em Monteiro pintura se faz com linhas e cores, em João Cabral poesia se faz com palavras. A palavra é, afinal, o desaguadouro do “sentimento” poético. Domado, o sentimento se faz verbo, pois, no processo de *semiotização do mundo*<sup>15</sup>, a linguagem se apropria da realidade, e o poeta a transforma em matéria poética. E o faz de forma extremamente apropriada, porque não há dissociação entre a linguagem e a realidade que ela atualiza, entre a superfície do poema e sua internalidade. O fato é que em Cabral as palavras têm seu próprio peso, ou melhor, têm o peso das coisas a que fazem referência.

<sup>14</sup> Depoimento a Walmir Ayala e Ricardo Cravo Albim, para o Ciclo de Artes Plásticas do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 27.10.1969, publicado posteriormente no livro *Vicente do Rego Monteiro: pintor e poeta*. Rio de Janeiro: 5ª Cor, 1994, p. 254-255, 270, 272.

<sup>15</sup> Ver Charaudeau, 2005.

Excluindo as naturais divagações surrealistas e concentrando o foco na técnica de composição, o poeta de *Quaderna* se aproxima também de Joan Miró, pois, tal como no pintor, a estrutura da superfície da obra revela seu conteúdo latente. Os seus procedimentos estilísticos lembram de perto as técnicas pictóricas do artista espanhol, às quais o poeta dedicou um ensaio revelador. O uso de figuras intensas e isoladas e de períodos fônicos breves obedece a uma poética de superfície que difere programadamente da perspectiva clássica e de sua ilusão de profundidade, “porque (esta) para ser percebida, em sua ilusão, exige a fixação do espectador e atraindo a sua potencial mobilidade para o ponto fixo que organiza o todo do quadro, a ciência renascentista da perspectiva teria forjado uma convenção” (Melo Neto, 1999, p. 691-720). Esses procedimentos, contudo, não valem por si mesmos de um modo absoluto: foram usados pelo poeta várias vezes com o intuito de apontar para uma atitude vital de resistência da linguagem sobre o material anedótico do poema. Isso significa que a matéria poética só se faz poética pela retícula textual assumida pela linguagem.

No pintor e no poeta, o projeto de revelar a riqueza multifacetada do real, visto como se fosse pela primeira vez, é o dentro em busca do fora, é processo artístico formulando o sentido. Assim, o sentido imanente da superfície, cujas linhas, cores e movimentos virtuais que marcam a obra do pintor encontra equivalência na obra do poeta, pois é transposto nesta como nomes de coisas, adjetivos e verbos, capazes de denotar, pela própria valência icônica, a imagem e o movimento das coisas do mundo. No entanto, é preciso dizer sempre, do ponto de vista da formalização, o desejo de liberar-se dos moldes convencionais não deve ser entregue ao jorro incontido das forças psíquicas: é sempre a consciência desperta, o gesto pensado do *fazer*, a mão do artista tocando e moldando a matéria-prima, que escolhe o que pintar e dizer, e descarta o que não pintar e o que não dizer, como o poeta sugeriria:

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

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

(*O Ferrageiro de Carmona*, p. 595)



Na mão do artista, a “*flor*” procura sua forma original, em uma originalidade que surpreende, não uma forma “*já sabida*”, assim como o conteúdo poético revela-se em linguagem única, sem a presumível diarreia verbal que molda o lirismo convencional.

Desdobrando a questão e evitando-se interpretações errôneas, pode-se detectar em Miró certa diferença em relação ao surrealismo, atingindo as suas raízes românticas e simbolistas. O psicológico compõe-se em Miró não como *assunto* (no caso, a expressão de certo psiquismo), mas como condição subjetiva prévia ao exercício de liberdade de pintar; potencialidade de criação, que permitiria ao pintor estabelecer um laço entre o *eu* construtor e o vasto mundo exterior, sem qualquer imposição temática. Trata-se de um processo que não carrega em si conteúdos determinados, e, neste sentido, a liberdade desejada é potencial e negativa, mas nem por isso menos fundante.

Essa distinção é relevante, pois um certo formalismo antipsicológico vem impedindo que se reconheça na poesia de João Cabral a sua motivação pessoal ao selecionar os temas e os tons que lhe são caros e congeniais, o que implica, evidentemente, um exercício volitivo da própria liberdade, uma opção individual da *vontade de estilo*.

É reconhecível que as muitas “profissões de fé” do nosso poeta-crítico tenham alimentado sobre ele uma concepção ultratecnicista. É fato que João Cabral assume a condição de poeta intelectualista: cria pensando, planejando estruturas seriais, escolhendo metodicamente ritmos, rimas, vocábulos e fonemas. Essas verdades consensualmente aceitas e exaustivamente repetidas pela maioria dos analistas podem induzir ao equívoco de pensar que seus poemas sejam formas vazias, jogos de sintagmas bem estruturados onde tudo se esgota na superfície verbal, sem horizontes extratextuais ou dimensão existencial. Não é bem isso: suas referências poéticas ao mundo são sempre selecionadas e tornam-se potencialidades que o poeta atualiza dentro de um esquema rigoroso.

A partir desse enlace de observação seletiva e consciência crítica, tudo será construção e desenho de atributos, que farão do mundo o núcleo de sua matéria poética no que ele tem de mais contundente, desde que submetido a um processo de poetização *gestáltica*<sup>16</sup>. Uma vez considerada a acepção de coerência dos significantes poemáticos, o efeito de unidade figural da *Gestalt* será construído paulatinamente no poema pelo

---

<sup>16</sup> Abordamos o conceito de *Gestalt* dentro da teoria que considera os fenômenos psicológicos como configurações, isto é, conjuntos organizados, interligados e indivisíveis, de forma que a percepção de cada elemento e do conjunto depende da estrutura desse conjunto e das leis que o regem. Importa-nos também o conceito de que a expressividade emocional ou estética de uma obra de arte não resulta de uma interpretação do espectador, ou de um impacto criado pelo artista, mas é inerente à forma, e dela indivisível.

olhar atento do leitor às partes consecutivas, pois a estrutura da superfície do texto não é dada como uma totalidade apriorística que o olho do leitor possa perceber de relance. A estrutura interna do texto é serial, resultante de microestruturas novas e pontuais, que recriam esteticamente o mundo vivenciado, na dialética que inscreve forma e conteúdo.

Recusando, desde *Psicologia da composição*, “a poesia dita profunda”, João Cabral formulou, em plena pós-modernidade, a partir de 1945, uma poética centrada nos efeitos de superfície, com versos curtos e imagens nítidas intensificadas pela economia da expressão linguística. Vai nisso uma implicação não menos importante: a de que o poema deve depender apenas dele próprio para se fazer arte. Assim, ele deve se manifestar na secura do seu próprio código, sem transpor os limites do que é criação e técnica para consecução de sua estética.

No projeto poético cabralino, o poema como poema é destituído de quaisquer resíduos epilinguísticos, e torna-se objeto de arte apenas pelo que a ele é próprio. Nele as palavras se chocam, debatem-se e organizam-se na essência intestina do signo como elementos de uma estrutura irreduzível, ainda que não percam o poder de sua referência. Dessa forma, cada peça poética se erige como um monumento rígido que se mantém como tal pela liga do aço temperado de sua carnadura concreta. É assim que o “canto” de Cabral se faz *a palo seco*, sem artificios externos ao que ele é em essência, no supassumo de sua pureza extrema, cortante, anguloso, aceitando-se em sua carência, que é, ao mesmo tempo, sua plenitude, como ele sugere neste poema-manifesto, que transcrevemos integralmente para os nossos propósitos:

### “A Palo Seco”

*A R. Santos Torroella*

- |  |   |
|--|---|
| <p>1.1. Se diz <i>a palo seco</i><br/>o cante sem guitarra;<br/>o cante sem; o cante;<br/>o cante sem mais nada;</p> | <p>é o mesmo que cantar<br/>num deserto sem sombra<br/>em que a voz só dispõe<br/>do que ela mesma ponha.</p>     |
| <p>se diz <i>a palo seco</i><br/>a esse cante despido:<br/>ao cante que se canta<br/>sob o silêncio a pino.</p>      | <p>1.3. O cante <i>a palo seco</i><br/>é um cante desarmado:<br/>só a lâmina da voz<br/>sem a arma do braço;</p>  |
| <p>1.2. O cante <i>a palo seco</i><br/>é o cante mais só:<br/>é cantar num deserto<br/>devassado de sol;</p>         | <p>que o cante <i>a palo seco</i><br/>sem tempero ou ajuda<br/>tem de abrir o silêncio<br/>com sua chama nua.</p> |

- 1.4. O cante *a palo seco*  
 não é um cante a esmo:  
 exige ser cantado  
 com todo o ser aberto;
- é um cante que exige  
 o ser-se ao meio-dia,  
 que é quando a sombra foge  
 e não medra a magia.
- 2.1. O silêncio é um metal  
 de epiderme gelada,  
 sempre incapaz das ondas  
 imediatas da água;
- a pele do silêncio  
 pouca coisa arrepia:  
 o cante *a palo seco*  
 de diamante precisa.
- 2.2. Ou o silêncio é pesado,  
 é um líquido denso,  
 que jamais colabora  
 nem ajuda com ecos;
- mais bem, esmaga o cante  
 e afoga-o, se indefeso:  
*a palo seco* é um cante  
 submarino ao silêncio.
- 2.3. Ou o silêncio é levíssimo,  
 é líquido e sutil  
 que se ecoa nas frestas  
 que no cante sentiu;
- o silêncio paciente  
 vagaroso se infiltra,  
 apodrecendo o cante  
 de dentro, pela espinha.
- 2.4. Ou o silêncio é uma tela  
 que difícil se rasga
- e que quando se rasga  
 não demora rasgada;
- quando a voz cessa, a tela  
 se apressa em se emendar:  
 tela que fosse de água,  
 ou como tela de ar.
- 3.1. *A palo seco* é o cante  
 de todos mais lacônico,  
 mesmo quando pareça  
 estirar-se um quilômetro:
- enfrentar o silêncio  
 assim despido e pouco  
 tem de forçosamente  
 deixar mais curto o fôlego.
- 3.2. *A palo seco* é o cante  
 de grito mais extremo:  
 tem de subir mais alto  
 que onde sobe o silêncio;
- é cantar contra a queda,  
 é um cante para cima,  
 em que se há de subir  
 cortando, e contra a fibra.
- 3.3. *A palo seco* é o cante  
 de caminhar mais lento:  
 por ser a contra-pelo,  
 por ser a contra-vento;
- é cante que caminha  
 com passo paciente:  
 o vento do silêncio  
 tem a fibra de dente.
- 3.4. *A palo seco* é o cante  
 que mostra mais soberba;  
 e que não se oferece:  
 que se toma ou se deixa;
- cante que não se enfeita,

- que tanto se lhe dá;  
é cante que não canta,  
cante que aí está.
- 4.1. *A palo seco* canta  
o pássaro sem bosque,  
por exemplo: pousado  
sobre um fio de cobre;
- a palo seco* canta  
ainda melhor esse fio  
quando sem qualquer pássaro  
dá o seu assovio.
- 4.2. *A palo seco* cantam  
a bigorna e o martelo,  
o ferro sobre a pedra  
o ferro contra o ferro;
- a palo seco* canta  
aquele outro ferreiro:  
o pássaro araponga
- que inventa o próprio ferro.
- 4.3. *A palo seco* existem  
situações e objetos:  
Graciliano Ramos,  
desenho de arquiteto,
- as paredes caiadas,  
a elegância dos pregos,  
a cidade de Córdoba,  
o arame dos insetos.
- 4.4. Eis uns poucos exemplos  
de ser *a palo seco*,  
dos quais se retirar  
higiene ou conselho:
- não o de aceitar o seco  
por resignadamente,  
mas de empregar o seco  
porque é mais contundente.

(*A Palo Seco*, p. 247-51)

“*A Palo Seco*” é uma expressão espanhola com significado literal de “pau seco”, “vara ressequida”. No sentido artístico, refere-se ao canto flamenco “a capela”, isto é, canto puro, sem instrumento musical, sem nem mesmo o som escasso da castanhola.

Começemos a abordagem do poema pelos planos de leitura que ele permite. O primeiro plano de leitura é seu conteúdo manifesto. Nele, descreve-se o canto flamenco – o “*cante a palo seco*” –, com suas definições e propriedades explícitas ou sugeridas. Este primeiro plano funciona como metáfora estendida que deixa transparecer um segundo plano, vislumbrado como conteúdo latente, que é, em verdade, a própria poesia cabralina. Isso implica uma correlação em que os conceitos do canto flamenco correspondem aos conceitos da poética de Cabral e, conseqüentemente, à própria exegese do poema. Assim, as metáforas do primeiro plano soam como um desdobramento das metáforas do segundo. Essas possibilidades de leitura denunciam a engenhosidade do poeta e sua preocupação constante com a substantividade poética de que fala Sílvio Castro.

O poema pertence ao livro *Quaderna*, que tem como índice de orientação o signo *quatro* (4), elemento matemático revelador de simetria, já presente na raiz da palavra-título. Daí se processam todos os desdobramentos de multiplicidade e divisibilidade em torno do 4, que norteiam essa obra. Isso se manifesta inicialmente na leitura dos

números à margem de cada par de estrofe, que orientam o percurso da leitura. É de se notar que o poema se conclui com a numeração “4.4.”, denotadora do alcance da totalidade do percurso poemático, previamente calculado: 4 conjuntos de 4 pares de estrofes de 4 versos, perfazendo um total de 32 estrofes e 128 versos (múltiplos de 4).

Essa *engenharia poética* condiz com o conceito racional que permeia toda a semântica e aridez do poema. Nela, o poeta reduplica seu dizer com a forma assumida pela própria linguagem, criando uma simetria entre o sentido proclamado e a forma que faz esse sentido se manifestar.

A *palo seco* é a metáfora da secura, da desidratação e da contundência do canto cabralino, sem artifícios que componham o poema com elementos externos ao que não é trabalho poético. Para o poeta, a poesia não necessita do que não seja sua própria matéria, que é, em suma, sua própria linguagem. Assim, a poesia prescinde do canto afetado, que se quer inebriante, e rejeita a musicalidade acessória que arrebata:

Se diz a *palo seco*  
o *cante* sem guitarra;  
o *cante* sem; o *cante*;  
o *cante* sem mais nada;

Por isso, a poesia cabralina é canto desnudado, fato que o poeta faz questão de iconicamente explicitar, despindo-a processualmente pela linguagem, reduzindo-a, minimizando-a esquematicamente até o sintagma indicial de sua mais pura essência —

“o *cante* sem guitarra” → “o *cante* sem” → “o *cante*”

— para atingir sua mais pura expressão de autonomia — “o *cante* sem mais nada”.

Agora, reduzida à sua própria potencialidade, apenas ao que a ela é inerente, a poesia cabralina submete-se à decantação e à desidratação:

se diz a *palo seco*  
a esse *cante* despido:  
ao *cante* que se canta  
sob o silêncio a pino.

O *cante* a *palo seco*  
é o *cante* mais só:  
é *cante* num deserto  
devassado de sol

Esse “*cante*” imaculado, cabal, absoluto, despido de imagens tonitruantes, que se manifesta sob a vastidão do silêncio a céu aberto – “*sob o silêncio a pino*” –, rejeita declamações recitativas para ser apreendido na concentração percuciente da leitura. Por isso, é “*cante a palo seco / é o cante mais só*”, que se projeta, desertificado na solaridade plena, que se reconhece “*num deserto / devassado de sol*”, isento de abundâncias e ginásticas ornamentalistas.

Segue-se o “*cante*” – o poema –, constituído na quintessência intestina de sua materialidade, sem mistério e sem ocultação,

num deserto sem sombra  
em que a voz só dispõe  
do que ela mesma ponha.

Sem apelos e sem contrafação, a linguagem é desprovida do que não é próprio dela. Agora, enrijecida pela sua própria liga, imune às camadas residuais que embotam a pureza de sua força semântica, a palavra se faz lâmina, objeto penetrante que se alimenta de sua própria contundência:

só a lâmina da voz  
sem a arma do braço  
(...)  
sem tempero ou ajuda

Isso atesta que no *cante* cabralino não há lugar para a harmonia melódica dos madrigais e muito menos para os apêndices teatrais dos gestos da declamação. Ao contrário, a poesia se faz poesia na sua mais absoluta autotelia. Por isso,

tem de abrir o silêncio  
com sua chama nua.

Sob domínio e monitoramento do poeta, a poesia se faz com entrega e em exigências imprescindíveis, sem ceder espaço ao onirismo:

não é um canto a esmo:  
exige ser cantado  
com todo o ser aberto;

é um cante que exige  
o ser-se ao meio-dia,  
que é quando a sombra foge  
e não medra a magia.

Mas é preciso cortar o silêncio da superfície intacta da página em branco – silêncio resistente, imune:

O silêncio é um metal  
de epiderme gelada,  
sempre incapaz das ondas  
imediatas da água

Esse silêncio metálico, regelado, sem aspereza precisa ser rompido em sua extrema resistência pela palavra seca dura e cortante – a palavra-diamante:

a pele do silêncio  
pouca coisa arrepia:  
o cante *a palo seco*  
de diamante precisa.

A poesia de Cabral é poesia de arquitetura que preenche o espaço vazio do silêncio na página. Isso significa que a presença da palavra é a ocupação de um espaço a ela reservado como suporte desafiador da poesia; portanto, o silêncio é elemento de compartilhamento do fazer poético e, conseqüentemente, componente estrutural da poesia. Contudo, é elemento

que jamais colabora  
nem ajuda com ecos

Por isso mesmo, ele ressurgue infalivelmente a cada pausa estrófica:

Ou o silêncio é levíssimo,  
é líquido e sutil  
que se ecoa nas frestas  
que no cante sentiu;

o silêncio paciente  
vagaroso se infiltra,  
apodrecendo o cante  
de dentro, pela espinha.

Esse ressurgimento é sempre um novo desafio ao poder criativo do poeta:

Ou o silêncio é uma tela  
que difícil se rasga  
e que quando se rasga  
não demora rasgada;

quando a voz cessa, a tela  
se apressa em se emendar:  
tela que fosse de água,  
ou como tela de ar.

O silêncio, agora recategorizado metaforicamente como “*uma tela*”, “*tela que fosse de água / ou como tela de ar*”, elementos de fluidez e volatilidade, exige que a linguagem se sobreponha como objeto de contenção da expansão do vazio, recolocando a poesia sob o controle estético do poeta.

Recusando a prolixidade, na busca de uma expressão poética enxuta e pontual, Cabral estabelece para sua poesia a eficiência de um discurso lacônico, ainda que tal discurso, para que tenha consistência semântica, exija concentração e esforço:

*A palo seco* é o cante  
de todos mais lacônico,  
mesmo quando pareça  
estirar-se um quilômetro:

enfrentar o silêncio  
assim despido e pouco  
tem de forçosamente  
deixar mais curto o fôlego.

No processo de caracterização desse “*cante a palo seco*”, sobressai o percurso lento e acidentado da poesia:

*A palo seco* é o cante  
de caminhar mais lento:  
por ser a contra-pelo,  
por ser a contra-vento;

é cante que caminha  
com passo paciente:  
o vento do silêncio  
tem a fibra de dente.,



a recusa ao preciosismo ornamental e à musicalidade embalante:

cante que não se enfeita,  
que tanto se lhe dá;  
é cante que não canta,  
cante que aí está.

e finalmente o desnudamento da poesia, reduzida à sua essencialidade mais intestina, por meio de uma assepsia que isenta o poema de qualquer artifício alheio ao que lhe é fundamentalmente intrínseco:

*A palo seco* canta  
o pássaro sem bosque,  
por exemplo: pousado  
sobre um fio de cobre;

*a palo seco* canta  
ainda melhor esse fio  
quando sem qualquer pássaro  
dá o seu assovio.

Tudo isso se traduz em essência e concentração, resultantes da carência, explicitada pela seu índice mais visível – “*sem*” –, que tem 8 incidências (curiosamente múltiplo de 4) ao longo do poema:

cante *sem* guitarra  
cante *sem*  
cante *sem* mais nada  
deserto *sem* sombra  
*sem* a arma do braço  
*sem* tempero ou ajuda  
pássaro *sem* bosque  
*sem* qualquer pássaro

Toda essa carência, entretanto, não reduz sua contundência. Ao contrário, amplifica-a, através de símbolos sintomáticos que produzem, alicerçam e garantem o impacto da leitura poemática:

*A palo seco* cantam  
a bigorna e o martelo,  
o ferro sobre a pedra,  
o ferro contra o ferro;

*a palo seco* canta  
aquele outro ferreiro:  
o pássaro araponga  
que inventa o próprio ferro.

*A palo seco* existem  
situações e objetos:  
Graciliano Ramos,  
desenho de arquiteto,

as paredes caiadas,  
a elegância dos pregos,  
a cidade de Córdoba,  
o arame dos insetos.

Assemelhando-se à matéria concreta, desidratada e mais ordinária, o *cante* de Cabral se mineraliza na tenacidade metalina e se opõe ao canto sublime do lirismo de magia encantatória. Imune à convenção declamatória e à fluidez prosódica, incomoda o ouvido do leitor convencionalmente doutrinado, despertando-lhe um natural e imediato estranhamento. Isso ocorre porque a poesia, como o poeta pernambucano a concebe, a despeito do caráter intelectual que a conduz, é análoga ao trabalho operário do ferreiro, que produz o som agudo, cortante e acidentado em que se inscrevem “*a bigorna e o martelo / o ferro sobre a pedra / o ferro contra o ferro*”, sugerido na própria seleção vocabular e na pronúncia contundente das consoantes sonoras e nasais, e nos encontros consonantais de pronúncia acidentada.

Essas menções providenciais são amplificadas pelas referências poéticas ao canto retinido da araponga, ao estilo conciso e seco de Graciliano Ramos – índice de interseção entre os dois planos de leitura –, ao desenho lógico e contido do arquiteto, à arquitetura vigorosa de Córdoba, à rigidez ereta dos pregos e ao aguilhão perfurante do “*arame dos insetos*”.

Disciplina e controle, volição e propósito são as bases alicerçantes da poesia de João Cabral de Melo Neto. Nela, desdenha-se dos acentos da inspiração e renega-se veementemente quaisquer tributos à casualidade. Esse *cante*, afinal, não é fortuito, porque é deliberação de um projeto poético apriorístico:

Eis uns poucos exemplos  
de ser *a palo seco*,  
dos quais se retirar  
higiene ou conselho:

não o de aceitar o seco  
por resignadamente,  
mas de empregar o seco  
porque é mais contundente.

Esse projeto visa à higienização da poesia, retirando dela qualquer indício de abundância, de brandura e do dispensável, seja na seleção das referências, seja na decantação da linguagem, explicitada exemplarmente no apagamento de um verbo que serviria de suporte ao infinitivo *retirar*, na primeira estrofe do par acima.

Avesso à poética da frouxidão e da fortuitude, João Cabral desenvolve uma poesia de consistência, marcada sobretudo pela secura da desidratação. Esses atributos – é bom lembrar – são construídos por uma linguagem cujo monitoramento é permanentemente, pois o poeta é senhor do seu discurso, e nessa senhoria não há espaço para resignações. E como no seu produto poético nada é espontâneo ou resultado acidental da passividade, seu ofício não é o de “*aceitar o seco / por resignadamente / mas empregar o seco / porque é mais contundente*”. Afinal, *aceitar* é consentir passivamente em receber o que é dado ou oferecido, o que significa, no caso, pagar tributo ao acaso; enquanto *empregar* é fazer algo vivenciando certa experiência, por vezes desagradável e sempre com esforço, o que torna a poesia de Cabral arquitetura de consciência, em que os valores poéticos primam, sobretudo pela precisão, pela aridez, pela esterilidade e pela contundência.

#### 4 LÉXICO E DISCURSO

Confrontar o léxico poético de João Cabral de Melo Neto é penetrar na essência de sua poesia no que ela tem de mais significativo. Isso porque a vivência de sua leitura nos revela que, para ele, emoção poética é fruto de um trabalho intelectual e voluntário, que consiste na exploração do comportamento das palavras na sua associação com o discurso do poema. Isso significa que a carnadura de seu discurso poético advém inicialmente da escolha do seu léxico. Mas é preciso levar em consideração que o aspecto poético das palavras não é algo que resida no seu estado bruto. Pelo contrário, Cabral é responsável pelo sentido que as palavras assumem na textura de sua poesia, e isso se faz na relação que a palavra tem na macrossemântica de sua poética.

Apesar da objetividade que norteia sua poesia, admitir que a palavra poética na linguagem cabralina está na sua face neutra é vislumbrar sua poesia de forma redutora e, mais que isso, enganosa. O trabalho poético de João Cabral obedece a uma arquitetura artística previamente calculada, que tem no léxico o material mais concreto de sua construção. É preciso observar, no entanto, que, em Cabral, a palavra se faz poética não pelo fato de ela simplesmente constar na atmosfera do poema e muito menos pelo valor ordinário de sua carga semântica, que pode, eventualmente, emocionar o leitor em razão do que costumeiramente proclama. Ela se faz poética pela rede de relações que o poeta, conscientemente, estabelece a cada passo na dinâmica de cada poema. Isso nos faz crer que há, na poesia de João Cabral, sobretudo, um espírito de laboratório, movido pela voluntariedade de quem assume para si a responsabilidade dos sentidos que cada palavra virtualmente pode gerar, a partir das escolhas e combinações efetuadas.

Fugindo ao senso comum, sem dever obediência a fórmulas universalmente estratificadas pela tradição lírica, também não bastam à poesia de Cabral as conotações protocolares que a palavra assume no universo do poema. Original, ele busca o mais inusitado da expressão, capaz de surpreender os espíritos doutrinados por uma poesia de convenções. Ao contrário de uma poesia de atmosfera onírica e sentimental, sua poesia se dirige à inteligência, com imagens de apelos sensoriais, não de forma transparente, com o encrave direto na realidade, como faz a prosa. Longe das convenções líricas, o poeta opera uma forma de expressão dissonante e incisiva, sem os acentos operísticos e transcendentais que o lirismo convencionou como matéria poética.

O poeta de “*O Cão sem plumas*” entende que poesia é linguagem para os

sentidos, mas perceptível por uma confrontação atenta de quem não procura o meramente conceitual. Para Cabral, o conceitual é perigoso pois, embora não possa ser descartado, sempre oferece o perigo de se fazer prosa metrificada. Assim, ele contorna o conceitual, driblando a referencialidade ordinária, concretizando o abstrato em busca da precisão e da objetividade, mas evitando o concreto na sua dimensão mais banal e prosaica, sem qualquer afirmação do poético.

Em João Cabral, poesia é o pensamento tornado imagem, e a imagem poética tem que ser um objeto, como a palavra, na sua dimensão mais icônica, para que se presentifique uma realidade manifesta aos olhos do leitor. Isso faz dele um poeta visual, e o propósito da visualidade poética pressiona sua escolha lexical e monitora a construção da imagens, nas quais predomina a palavra concreta. Esta, porque sensorial, é sempre mais poética do que a palavra abstrata, em razão de provocar menos ambiguidade e menos imprecisão em seu entorno semântico.

Na obra cabralina, não há palavra que não seja poética, desde que trabalhada poeticamente. Antilírico por natureza, no sentido usual da palavra, para ele, o grande problema dos poetas líricos é fazer um poema “poético”, um poema que “perfuma a flor”, com imagens idealizadoras, moldadas para criação de uma atmosfera de magia que vá ao encontro da expectativa moldada na tradição lírica. Artesão da palavra, Cabral conseguiu imprimir em seus versos a exata dicção da pedra, impondo na sua poesia a face mais angulosa da linguagem, conformada com seu ideal construtivista.

Coerente com a ideia de que lhe bastava a realidade externa como matéria prima, livre dos impulsos oníricos da inspiração, Cabral teceu sua poesia com a minúcia de uma teia que se molda à ambiência do real. Assim, seu léxico é pedra de toque de versos secos e contundentes, racionalmente calculados na estrutura do espaço poemático. Mas esse léxico é sempre pautado pela prevalência do processo construtivo e pela plasticidade da imagem, que, a exemplo da estrutura arquitetônica de Le Corbusier, providencialmente aboliu quaisquer resquícios de ornamentação, em favor de um certo brutalismo e de uma melhor orientação solar que aniquilam a afetação poética e a atmosfera penumbrosa que marcam o percurso da poesia lírica na sua mais pura tradição.

Nosso propósito aqui se resume em abordar os aspectos lexicais que constituem as diretrizes no discurso poético de João Cabral de Melo Neto. Para tanto, em razão do espaço de que dispomos, fizemos um recorte que revela a formação da linguagem de sua obra, abrangendo seus quatro primeiros livros: “*Pedra do sono*”, “*Os três mal-amados*”, “*O Engenheiro*” e “*Psicologia da composição*”. Nesse pequeno percurso,

analisamos alguns aspectos léxicos que traduzem a consciência do poético na formação artística do que seria o fulcro da poesia cabralina.

A partir da escolha lexical processada pelo poeta, observamos as relações sintagmáticas a que as palavras se submetem para a construção dos sentidos e de seus efeitos na atmosfera de cada poema. Isso porque, como já dissemos, o sentido das palavras emana dos contextos em que elas estão inseridas. Os referentes são apontados nos seus poemas como objetos de discurso, cujo valor é constantemente negociado no jogo discursivo que o poeta cria.

Procuramos, na medida do possível, avaliar o peso que as palavras impõem a cada momento do percurso da obra do poeta pernambucano. Nessa avaliação, buscamos apreender as significações e ressignificações a que cada item lexical se subjeta no processo da criação estética. Então, observamos a conspiração entre os substantivos e os adjetivos, entre os verbos e o conjunto lexical de seus argumentos, o valor discursivo de certos advérbios, assim como os sentidos acidentais potencialmente explorados em certos operadores gramaticais na semântica dos seus textos.

Embora tenhamos a intenção de seguir um caminho próprio, foi impossível não recorrer a trabalhos consagrados que nos orientaram no percurso de nossa empreitada. Assim, as referências bibliográficas de que fizemos uso estão aqui como atribuição de conceitos àqueles que os desenvolveram em outras análises. Se em algum momento isso não ocorreu, desculpamo-nos, pois fica por conta da nossa inconsciência, em razão da incorporação de saberes ao longo de nossas leituras.

É conceito corrente que literatura é arte, arte da palavra. Isso significa que não há literatura sem trabalho de linguagem, sem criatividade com sua matéria prima – o código verbal. Seguindo a trilha de Mallarmé, reafirmamos aqui que poesia não se faz com ideias, mas com palavras. Isso consiste substancialmente na ruptura dos padrões lógico-gramaticais e semânticos da língua em estado de intelecção mais imediatamente reconhecido nas práticas sociais. Assim, arte literária, na sua pura essência, é a palavra trabalhada em grau de construção artística, em sua inventividade, na desconstrução da mais imediata função que a linguagem exerce no universo cultural dos homens – a função referencial e intelectual –, manifesta no processo comunicativo como matéria pragmática e corporificada no domínio da habitualidade do seu uso para a construção dos discursos sociais.

Baseando-se nesses princípios, a palavra poética se desvencilha da sua feição referencial mais imediata e se conforma dentro de um código particular estabelecido por

um jogo de intenções estéticas, nas emanações de um mundo surpreendentemente construído com discurso, burlando as referências precisas da inteligência. Assim, o alcance do seu sentido não raro ignora os limites da grade sêmica cristalizada que as práticas sociais estabelecem no mercado linguageiro. Nessa nova conformação, a palavra se torna símbolo do inalcançável, do que não se pode mensurar pelo valor que ela proclama na esfera da inteligência partilhada pela comunidade cultural.

Esses parâmetros, em particular, se explicitam mais claramente na linguagem da poesia. Para melhor esclarecimento, aqui se faz necessário uma pequena distinção entre prosa e poesia. A prosa, pela necessidade de relatar uma sequência factual no processo narrativo, tem um maior enraizamento na realidade que proclama. Isso significa que a linguagem da prosa apresenta-se menos cifrada e mais intelectual, estabelecendo maior ponto de contato com a referencialidade imediata. A poesia, por sua vez, manifesta-se pelas vias de uma linguagem particular, construída com imagens, isto é, uma maneira particular de expressão que tem por efeito substituir a representação precisamente lógica de um ser, um fato ou uma situação por um símbolo, uma alegoria, uma evocação etc., visando a um efeito de sentido perceptível por uma ótica estética particular. Por esta razão, a poesia está mais próxima da pintura do que da prosa.

Isso nos remete a um fato irrefutável para apreensão e compreensão do texto literário, considerando as peculiaridades de cada uma dessas modalidades artísticas com a palavra. Há uma significativa diferença entre prosa e poesia, que vai além das simples aparências, e essa diferença pode tornar acidentada a leitura da poesia, em oposição à leitura fluente da prosa. A prosa se impõe essencialmente pelo caráter imaginário dos seus objetos e se caracteriza como uma literatura de *ficção*. A poesia, por sua vez, se caracteriza por suas dimensões formais, impondo-se como uma literatura de *dicção*, uma vez que ela não é senão uma forma particularmente marcada e peculiarmente codificada. Assim, o texto poético, pela sua natureza formal – verso, rima, ritmo, conjunto de imagens etc. – é, por si mesmo, um foco de maior subversão da linguagem usual e constitui um sistema semiótico mais particularmente vertido sobre si mesmo.

A linguagem poética se particulariza porque não tem um estatuto previamente determinado pelo rigor de certas leis gramaticais, a não ser como polo de contraste, visto que se manifesta pelas vias de uma criatividade extrema. Assim, ela pressupõe um “padrão” incomum, cujas oscilações têm de ser aceitas e, como tal, não pode ser canonicamente fixado, sob pena de se imporem limites à criatividade estética.

O fato é que o texto poético cria um universo paralelo que só se constitui pelas

vias de um discurso específico. Seus referentes se conformam dentro de um universo próprio, sem perfeita simetria com o mundo real. O universo poemático é construído com leis intrínsecas, com valores próprios, a partir de uma visão peculiar que anula ou distorce em alto grau a suposta relação especular entre a linguagem e o mundo real. Um fato poético ou um objeto poético é tão somente poético porque habita o universo do poema e se conforma com sua semiose, na qual o signo ganha valor especial, cuja relevância está no fato de pertencer à máquina do poema como engrenagem de sua propulsão. Assim, a linguagem da poesia tem estratégias de criação que transformam com propriedade os objetos do mundo em *objetos de discurso*<sup>17</sup>.

É necessário dizer que os objetos de discurso não são uma simples remissão linguística a algo autônomo, fixo e anterior ao discurso. Eles são dinâmicos, pois são introduzidos no discurso para que, no percurso textual, possam ser modificados, desativados, reativados ou reciclados em movimentos discursivos constantes. Isso quer dizer que, introduzidos linguisticamente, os objetos de discurso não se esgotam neste aspecto, mas se desenvolvem discursivamente, categorizando ou recategorizando os objetos. De forma especial, o discurso poético tem o poder de lhes conferir vida própria, independentemente do que seu item lexical possa proclamar no confronto com a realidade vivencial no mercado languageiro.

Isso confere ao texto poético valores semânticos autônomos e, por isso mesmo, uma certa complexidade. Sem referente no mundo real, ele se define agora como um objeto autotélico, construído tão somente por um discurso que não tem a aparente transparência da linguagem usual, em razão das categorizações e recategorizações impostas aos referentes textuais.

Aprofundando linguisticamente essas noções, verificamos que, no processo da língua em uso, os participantes de um discurso negociam o universo discursivo de que falam e, no seu interior, escolhem, em dado momento, referir-se a certas realidades cuja identidade, segundo queiram ou não, garantem sua existência nesse universo. Isso nos leva a crer que *referenciação* envolve interação e, conseqüentemente, intenção. É na composição dos enunciados, no estabelecimento da interação linguística, que as instâncias actoriais instituem os objetos de discurso, isto é, as entidades que constituem

---

<sup>17</sup>O termo é extraído de L. Mondada, para quem “objetos de discurso” são “objetos constitutivamente discursivos”, isto é, gerados na produção discursiva. No dizer de Mondada, “é no e pelo discurso que são postos, delimitados, desenvolvidos, transformados, os objetos de discurso que não lhe preexistem e quenão têm uma estrutura fixa, mas que ao contrário emergem e se elaboram progressivamente na dinâmica discursiva” (Mondada, 1994, apud Marcuschi, 2005, p. 93).



termos das predicções, entidades oriundas de uma construção mental cuja base está no percurso discursivo do universo textual.

Servindo-nos de uma visão funcionalista da linguagem, optamos por seguir a teoria de que o processo de referenciação – a montagem da rede referencial do texto – não se reduz a simples escolhas de itens lexicais capazes de identificar objetos da realidade como muitas vezes se tem sugerido. O processo de referenciação diz respeito à própria constituição do texto como uma rede de relações em que referentes são introduzidos como objetos de discurso e, como tais, são mantidos segundo estratégias dependentes da formulação textual que garantem a progressão ou a manutenção tópica da organização semântica no fluxo da informação.

Acreditamos que o texto literário, e a poesia em especial, constitui uma ilustração exemplar de que a referenciação se cria no próprio discurso. A respeito da referenciação e autotelia do texto poético, vejamos o que dizem Neves e Junqueira:

É um axioma que a linguagem se tece sobre a instauração de referentes. Mas o poeta se distancia do mundo real. Mais do que se distancia: o poeta não precisa do mundo real. Ele é senhor do *poiéo*, ele é *poietés*, e, assim, ele instaura o próprio mundo, ele cria a referência que há de verbalizar. (Neves e Junqueira, 2004, p. 4)

Por todas essas razões, marcada por um forte grau de opacidade, a palavra poética oblitera as vias naturais que conduzem o leitor à realidade do mundo, obrigando-o a deter-se sobre as incidências puras da própria linguagem. Esta acaba por se tornar o foco das atenções de quem pretende confrontar o texto poético, forçando-o a investigar as fórmulas que a tornam o fulcro de sua configuração artística. Essa ausência de referente, essa complexidade, essa opacidade da linguagem, que tornam o texto poético um curioso e instigante objeto de contemplação estética, despertam nossa atenção e nos levam a penetrar os meandros de suas configurações mais íntimas e reveladoras, na tentativa de desvelar os artificios que fazem do poema uma manifestação artística da linguagem.

Se a prosa é obra de ficção, e a poesia é obra de dicção, que se conforma no ato criativo da linguagem, não é difícil aceitar que esta transpõe os limites da precariedade dos signos e dos meios usuais de expressão. Por esta razão, é comum atribuir-se à linguagem poética um poder mágico criador de universos fantásticos e incomensuráveis, até mesmo inefáveis, pela sua independência semântica em relação ao mundo real.

Esta tem sido a tradição do lirismo brasileiro, que, com raríssimas exceções, se configura nas bases de uma poesia de inspiração e enlevo da alma. Nesse caso, a poesia vem da vivência nirvânica de um espírito em transe, dominado pelas evocações misteriosas da inefabilidade. Feérica, ela se constrói no milagre das imagens de sugestão, que atingem diretamente a sensibilidade do leitor, isenta às vezes dos julgamentos da lógica e da razão, tal como ocorre na poesia de herança romântica, simbolista e até mesmo da produção parnasiana brasileira, cuja subjetividade se disfarça sob formas clássicas e afetações estilísticas. Para tanto, basta confrontar os herdeiros da atmosfera nebulosa do lirismo de Álvares de Azevedo, da imagística hiperbólica do condoreirismo de Castro Alves, da transcendência kantiana de Cruz e Sousa, do refinamento sugestivo de Raul de Leoni, só para citar alguns exemplos.

Mas a poesia de João Cabral de Melo Neto se manifesta de maneira curiosa. Rejeitando os impulsos da inspiração e do acaso, repudiando o lirismo de vocação romântica dos poetas de sua geração – a geração de 45 –, Cabral opta, com toda consciência e lucidez, por uma poética de exatidão e objetividade, fruto de uma consciência intelectual. Não há, na sua poética, o surto epifânico do *insigh* místico, que retira o poeta da inércia frente ao muro intransponível da linguagem. Nela, a palavra tem seu próprio peso no corpo fechado do poema. Ela se torna mensurável, e seu valor se manifesta na relação justa do contexto poemático.

A poética de João Cabral de Melo Neto é uma poética de contundência, pela sua aproximação com o real. Longe da vaguidade simbolista, recusando o espontâneo subjetivismo romântico, ela contorna a realidade com a precisão do olhar atento e minucioso do intelecto, seja essa realidade social ou material, sem deixar pistas da emoção do sujeito criador. Percebe-se que o interesse do poeta não é descrever seu mundo particular e criar emoções; seu propósito é criar um objeto – um poema – que provoque emoções no leitor. Não falamos aqui de emoções correntes que exploram diretamente o drama da existência humana, como saudade, tristeza, melancolia etc., mas de “emoção intelectual” – expressão usada pelo próprio poeta, que rebatizamos aqui de “emoção estética” – provocada pelo ato artesanal de construir o poema.

Nesse sentido, pode-se dizer que Cabral é um poeta artificial; artificial porque sua obra é fruto do artifício, no sentido mais primitivo da palavra (lat. *artificium* – arte, conhecimento técnico, habilidade), que se traduz como uma oposição à facilidade, à espontaneidade, evitando o eco de algo que se incorpora no homem e que ele repete inconscientemente. Isso porque o objetivo do poeta é dominar o poema e mostrá-lo

como um objeto arquitetonicamente construído. Assim, sua obra é poesia de resistência, por não se corromper na busca do agradável (no sentido mais corrente da palavra), e da popularidade, barateando sua produção em troca do imediatismo da glória efêmera. Aí reside a permanência de sua obra, que desafia o tempo, a crítica e os leitores.

Um aspecto fundamental na poesia cabralina é a recusa à treva e à morbidez que nortearam a tradição lírica brasileira. Em vez do penumbrismo e do mistério, onde a alma se oculta, Cabral busca a solaridade, a luz, a clareza, como sinônimo de saúde mental, de lucidez, orientando o leitor a um percurso visível, ainda que pedregoso. Afinal, seguindo os passos de Paul Éluard, para ele a poesia deve “dar a ver”. Não é poesia declamatória, contaminada pela elocução do leitor movido por situações pessoais, íntimas e obscuras. Não é por outra razão que sua poesia é, segundo ele próprio, mais visual do que musical. Em entrevista concedida ao crítico e ensaísta Antonio Carlos Secchin, Cabral teria revelado: “Sempre fui antimusical, e na minha adolescência essa postura era incompatível com a poesia.” (Secchin, 1983). Isso se traduz em contundência no plano da expressão, em que os significantes sugerem a face angulosa da realidade.

Essa sua maneira de ver o mundo e revelá-lo poeticamente recai sobre as escolhas lexicais que o poeta transforma em palavras poéticas. Isso quer dizer que sua visão de mundo pressiona o léxico e este ratifica sua concepção de poesia. Assim, percebe-se o ajustamento lexical na engrenagem do poema, onde a palavra é calculada, medida e incorporada como parte integrante de uma peça hermética, fechada em si mesma, cuidadosamente construída segundo leis próprias e indissolúveis.

Em algum momento de sua obra, Oswald de Andrade afirma que a poesia está nas coisas. Isso nos leva a crer que o poeta da Antropofagia, embalado pelo surto da sanha modernista, explicitando sua liberdade de criação, de certa forma marcou sua obra pela espontaneidade, que se configurou no ato de recolher o que poeticamente lhe cercava. O poeta, afinal, via “com os olhos livres” a poesia que estava no mundo. Citamos Oswald como contraponto para Cabral. Se na poesia oswaldiana a realidade é o ponto de chegada, em Cabral é o ponto de partida. A poesia cabralina parte da observação da realidade, e essa observação é transformada em poesia por um fazer poético que a apreende artisticamente no universo poemático.

A partir de um olhar cirúrgico e percuciente, Cabral atualiza poeticamente a realidade segundo convém à disciplina de sua poesia e ao seu projeto poético. Isso confere aos poemas de Cabral a concretude necessária para que o leitor crie

mentalmente uma imagem do real. Para tanto, sua estilística se apoia em um jogo de imagens que se marcam pela exatidão da camada lexical. Não há muita chance para o acaso, para o vago, para o grandioso ou para o acento operístico. Aqui, a pedra de toque é a contenção.

Isso porque a poesia de Cabral é desidratada, seca, densa e pedregosa como o seu sertão pernambucano. Nela, impera a austeridade da expressão medida, a ausência da altissonância retórica. Na contramão do lirismo brasileiro, a antilira cabralina opera com imagens cerebrais cujo efeito de sentido desemboca na emoção estética, a partir de uma elaboração poemática cuidadosamente projetada, renegando a noção do texto do prazer e optando pela divisa do prazer do texto, de que fala Barthes (Barthes, 2004).

Esses são os pontos que buscamos investigar na malha lexical da poética de Cabral, atentando para o fato de que o léxico cabralino constitui uma viés semiótico que ratifica o dizer, confirmando o estatuto de que forma e conteúdo são elementos indissociáveis.

A obra de João Cabral de Melo Neto manifesta-se em um percurso evolutivo para afirmação dos seus valores definitivos, que dividimos em três momentos para o propósito do nosso estudo. O primeiro momento, a que Secchin chamou de “*O mundo onírico*” (Secchin, 1985), está em “*Pedra do sono*” (1941), livro pouco representativo no sistema rigoroso a que o poeta submeteu sua obra, pois está ainda sob significativas influências surrealistas. O segundo momento, a que o crítico denomina “*Diluição, destruição e reconstrução da poesia*”, presente em “*Os três mal-amados*” (1943), e “*A desativação onírica*”, em “*O engenheiro*” (1945), revela uma fase intermediária do percurso poético cabralino. Esses livros constituem uma fase de transição, marcada pela maturação gradativa de uma consciência poética que se faria definitiva. O terceiro momento – o encaminhamento definitivo do seu projeto poético – se dá a partir do volume “*Psicologia da composição*” (1947).

Nossas análises levarão em conta esses momentos, observando o valor dos signos e símbolos em cada um deles. É de se notar que em cada uma dessas fases, o léxico se ajusta a um ponto de vista poético que se vai revelando ao longo do percurso da obra do poeta. Verifica-se, porém, a recorrência de certas imagens como elementos reveladores da consciência estética que se desenvolve e se afirma na trajetória traçada por Cabral.

#### 4.1. Sob o signo do sonho

Estreando com “*Pedra do sono*”, a poesia de Cabral ainda é marcada por certa subjetividade que caracteriza a estética surrealista. Mas, no contexto dessa obra, o surrealismo se faz tão somente pelo percurso no universo onírico, do qual o *sujeito poético* (aqui preferível a *eu-lírico*) é apenas um espectador à distância e não um participante ativo de sua dinâmica. Isso se traduz no fato de que o surrealismo só interessa pelo trabalho de construção e renovação da imagem, o que revela uma atitude de monitoramento das imagens poéticas, rejeitando o automatismo inconsciente que serve de impulsão para a estética do Surrealismo.

O poema que abre o livro é basicamente uma profissão de fé desse conceito poético de distanciamento e contemplação dessa atmosfera onírica:

#### Poema

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

Mulheres vão e vêm nadando  
em rios invisíveis.  
Automóveis como peixes cegos  
compõem minhas visões mecânicas.

Há vinte anos não digo a palavra  
que sempre espero de mim.  
Ficarei indefinidamente contemplando  
meu retrato eu morto.

(*Poema*, p. 43)

O título do poema nos indica o caráter metaenunciativo do texto. Do processo discursivo de sustentação de sua construção, emanam os signos que simbolizam a postura do enunciador no poema. Os “*telescópios*” traduzem uma função dúbia no texto: o distanciamento físico do enunciador, ratificado pela forma verbal “*espiando*” e pelo sintagma adverbial “*longe de mim*”, e a aproximação, que viabiliza o contato visual para a contemplação, da cena onírica, transformada providencialmente em “*visões mecânicas*.”

Em brilhante artigo intitulado “*Poesia ao Norte*”, Antônio Candido afirma que o

surrealismo dos poemas de *Pedra do sono* é apenas aparente, já que estes apresentam, segundo o crítico, uma organização cubista pelo aspecto de sua construção. Isso lançaria uma nova luz sobre a obra de João Cabral. Diz o crítico:

A tendência construtivista do sr. Cabral de Melo se mostra na sua incapacidade quase completa de fazer poemas em que não haja um número maior ou menor de imagens materiais. As suas emoções se organizam em torno de objetos precisos que servem de sinais significativos do poema – cada imagem material tendo de fato, em si, um valor que a torna fonte de poesia, esqueleto que é do poema. O verso vive exclusivamente dela. (Cândido, 2002, p. 137)

E o crítico aprofunda a ideia:

E assim são quase todos os poemas do sr. Cabral de Melo. Não o chamo, porém, de cubista porque ele não é só isso. O seu cubismo de construção é sobrevoado por um senso surrealista da poesia. Nessas duas influências – a do cubismo e a do surrealismo – é que julgo encontrar as fontes de sua poesia. Que tem isso justamente de interessante: engloba em si duas correntes diversas e as funde numa solução bastante pessoal. (Cândido, 2002, p.139)

Como o Surrealismo é estética de conteúdo por justaposição, e o Cubismo é estética de forma por construção, Cabral promove a síntese de ambas as estéticas nesse livro. A sucessão das imagens estampadas nos textos nos remetem às zonas insondáveis do inconsciente, mas sua constituição nega o primado surrealista do automatismo mental. As imagens são artesanalmente *construídas* nos poemas e se afirmam no âmbito da visualidade, o que está de acordo com alguns conceitos do poeta sobre sua própria poesia, ainda que ignorando a lucidez que se tornaria o fulcro permanente de sua obra.

As marcas emblemáticas do surrealismo em *Pedra do sono* se manifestam ambígua e propositadamente pelo emprego predominante de itens lexicais e expressões construtoras de imagens cubistas representativas, de um forma ou de outra, da ocultação, da (im)precisão, da (ir)realidade, da (in)consciência e do (des)controle, que grifamos nos fragmentos a seguir:

Meus sofrimentos cumpridos  
que *sono* os *arreatou*?  
Mas *por detrás da cortina*  
que gesto meu se *apagou*?

(*Canção*, p. 47)

É sintomático que “*sono*” funcione como núcleo do sintagma sujeito da oração, associado ao verbo *arrebatar*. Assistimos à ação da letargia, fora dos domínios do sujeito poético. Isso porque tudo ocorre “*por detrás da cortina*”, lugar ao qual o sujeito poético não tem acesso, e só lhe é permitido sentir o apagamento do seu gesto.

No telefone do poeta  
desceram *vozes sem cabeça*  
desceu um *susto* desceu o *medo*  
da morte de neve.

O *telefone com asas* e o poeta  
pensando que fosse avião  
que levaria de sua *noite* furiosa  
aquelas máquinas em *fuga*.

(*O Poeta*, p. 52)

No sintagma “*vozes sem cabeça*”, a incompatibilidade semântica explicita a ausência de uma diretriz mais consciente da voz poética (mas não do poeta). Essa ausência de diretriz expõe o sujeito poético ao transe do susto e do medo, que não pode por ele ser controlado. A partir desse transe, ocorre o estado alucinatório – “*o telefone sem asas*” – que brota do mistério da noite e se perde na fuga da razão.

Por que não um tiro de revólver  
ou a sala subitamente *às escuras*?

Eu me anulo me suicido,  
percorro longas distâncias inalteradas,  
te evito te executo  
a cada momento e em *cada esquina*.

(*Poema Deserto*, p. 42-43)

O sujeito poético é um ser construído pela consciência do poeta, e esse sujeito poético se questiona diante da própria poesia pelas vias da interrogação retórica: a precisão e o controle (“*tiro de revólver*”) ou a incerteza e o descontrole (“*a sala subitamente às escuras*”)? Mas, percebendo sua impotência diante da poesia, ele se anula no suicídio. Em Cabral há sempre a consciência da poesia. Em razão disso, no penúltimo verso do fragmento, fundem-se as vozes do eu-poético e do poeta – “*te evito te executo*” – (ressalte-se a ausência de vírgula, fundindo as vozes). Se, envolvida no universo onírico, aquele se sente impotente diante da poesia que tende a fracassar, este a salva e a executa, ainda que seja na surpresa de cada esquina.

Os homens e as mulheres  
*adormecidos* na praia  
 que *nuvens* procuram  
 agarrar?

(*Marinha*, p. 48)

Na atmosfera onírica, indiciada pelo adjetivo “*adormecidos*”, homens e mulheres são envolvidos na atmosfera letárgica, onde os anseios os fazem buscar o inalcançável na dissipação das “*nuvens*” que emolduram o cenário, em nada preciso.

E nas *bicicletas que eram poemas*  
 chegavam meus amigos *alucinados*.

(*Dentro da Perda da Memória*, p. 44)

O estado alucinatório do sujeito poético atinge o próprio poema, cujo universo é travestido em imagem de um elemento concreto – “*as bicicletas que eram poemas*” –, mas esse universo logo denuncia a alucinação processada no seu espaço.

Minha memória cheia de palavras  
 meus pensamentos procurando *fantasmas*  
 meus *pesadelos* atrasados de muitas *noites*.

(*Noturno*, p.45)

Na memória (e não *recordação* = ação de retornar ao coração) cheia de palavras, os pensamentos procuram o passado – “*fantasmas*” – que se diluem por serem frutos de “*pesadelos*” que não se repetem no atraso das “*noites*” indefinidas, porém

Os *pensamentos voam*  
 dos três *vultos* na janela

(*A Poesia Andando*, p. 46)

e assim se perdem, por serem apenas vultos no espaço aberto da janela.

Contudo, a despeito da atmosfera onírica que produzem no poema, as imagens se constroem concretamente como estereografias. Embora sejam uma visualização do universo onírico, apresentam-se como captações plásticas do real, propositadamente construídas no percurso poemático pela habilidade do poeta, para compor, com substantivos concretos, a cena da visão em transe do sujeito poético:



*Frutas decapitadas, mapas,  
aves que preendi sob o chapéu,  
não sei que vitrolas errantes,  
a cidade que nasce e morre,  
no teu olho a flor, trilhos  
que me abandonam, jornais  
que me chegam pela janela*  
(...)

(*Composição*, p. 52)

O *esquadro* disfarça o *eclipse*  
que os homens não querem ver.  
Não há música aparentemente  
nos *violinos* fechados.  
Apenas *recortes de jornais* diários  
acenam para mim como o juízo final.

(*Homenagem a Picasso*, p. 53)

A esse respeito, ouçamos mais uma vez Antônio Cândido, referindo-se à força dos vocábulos, substantivos concretos perfilados em uma sequência justaposta:

Tornam-se salientes no poema, se impõem (...) como pares de um estereogramas. E os poemas do sr. Cabral de Melo são, em certo sentido, estereogramas poéticos. (Cândido, op. cit., p. 138)

As cenas poéticas não são o resultado da tinta atirada ao acaso na tela do quadro; são formas arquitetadas no exercício da construção de quem domina a loucura e tem o universo onírico sob controle. Observemos mais uma vez o jogo de imagens visuais volitivamente construídas, que se manifestam no poema a seguir:

### **Os olhos**

Todos olharam:  
o fantasma no alto da escada,  
os pesadelos, o guerreiro morto,  
a *girl* a forca o amor.  
Juntos os peitos bateram  
e os olhos todos fugiram.

(Os olhos ainda estão muito lúcidos)

(*Os Olhos*, p. 43)

São sintomáticas as imagens do fantasma no alto da escada e do guerreiro morto.

São imagens de apelo visual, marcado pelos substantivos concretos – “*fantasma*” e “*guerreiro*” – cujos referentes são núcleos de uma cena bem definida. Se de um lado o substantivo “*pesadelo*” tem o teor abstrato que nos conduz ao complexo surrealista, esse caráter abstrato é amenizado pelo adjetivo “*lúcido*”, no último verso, cujos parênteses indicam a interferência do poeta no universo construído, denunciando sua lucidez na construção das imagens. É preciso considerar que a cena do quadro “pintado” por Cabral não se assemelha ao acaso irresponsável das imagens surrealistas; ele é construído na *razão do poema* de que fala Merquior<sup>18</sup> (Merquior, 1996). Essa razão, ainda em estado embrionário, se denunciaria mais adiante:

Eu penso o poema  
da face sonhada,  
metade flor  
metade apagada.  
O poema inquieta  
o papel e a sala.

(*Poema de Desintoxicação*, p.45)

Há no poema a revelação de uma inquietação que daria margem a uma poética de maior consciência sobre o mundo e sobre o próprio fazer poético, repudiando, sob certos aspectos, o exagero lírico da palavra tradicionalmente poética. O verbo *pensar* (“*Eu penso o poema*”) é o prenúncio da “despoetização” e denuncia a reserva em relação ao acaso da inspiração: a poesia há de ser cerebral. Essa inquietação vai da observação do mundo exterior (“*a sala*”) e deságua no desejo da mineralidade da poesia escrita no papel.

### Poesia

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

(*Poesia*, p. 51)

---

<sup>18</sup> Sobre a razão do poema, sugerimos a leitura do ensaio “Crítica, Razão e Lírica” de José Guilherme Merquior (Merquior, op. cit. 1996).

O desejo de construção cerebral da poesia se manifesta mais vivamente nesta composição. O poeta denuncia a poesia sem disciplina (“*Ó jardins enfurecidos*”), que emana magicamente sob a sugestiva melancolia do luar (“*sob uma lua contemplada*”). Reconhece a convenção poética (“*ó jardins de um céu / viciosamente frequentado*”) e derrama sobre ela o desejo de seu contraponto (“*onde o mistério maior / do sol da luz da saúde*”). Percebe-se no “*sol da luz da saúde*” uma poética de oposição à morbidez catatônica da penumbra. Aqui, “*lua*” e “*céu*” são signos que tangenciam a transcendentalidade de uma poesia apostólica, que renuncia a qualquer bem material e desliza no remanso do eterno mistério do espírito humano. Mas o mistério maior da poesia de Cabral estaria na solaridade que permite à poesia “dar a ver”. Teria sido necessário que poeta percorresse a penumbra para “despoetizar” sua poesia e incinerar na consciência crua os resíduos da sideração.

#### 4.2. O Confronto lexical

A partir de *Os três mal-amados* (1943) João Cabral inicia o princípio de organização que se insinuou timidamente em alguns momentos na poesia de *Pedra do sono*. Esse processo de transição do surreal para o real se estende até *O Engenheiro* (1945), onde se completa a divisão das águas. Em *Os três mal-amados*, como bem atesta Secchin, a carga surrealista se dilui, e no livro seguinte, ainda segundo o crítico, ocorre a desativação onírica para dar lugar a um investimento na direção da concretude, afastando-se, num processo de maturação, da atmosfera onírica para o ingresso definitivo no mundo material, observável à luz de uma consciência investigativa que dissecou o universo palpável.

Os três momentos da poesia de Cabral transparecem nos personagens de *Os três mal-amados*, poema em prosa que orienta o leitor para a complexidade de sua obra. Deve-se a João Alexandre Barbosa (Barbosa, 1975) a noção que dessa obra se pode extrair para apreensão do percurso da obra cabralina. Na voz dos personagens do poema, João, Joaquim e Raimundo, manifestam-se, respectivamente, a diluição da poesia de atmosfera onírica, a destruição da poesia convencionalmente aceita na tradição lírica brasileira e a construção da poesia pela captação do real.

Cabral constrói seu poema a partir de “*Quadrilha*”, poema de Carlos Drummond

de Andrade, cujo fragmento serve de epígrafe ao poema cabralino. Essa atitude nos permite tomar o texto de Cabral como um exercício de metapoesia, por um processo de deslizamento semântico das imagens:

João amava Teresa que amava Raimundo  
que amava Maria  
que amava Joaquim que amava Lili...

Observando a relação entre João e Teresa, Raimundo e Maria, analisemos algumas passagens da obra de Cabral, atentando para o funcionamento do léxico no processo dialético, que elucida o jogo de conceitos poéticos:

“JOÃO”:

“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 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 porque crescem e vivem no ar.)” (p. 61).

“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? Há algum sinal que a faça compreender termos sido, juntos, peixes de um mesmo mar?” (p. 63)

Na primeira passagem, “*sonho*” é signo da precariedade concreta, resquício “*ainda*” da poesia incorpórea do surrealismo de *Pedra do sono*. O substantivo “*sonho*” aparece entre “*mar*” e “*inundou*”, índices do excesso que o envolve e que retumba na tradição de nossas letras. Denuncia-se aqui a ausência de contenção e de precisão. O real ainda não se impõe, porque a “*onda*”, elemento incontável que representa a dinâmica do sonho, ameaça chegar à “*cama*”, lugar da letargia do sono, espaço onde o sonho como manifestação indomável do inconsciente se manifesta mais apropriadamente. Mas, logo a seguir, a possibilidade de uma nova poesia vem como espanto, espanto de perceber (mas não de aceitar) que ela possa se manifestar isenta desse mar, entre os objetos de um mundo real (“*móveis e paredes*”) “*enxutos, sem nenhum sinal dessa água*”, que o “*sol*”, agente da desidratação, secou. A consciência dessa poética mais objetiva não se impõe; ela imediatamente se fragiliza, pois o sujeito poético, tomado pelo torpor da criação, ainda é tentado à regressão, pois, afinal, ainda se

sente “*friorento e meio úmido*”.

Como estratégia poética bem-sucedida, ocorre no fragmento uma heterogeneidade enunciativa salvadora. Entre parênteses, distanciado desse processo, a voz do poeta se manifesta livremente, como a analisar ao longe a possibilidade benfeitora de uma poética liberta do torpor inebriante do mar do sonho. A forma verbal “*penso*” e o advérbio “*agora*” ajustam-se adequadamente ao contexto, pois remetem à ideia de consciência e do afastamento do universo onírico. O adjetivo “*justo*” é empregado no texto com providencial dubiedade: “*seria mais justo*” por se fazer justiça e por estar mais ajustado ao poema o que se diz a seguir – que o sol afugentou o mar do sonho. Afinal, móvel e amorfo, esse mar do sonho seria submetido à força domadora do poeta e transformado apenas em sonho, desprezando-se a hipérbole (“*mar*”) e a conotação de agente propulsor da poesia, porque “*os sonhos são como aves não apenas porque crescem porque crescem e vivem no ar*”, mas porque são simplesmente sonhos.

A fala do poeta é um contrapondo à fala do sujeito poético. Enquanto esta é reveladora da angústia provocada pela oscilação entre uma poética de entorpecimento e uma poética de consciência, aquela propõe a algidez de uma poética “despoetizada”, cerebral, construída sem inefabilidades. Esse contraponto é denunciado pela seleção de itens lexicais específicos, que aderem ao poema como elementos de sua sustentação:

*mar x sol,*  
*sonho-poesia x sonho-ave,*  
*úmido x enxuto,*  
*chegou x afugentou.*

A segunda passagem se configura por meio de interrogações retóricas, centradas em itens lexicais sintomáticos, a serviço de uma argumentação cuja tese subentendida é facilmente identificada: sonho e poesia são incompatíveis. Tais interrogações, na verdade, alimentam-se de um pressuposto conceitual de poesia que o sujeito poético põe em dúvida, originando o processo de sua diluição.

Os substantivos concretos “*arbusto*” e “*pedra*” são agentes da desmitificação do sonho, vulgarizado pelo determinante “*qualquer*”. Agora, a dimensão de sonho-poesia se dilui, e seu descrédito se deve à impossível indiferença do arbusto e da pedra, elementos físicos, materiais, em relação à vida de que participam. Aqui, o substantivo

“*vida*” e o verbo *participar* se empenham numa poesia sem mitos e sem apoteose, próxima da vivência humana, em oposição a “*fantasmas*” e a uma Teresa “*distráida*” e “*distante*”. Por que, afinal, o distanciamento, se ambos, sujeito poético e Teresa são seres da mesma espécie, “*peixes de um mesmo mar*”?

O fragmento põe em xeque a poesia de evasão, o conceito romântico da mulher distante, inalcançável, fantasma de um sonho longínquo e irrealizável, ou melhor, que só se realiza como poesia incorpórea, criadora de um mundo transcendente que, por isso mesmo, em nada ajuda a “*povoar*”.

Percebe-se que, pela complexidade da voz de João, emanam conceitos poéticos que se contrapõem. Nela há o embrião da derrocada do universo onírico, cujas imagens já não são tão satisfatórias a João Cabral.

“JOAQUIM”:

“O amor roeu minhas roupas, meus lenços, minhas camisas. O amor comeu metros e metros de gravatas. O amor comeu a medida de meus ternos, o número de meus sapatos, o tamanho de meus chapéus. O amor comeu minha altura, meu peso, a cor de meus olhos e de meus cabelos.” (p. 60)

“Faminto, o amor devorou os utensílios de meu uso: pente, navalhas, escovas, tesouras de unhas, canivete. Faminto ainda, o amor devorou o uso de meus utensílios: meus banhos frios, a ópera cantada no banheiro, o aquecedor de água de fogo morto mas que parecia uma usina.” (p. 61)

“O amor comeu meu Estado e minha cidade. Drenou a água morta dos mangues, aboliu a maré. Comeu os mangues crespos e de folhas duras, comeu o verde das plantas de cana cobrindo os morros regulares, cortados pelas barreiras vermelhas, pelo trenzinho preto, pelas chaminés. Comeu o cheiro de cana cortada e o cheiro de maresia. Comeu até essas coisas de que eu desesperava por não saber falar delas em verso.” (p. 63)

“O amor comeu até os dias ainda não anunciados nas folhinhas. Comeu os minutos de adiantamento do meu relógio, os anos que as linhas de minha mão me asseguram. Comeu o futuro grande atleta, o futuro grande poeta.” (p. 63)

Processa-se nos fragmentos de Joaquim a destruição do que seria uma poética de contundência que incidiria sobre a matéria imediata do mundo real do sujeito poético. Esse processo se realiza pelo signo da aniquilação – *roer*, *comer*, *drenar*, *devorar*, *drenar* e *abolir*. Atribui-se ao “*amor*” a função de sujeito, agente de uma sequência de ações que atingem objetos que são extensão do próprio homem. Nessa aniquilação, configura-se a incompatibilidade entre o amor e uma poesia de confronto com a pragmática do mundo em seus mais diversos matizes. O sentido predatório da

experiência amorosa é o fulcro do discurso de Joaquim, que fala exclusivamente do seu fracasso amoroso e, por extensão, do fracasso da própria poesia.

No primeiro fragmento, “*roupas*”, “*lenços*”, “*camisas*” são signos dos limites corporais do homem como ser *in natura*. Os substantivos “*gravatas*”, “*ternos*”, “*sapatos*”, “*chapéus*” são representações das convenções sociais a que o homem duramente se submete; “*metros*”, “*medida*”, “*número*”, “*tamanho*”, “*altura*”, “*peso*” e “*cor*” são representações da precisão cerebral dos limites, ignorada pela poesia de devaneio. Esses itens lexicais expressam a intimidade do homem corpóreo, na sua essência material refutada pela poesia incorpórea.

Intensificando a força devoradora do amor, agora “*faminto*”, o segundo fragmento estende a ação predatória ao que não é do corpo mas dele se aproxima, representado pelos itens lexicais “*pente*”, “*navalhas*”, “*escovas*”, “*tesouras de unhas*”, “*canivete*”, cujos referentes são objetos de atrito perfurocortante, que indicam o contato com a intimidade da matéria (note-se que também cortantes são as “*unhas*”). E o amor, “*faminto ainda*”, prossegue em sua compulsão aniquiladora. Após atingir os utensílios de uso pessoal, sua ação destrutiva alcança agora o uso pessoal dos utensílios, os atos corriqueiros representados pelas expressões sígnicas “*banhos frios*”, “*ópera cantada no banheiro*”, “*aquecedor de água de fogo morto mas que parecia uma usina*” (vale aqui a referência a José Lins do Rego pelo prosaísmo da imagem). Destaca-se no fragmento a intromissão da imagística sem nobreza em um espaço (a poesia sublime) onde a tradição cultiva imagens imaculadas.

No terceiro fragmento, a ação corrosiva do amor atinge a cidadania – “*Estado*” e “*cidade*” –, a natureza suja que não frequenta a poesia nobre – “*água morta*”, “*mangues*”, “*cana*”, “*morros*”, “*barreiras*” –, a invenção suja dos homens – “*trenzinho*” e “*chaminé*” – e as sensações imediatas – “*cheiro*” (de cana cortada e de maresia).

O quarto fragmento aponta para o alcance da força devoradora do amor, que atinge a futuridade, ora revelada nos substantivos – “*dias*” (“*ainda não anunciados nas folhinhas*”), “*minutos*” (“*de adiantamento do meu relógio*”), “*anos*” (“*que as linhas de minha mão me asseguram*”) –, ora expressa no adjetivo que se repete – “*futuro*” (“*grande atleta*”), “*futuro*” (“*grande poeta*”).”

O amor, enfim, comeu o que se considerava indigno de poesia, destruindo a possibilidade de uma concepção poética afastada do lirismo convencionalmente explorado, mas eleita por Cabral como a poesia viável. Essa ação devoradora circula entre o máximo coletivo (“*Estado*”, “*cidade*”) e o mínimo particular (“*lenços*”,

“*pente*”...), como a aniquilar todos os pilares da condição do homem, seja como ser social, seja como indivíduo em si, e, por extensão, como poeta, incapaz que é de dominar sua própria expressão e sua própria arte.

“RAIMUNDO”:

“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. Elementar como as coisas que podem ser mudadas em vapor ou poeira.” (p. 59).

“Maria era também a garrafa de aguardente. Aproximo o ouvido dessa forma correta e explorável e percebo o rumor e os movimentos de sonhos possíveis, ainda em sua matéria líquida, sonhos de que disporei, que submeterei a meu tempo e minha vontade, que alcançarei com mão.” (p. 62).

“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.” (p. 63)

Na voz de Raimundo, Cabral lança o germe do que seria sua poesia mais definitiva. Evitando a imitação do estado onírico, Raimundo busca captar o real pela observação da sua estrutura e, na sua fala mimética reconstrói a realidade como sistema no universo autônomo de sua poesia em estado cerebral. A fala de Raimundo se manifesta sob uma tensão constante no confronto com a fala de João, que poeticamente se dilui no universo vago e impreciso do sonho. Em Joaquim, reside uma espécie de maneirismo que prepara o terreno para a manifestação de uma poética substantiva.

No primeiro fragmento há uma analogia entre “*Maria*” e “*praia*”, e “*Raimundo*” e “*pedra*”, que traduz uma noção de concretude para o cenário. Num processo de delimitação do espaço cênico, esvazia-se, pela mineralidade das imagens, a eterificação que promove a expansão onírica da poesia. Formuladas com substantivos concretos, essa imagens se submetem à delimitação de seu alcance. Se o advérbio “*sempre*” garante a permanência da analogia entre os signos “*Maria*” e “*praia*”, os adjetivos “*exato*” e “*nítido*”, de valor classificador e não qualificador, limitam e pontuam o campo de observação do sujeito poético na analogia entre os signos “*Raimundo*” e “*pedra*”. Essa estratégia de miniaturização oblitera a visão expansionista do “*mar dos sonhos*” de João, agora estancado por um índice de negação e de carência – “*sem*” –, associado aos substantivos abstratos “*mistério*” e “*profundez*”. Esse mar de João perde a aura de



mitificação, por ser “*elementar*”, adjetivo que retira sua carga metafórica, libertando-o do universo feérico do sonho.

Reagindo às imagens incorpóreas e de tónus operístico, Raimundo, análogo a *pedra* na sua dimensão física e emotiva, resume seu particular, sua fuga e seu excesso pelo índice da carência. Observe-se que a sequência culminante *particular fuga e excesso*, substantivos abstratos, são termos apositivos que têm como termo base *pedra*, substantivo concreto, que os recategoriza com um providencial refreamento, alheio à poética das emoções. Os referentes desses termos, “*imediatamente evaporados*”, anulam-se como engrenagem propulsora da máquina poética.

No segundo fragmento, amplia-se a imagem de restrição de Maria. Ela não era apenas a praia, um lugar físico de acesso real, “*era também a garrafa de aguardente*”. Nesse segmento, o substantivo “*garrafa*” é um signo de restrição espacial que aprisiona a recategorização de Maria. Mais que isso, ele é, também, um signo de contenção de algum estado inebriante do sujeito poético, estado esse simbolizado pelo substantivo “*aguardente*”, cuja carga semântica o racionaliza e o torna mensurável.

Maria se torna palpável, isenta da atmosfera hipocondríaca da poesia de evasão. Torna-se “*forma correta e explorável*” (atente-se para a justeza semântica do substantivo e dos adjetivos) e é agora objeto de desejo – “*sonhos possíveis*” – que se pode sorver. O substantivo “*sonhos*” não designa mais estado de letargia, pois é metáfora de algo modalizado como possível pelas formas verbais futuras “*disparei*”, “*submeterei*” e “*alcançarei*”, cuja carga semântica denuncia o controle sobre o objeto poético e sobre a própria poesia, submetida à razão e exposta ao “*tempo*”, à “*vontade*” e à “*mão*” do poeta.

No terceiro fragmento, explicita-se por um processo metafórico que se prolonga na metonímia a transformação de Maria em objeto de arte. A “*folha em branco*” (metáfora de “*Maria*” e metonímia de “*poema*”, por ser seu receptáculo) é a “*barreira*” metafórica de contenção do “*rio impreciso*”, cujo fluxo se associa simbolicamente ao transcurso de um tempo que precisa ser retido na perpetuação da forma artística. Esse objeto, exposto à apreciação estética, se fará arte pela imitação criativa, na fixação pela matéria que lhe irá conferir forma artístico-literária – um “*poema*” em sua plasticidade (“*desenho*”, “*cimento armado*”) inalterável.

O poema constrói um microcosmo corpóreo, haja vista a predominância dos substantivos concretos e da exatidão adjetiva que limita sua referência (“*folha em branco*”, “*objeto sólido*”, “*cimento armado*”). Seu processo é pré-determinado – afirma-

o a forma verbal “*construirei*” –, é cerebral – indicam-no os verbos *pensar* e *escolher*. Esses itens lexicais revelam e reforçam a consciência monitora que transforma o objeto em arte e a língua em discurso poético.

O outro livro da transição do processo poético de João Cabral – *O Engenheiro* – não resolve totalmente o impasse da sua diretriz poética, pois ainda se percebe o impulso subjetivo do sonho se manifestando, embora o faça com alguma cautela. Mas é predominante e significativo o avanço em direção à explicitação do viés construtivo vislumbrado por Raimundo no livro anterior.

Nesse livro, os elementos lexicais surgem como a explicitar o confronto entre duas concepções poéticas que radicalmente se opõem, principalmente nos poemas metadiscursivos: de um lado, uma poesia carregada pela atmosfera letárgica do sonho; de outro, uma poesia solar, sem mistério, monitorada pela razão e pela construtividade, poesia cerebral que se manifesta sob a égide da justeza e da visibilidade, isenta da carga subjetiva consuetudinária que marca os excessos da tradição lírica. Esse jogo de opostos, esse confronto de tensões é o elemento propulsor do fazer poético cabralino neste estágio de sua obra.

Neste momento, a certa altura do livro, aguça-se explicitamente a consciência poética de Cabral, que, driblando a emoção comum, atribui ao poema a função de emocionar o leitor pela sua natureza estética, fazendo do texto uma usina de efeitos de sentido que recairão sobre o ele como fruto de um produto trabalhado para um determinado fim – o fim estético. Assim, correlato à desativação de um veio poético cujo elemento de propulsão são as emoções vivenciais, o sonho no sentido mítico e o arrebatamento da inspiração, dá-se início a uma poética cuja estética reside sobretudo na construção artística, e por isso mesmo tem como objetivo “dar a ver”.

Sob esse prisma, a poesia não deve ser reveladora de emoções. Isso porque, do ponto de vista de João Cabral, “a obrigação do poeta é criar um objeto, um poema, que seja capaz de provocar emoção no leitor”. Não teria sido por outra razão que o livro tem como epígrafe estas palavras do arquiteto Le Corbusier: “... *machine à émouvoir*...” (máquina de comover), que proclama o poema como engenho de emoção estética.

Confrontemos um poema emblemático no que diz respeito a esse jogo de concepções poéticas, apoiadas na escolha lexical do poeta:

### **O Engenheiro**

A luz, o sol, o ar livre

Envolvem o sonho do engenheiro.  
O engenheiro sonha coisas claras:  
superfícies, tênis, um copo de água.

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

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

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

(*O Engenheiro*, p. 69-70)

Começemos a análise com palavras do próprio poeta na entrevista a Secchin:

“(...) ainda não se enfatizou o grande predomínio dos substantivos, adjetivos e verbos concretos nos meus textos. Sim, porque adjetivos e verbos admitem essa categoria. Por exemplo: o adjetivo sublime é abstrato, como tristeza. Maçã é tão concreto quanto o adjetivo torto.” (Secchin, op. cit. p. 306)

O poema, na verdade um metapoema, confirma a declaração do poeta. Pela metaforização, duas concepções poéticas se confrontam: de um lado, a poesia casual, fruto do arrebatamento do que se costuma chamar de inspiração; de outro, a poesia construída, cerebral e planejada, resultado de uma maturação intelectual que faz do poema um objeto cuja existência depende do poder de criação de um artista, destituído da demiúrgica função operadora do milagre poético. Observemos o léxico do poema e nele, a predominância dos substantivos concretos, que conferem ao texto o propósito de concretude na formulação almejada por João Cabral. Comparemos suas incidências com a quantidade de substantivos abstratos definidos no contexto poemático:

#### **Sintagmas cujo núcleo é substantivo concreto:**

o sol, o ar livre, o engenheiro, coisas claras, superfícies, tênis, um copo de água, o lápis, o esquadro, o papel, o desenho, o projeto, o número, o mundo justo, nenhum véu, o edifício, cidade diária, jornal, um pulmão de cimento e vidro, a água, o vento, o rio, as nuvens, a natureza, um lado, o alto.

**Sintagmas cujo núcleo é substantivo abstrato:**

a luz, o sonho, certas tardes, a claridade, suas forças simples

**Verbos:**

envolver, sonhar, pensar, encobrir, subir, ler, ganhar, situar, crescer.

A partir desse levantamento, passamos a observar a rede de relações de oposição e solidariedade estabelecidas pelo tecido lexical do poema. Comprova-se que o valor semântico dos signos emana da função que eles exercem na tessitura do poema, à luz do contexto em que estão inseridos. Isso quer dizer que o sentido (ou sentidos) de cada item lexical se manifesta na aderência à macrossemântica argumentativa do poema, que pressiona a conspiração intervocabular nessa rede de relações.

No primeiro verso, os substantivos são referentes de elementos naturais que servem de sujeito do verbo *envolver*. O poeta confere a tais elementos o papel temático de agente de um processo que materializa o sonho, submetendo-o a um efeito de sentido providencial para o poema. Em face desse processo, “*sonho*”, a despeito da sua categoria abstrata, não é mais a referência da usina propulsora da letargia surreal do primeiro momento da poesia de Cabral, mas de uma manifestação psíquica do desejo, que pode ser observada e da qual se pode falar com precisão.

Desvelado o sonho, não há mais nele a face encoberta pela obscuridade. Ele se torna paciente de um processo que o envolve e o domina, fazendo-o transparecer na solaridade da luz do dia. O “*ar livre*”, embora seja um elemento volátil, e sua volatilidade seja ampliada pelo adjetivo, não é tomado aqui como um elemento incontrollável; é na verdade um componente exterior à psique do engenheiro-poeta, invadindo seu sonho para desconstruir a atmosfera intimista do universo poético e libertá-lo do jugo da inquietação interior, indomável e incognoscível.

É dessa forma que “*o engenheiro sonha coisas claras*”. Categorizado como engenheiro, o sonhador não é meramente um elemento passivo melancólico cuja consciência é aniquilada pela letargia. Seu sonho perde a fecundidade e é monitorado pela vigília, na medida em que se submete aos efeitos da luz do dia. Em razão disso, o verbo *sonhar* assume valor polissêmico com sentidos bifrontes: o de fenômeno psíquico que se manifesta no sono e o de ter algo como objetivo a ser alcançado. É no viés desse bifrontismo que ocorre a desativação onírica. Mas essa desativação pressupõe a ativação

de um conceito poético racional, embrionário na fala de Raimundo, na obra anterior.

As duas concepções de sonho se alimentam de processos distintos: o de estancamento e o de ampliação. No primeiro sentido, o processo do sonho estaria naturalmente fora de controle, mas, como estratégia poética que limita sua amplificação, seu alcance é interceptado pela represa materializada e construída nos efeitos da luz, do sol e do ar livre, que impedem a dispersão semântica nas direções imprevisíveis da fantasia e do devaneio. No segundo sentido, o sonho, quase convertido em ação, se restringe na agudeza de um mesmo campo conceptual: desejar (algo) com insistência, pensar muito em, almejar, admitir a possibilidade de, prever, cogitar, processos que se submetem a um propósito volitivo que anula a carga de fortuitidade.

Essa segunda interpretação para o verbo *sonhar* está inscrita nos substantivos concretos que no poema compõem a grade sêmica de seus argumentos internos, as coisas claras: “*superfícies*”, “*tênis*”, “*copo de água*”, cujos referentes são seres geometricamente mensuráveis. Essa mensuração se confirma no conjunto lexical da segunda estrofe. Os substantivos “*lápiz*”, “*esquadro*” e “*papel*” apontam para referentes que se inscrevem no campo conceptual de precisão, como instrumentos indispensáveis para os referentes de “*desenho*” e “*projeto*”, sustentados na referência do “*número*”.

Assim, orientado pelo desenho e pelo projeto, refreado por uma precisão numérica, “*o engenheiro pensa o mundo justo*”. Aqui, o verbo *pensar* é solidário de *sonhar* na segunda acepção, já que ambos se referem a processos correlatos de uma atividade intelectual, assim como correlatos são os sintagmas “*coisas claras*” e “*mundo justo*”. Em ambos, o substantivo tem seu sentido limitado por dois adjetivos classificadores – “*adjetivos concretos*”, no dizer de Cabral. A função limitadora desses adjetivos situam os núcleos substantivos em escalas semânticas próximas. O primeiro – “*claro*” – aponta para a noção de claridade, mas também de clareza. Se a claridade condiz com a ausência do penumbrismo rejeitado na atmosfera do poema, a clareza isenta o poema de certos obscurantismos cultuados pelos epígonos da poética romântico-simbolista. O segundo – “*justo*” – traduz a noção de adequação e dosagem, mas também de ajustamento e simetria. Em ambos, encontram-se os postulados poéticos de Cabral – poesia clara, solar, sem excesso, geométrica, constituindo um “*mundo que nenhum véu encobre*”. Nota-se que o único elemento negativo do texto – “*nenhum*” – funciona como termo determinante de “*véu*”, sujeito de um verbo – *encobrir* – que reforça sua carga semântica. Manifesta-se aí a metáfora da desativação onírica, e desvela-se o mistério do obscurantismo.

A terceira e a quarta estrofes constituem um segundo movimento do poema. Supomos nelas dois subconjuntos: o primeiro representa a interferência de uma visão de mundo (vejam-se os parênteses), o segundo, a metáfora de realização da própria poesia, pondo-se em prática o que metaforicamente se teorizou nas duas primeiras. A mudança do tempo verbal do presente do indicativo – tempo do mundo comentado – para o pretérito imperfeito do indicativo – tempo da descrição ou plano de fundo do mundo narrado – pressupõe uma postura menos tensa por parte do enunciador.

Processada a desativação onírica, o sujeito poético, agora protegido das interferências de uma heterogeneidade constitutiva, se manifesta como senhor do seu próprio discurso para revelação de sua visão de mundo, visão desmitificada e isenta da atmosfera nebulosa de quem se libertou da letargia do sonho. Pragmatiza-se a conquista da liberdade, não a liberdade desenfreada da sanha de 22, exceto pela poetização do cotidiano, mas a liberdade da escolha de um projeto, com diretrizes programadas e sem o automatismo inscrito na poética surrealista que, aliás, João Cabral nunca praticou inteiramente.

Através do ponto de vista do sujeito poético, a terceira estrofe do poema destitui a realidade da aura de sacralidade, tão cara ao lirismo de varejo. Como um elemento externo ao mundo onírico, liberto do ambiente letárgico deformador, o sujeito poético agora (re)conhece a realidade prosaica do mundo como objeto poético possível e passa a circular pelo espaço comum dos homens. Mas esse espaço é urbano, arquitetonicamente construído como projeto de engenharia. Nele não há mistérios nem transcendência.

No deslizamento metafórico do texto, deparamos com um mundo sem deuses e sem estrelas, sem ilhas e sem serafins. Denunciados pelo léxico, substantivos concretos que em nada lembram o tom declamatório da poesia de suspensão do real – “*edifícios*”, “*cidade*”, “*jornal*”, “*cimento*”, “*vidro*” – manifestam-se, infensos ao complexo temático das poesia de evasão, os atributos da realidade cultural do homem urbano.

Evitando o egocentrismo romântico, surge um signo de solidariedade – “*nós*” –, que renega, à moda de Drummond, o isolamento, base do subjetivismo e da melancolia. Reforçando essa renegação, impõe-se um índice de coletividade – “*todos*” –, tornando inconcebível uma poesia de concessões ao roubo pessoal.

Os verbos – *subir* e *ler* – têm, como prefere Cabral, a dimensão concreta que deve nortear a poesia. O primeiro, de sentido ascensional, tem como complemento “*edifício*”, que, sintomaticamente, revela esforço e desgaste físico, o que impede qualquer conotação mística que possa ser aventada na ascese da poesia. O segundo é

referência de uma atividade intelectual, índice da concentração que refuta uma poesia de declamação, tão sensível à interferência subjetiva do leitor.

Como a poética de Cabral não adere à sublimidade tão reivindicada pela nossa tradição lírica, o substantivo “*jornal*”, complemento de *ler*, é análogo à poesia. O jornal (do latim *diurnālis*, e 'relativo ao dia, diário'), coisa suja de papel ordinário, recolhe a as impurezas do dia e as revela aos homens. Mas o faz à luz da manhã, dando a conhecer o que seria desconhecido, como a desvendar o mundo em suas faces mais diversas.

Assim, a “*cidade diária*” (atente-se para a concretude do léxico na formação da imagem), surgindo aos olhos do sujeito poético em plena luz do dia, “*ganhava um pulmão de cimento e vidro*”, e *ganhava* porque não o tinha (denuncia-o o pressuposto engendrado pela escolha do verbo) na atmosfera incorpórea da poesia onírica. É certo que o substantivo “*pulmão*”, a despeito de sua categoria concreta, refere-se a um componente orgânico oculto na vida interna do corpo; mas esse componente orgânico se mineraliza com a força dos sintagmas preposicionais – “*de cimento*” e “*de vidro*”.

A quarta estrofe é a realização da poesia em si, inserida já na nova diretriz de uma poética de observação do real. Note-se que seu primeiro verso formalmente se assemelha ao verso inicial do poema. Tal como ele, o verso se compõe iconicamente de três sintagmas nominais, tendo, como núcleos, substantivos dispostos na prosódia de uma cadência ternária promovida por três grupos de força. Essa identidade formal estabelece uma relação entre uma teoria poética e um fazer poético. Em outras palavras, o primeiro verso da última estrofe torna poesia o que o primeiro verso do poema poeticamente teoriza.

A partir daí, forma-se um cenário discursivo sobre o qual a poesia se manifesta. Os três substantivos – dois concretos e um abstrato – remetem a um sentido inorgânico relativizado na semântica desse cenário. Agora, “*água*” e “*vento*” não são mais metáforas de algo incontido. À luz da claridade, tornam-se elementos naturais controláveis, visíveis em sua própria essência. Desmetaforizados no universo intrínseco do poema, embora sejam metáforas mais amplas no corpo do texto, inscrevem-se na grade conceptual de “*rios*” e “*nuvens*”, substantivos tomados em sua concretude, referentes de uma paisagem desvelada.

Sem a contemplação do encantamento, estancada pelos limites perceptíveis do olhar observador, o universo ganha formas geometrizadas pela função adverbial dos sintagmas preposicionais “*de um lado*” e “*no alto*”. Assim, a água, o vento, a claridade, o rio, as nuvens “*situavam na natureza o edifício*” (no sentido mais nuclear do verbo).

Neste penúltimo verso, configura-se o valor denotativo de natureza, desnudada de valores místicos na represa intelectual da linguagem. Nela, “*o edifício / crescendo de suas forças simples*”, erige-se no espaço desmitificado, como o poema se erige na mineralidade do papel, para atingir sua forma definitiva.

### 4.3. Sob o signo da razão

Chegamos, afinal, ao último estágio do percurso poético de João Cabral de Melo Neto, onde se manifesta sua concepção mais definitiva de poesia. Advertimos, contudo, que concepção definitiva não significa estatismo, que recairia na simples repetição de fórmulas para resolução de equações previstas. Agora, a poesia cabralina se coloca sob o signo do real e, sob o signo do real, a palavra erige como pilar de apreensão de um mundo cuidadosamente observado. Ajustando-se a uma poética de substância, a palavra é elemento de mediação entre forma poética e realidade, para pôr em relevo o que a poesia é capaz de dizer. Isso porque a apreensão da realidade depende da linguagem para efetivá-la, e essa linguagem é constantemente trabalhada em cada incidência da manifestação poética em seu processo de construção.

Mas, em se tratando de João Cabral, são necessários maiores esclarecimentos, pois, para ele, colocar a poesia sob o signo do real não significa a imitação da realidade como já se quis entender na trajetória do pensamento literário<sup>19</sup>, e sim conferir a ela, pelas vias da palavra, a atmosfera de uma realidade apreensível em sua concretude, em oposição à vaguidade de uma poesia onírica. Essa concreção está no poder da imagem que a palavra possa formular, para atingir a correspondência na relação com a ideia que se queira poeticamente construir.

Sartre afirma que “O poeta considera as palavras como coisas, e não signos”. Interpretamos que a essa ideia de Sartre corresponde a ruptura da arbitrariedade do signo linguístico, em que a palavra se torna a matéria da imagem. A linguagem poética não nos serve para falar, mas falar-nos ela mesma. Ela se aproxima de uma espécie de antilinguagem que promove a violação do esquema usual de informação. Nessa violação, a estrutura da frase é alterada por múltiplos processos que conduzem as palavras a alianças imprevisíveis e não raro escandalosas.

---

<sup>19</sup> Para Literatura como imitação, ver ARISTÓTELES. *Poética*. 1451 b 27-29. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.



No horizonte da linguagem usual estão os valores lexicais, o conjunto dos signos que trazem as significações básicas de uma língua com a qual lidamos diariamente. Tomada num contexto meramente informativo, a palavra se desvanece e se torna obscurecida pela significação comum que ela proclama; mas a poesia, ao contrário, imprime-lhe vigor, submetendo a frase a ela, pois cria no leitor efeitos de associações imprevisíveis, distanciando-a da margem de uma compreensão imediata. Assim, a palavra poética nega a probabilidade estatística e frustra a expectativa que essa probabilidade estatística suscitaria no leitor.

João Cabral é um poeta de respeitável modernidade, e a seu favor é preciso dizer que esses fenômenos ocorrem com mais propriedade na poesia moderna, mais complexa e mais codificada, em detrimento da poesia clássica, termo empregado aqui no sentido mais amplo da expressão. Em ambas, sob certos aspectos, os conceitos poéticos são bastante diversos, no que diz respeito à construção da linguagem<sup>20</sup>.

Barthes afirma que, na poética clássica, o léxico poético não passa de um léxico de uso, não de invenção (Barthes, 1974). O linguista postula que nele as imagens são particulares em grupo, não isoladamente; por costume, não por criação. Assim, a função do poeta não seria engendrar palavras novas ou encontrar palavras de maior densidade e brilho, mas pôr em ordem um protocolo previamente estabelecido, aperfeiçoando a simetria ou a concisão de uma relação, levando ou reduzindo um pensamento ao limite da exatidão da métrica e do ritmo.

Na poética clássica, as palavras se organizam na superfície da frase, cumprindo as exigências de uma formulação elegante ou decorativa. Os artificios clássicos são de relação, não de palavras. Nela, as palavras não se elevam fora de uma cadeia sintagmática como um signo que se cristaliza pelo seu próprio valor, sob o qual reside uma força semântica sublevadora, cuja arbitrariedade se manifesta no desconforto da metáfora mais ousada e não na contiguidade da lógica metonímica. O que encanta, em suma, não é a potência ou beleza delas em sua iconicidade circunstancial, mas a formulação que as reúne em acidentes de forma ou de disposição, num alinhamento que põe em prática a natureza relacional do discurso poético. Então o discurso clássico não se concentra nas intenções de uma significação nova, entronizada pelo inusitado do léxico.

A poesia moderna, por seu turno, institui seu discurso como uma Natureza fechada, que envolve simultaneamente o aspecto funcional e estrutural da linguagem, o

---

<sup>20</sup> Para a diferença entre linguagem na poesia clássica e linguagem na poesia moderna, ver SOBREIRA, Francisco de Assis Moura. *Dissertação de Mestrado*, 2007 – UERJ, p. 25-31.

que significa dizer que, poeticamente, o significante e o significado não são mais realidades hierarquicamente independentes. Como diz Barthes, “A poesia não é mais então uma ‘*Prosa*’ (grifo nosso) decorada de ornamentos ou amputada de liberdades. É uma qualidade irreduzível e sem hereditariedade” (Barthes, 1974).

Não queremos dizer que a poesia moderna suprime as relações intervocabulares na cadeia da frase. Defendemos que, nela, tais relações são lugares reservados, mas vazios por si mesmos, e seu preenchimento depende de um processo criativo a ser executado na construção do poema. O que afirmamos é que, efetivamente, a poesia moderna destrói a natureza espontaneamente funcional da linguagem para encontrar-se com alicerces lexicais estranhos, de onde emana toda a energia de um novo fluxo semântico que recobre a frase. Das antigas relações com a linguagem de referência, ela conserva apenas a dinâmica do percurso frasal, não a noção da verdade. Dessa forma, a palavra se projeta acima das relações esvaziadas e preenche esse vazio com uma carga semântica inesperada. Esse vazio é necessário, pois se reserva à densidade de uma palavra poética “inventada”, que se eleva para além de um sentido previsível, na qualidade de um signo não cristalizado, que funciona semanticamente como uma fonte de emanações surpreendentes.

Na poesia moderna, as relações ocorrem somente no deslizamento do desvio ou da extensão e amplificação mais complexa da palavra. Esta se torna o núcleo nevrálgico da base poética, na medida em que confere fascínio às novas relações; é a palavra que supre e satisfaz a dimensão poética como fonte de uma “verdade” absoluta, que não se submete às condições da verdade real. Postular que há uma verdade poética é admitir que a palavra poética jamais pode ser falsa, porque ela emerge em sua totalidade no universo poético do texto, ocupando um lugar privilegiado, onde ela reivindica uma liberdade que ruma na direção de inúmeras relações, possíveis mas imprevisíveis.

Agora, a palavra poética se desfaz de suas relações fixas e, sem historicidade, se inscreve num projeto revelador de um valor verticalizado. Sob este aspecto, ela é, como uma pintura abstrata, um signo sem passado de longo curso nas relações ordinárias da frase, um monumento com e sem contorno nítido, pois, se de um lado é o núcleo material da imagem, de outro se projeta da sombra das relações e dos reflexos de sua procedência, numa manifestação semântica opaca que nega a transparência imediata da realidade. Segundo Barthes, é dessa forma que, na poesia moderna, reside, sob cada palavra, “uma espécie de genealogia existencial, onde se reúne o conteúdo total do Nome, e não mais o conteúdo eletivo como na prosa e na poesia clássica”. (Barthes,

1974, p. 144). Então, o emprego da palavra não obedece à intenção prévia de um discurso socializado. Desprovido das relações habituais da linguagem, o discurso poético deságua no confronto direto com a palavra, exposta a um vazio que ela, por si mesma, tem de preencher, com suas emanções virtuais assumidas no universo poético.

Assim, a linguagem poética cai num descontínuo e institui uma Natureza interrompida, que só se manifesta como um marco autotélico configurado no universo fechado da poesia. Obscurecendo as ligações com o mundo, o objeto poético passa a ocupar no discurso um lugar próprio, visto que as referências, recategorizadas como são, só encontram seu sentido na dimensão poética do texto. Dessa forma, a palavra se institui como objeto absoluto, e essa palavra-objeto, sem relação nítida com a realidade imediatamente vivenciada, nega o *Grau Zero da Escritura*<sup>21</sup> ordinária e constrói, sobre suas ruínas, o alicerce de uma nova escritura, fora da “moral da linguagem”. Sua relação com os homens cai no descontínuo do fluxo social, fora de qualquer alcance ético, porque, como diz Barthes, “põe o homem em ligação não com os outros homens, mas com as imagens mais inumanas da Natureza: o céu, o inferno, o sagrado, a infância, a loucura, a matéria pura etc.”

A poética moderna assume a *Poesia* não como um exercício espiritualmente concebido, um estado de alma ou um posicionamento diante da vida; mas sim como uma linguagem inventada, com suas próprias convenções, cujo esplendor, a despeito de seu conteúdo ou de uma eventual ideologia, se revela pelo simples efeito da sua estrutura. Assim, ela põe em relevo o estilo, através do qual o homem confronta o mundo, ignorando o fluxo ininterrupto da história de uma moral social da linguagem. Com ela, o texto é só texto, nada mais que texto.

Esses conceitos se aplicam com justeza à poética de João Cabral de Melo Neto, para quem a poesia é uma “máquina de comover”, correlata à “machine du language” de Paul Valéry, algo inteiramente funcional, uma realidade artística cujo valor só é perceptível na fruição do texto.

A poesia de Cabral nos põe na fronteira entre o *texto de prazer* e o *texto de fruição* de que nos fala Barthes (Op. cit., 2004). Se o texto de prazer encontra seu pré-construto numa dimensão cultural socialmente reconhecida, o texto de fruição se manifesta numa dimensão própria, marcada por certa opacidade da linguagem que exige do leitor uma disponibilidade que reavalie o problema das relações entre a linguagem e

---

<sup>21</sup> Sobre os conceitos de *Escritura*, ver Barthes, op. cit. 1974.

o mundo. Nos textos de prazer, a euforia vem da realidade que o texto proclama, no texto de fruição, a euforia se manifesta no percurso do processo poemático.

Se a poesia de João Cabral se enquadra no texto de fruição, como colocá-la então sob o signo do real? Admitir a transparência de sua linguagem em relação à realidade é negar o valor artístico de sua autotelia e transformá-la em um conjunto de textos de prazer, cuja euforia está na sua relação imediata com as incidências do mundo. A solução dessa equação está na força da plasticidade das imagens, que muito se aproximam da arquitetura, da pintura e do cinema. O próprio poeta confessaria: “Eu sempre procurei fazer poesia concreta, quer dizer, com predominância dos vocábulos concretos”. Isso nos dá a medida exata de sua preocupação em criar com imagens uma poesia que “dá a ver”, que cria no leitor a sensação do real, correlato de concretude e precisão. Essa concentração no real ocorre mais explicitamente a partir de “*Psicologia da Composição*” (1947):

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

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

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

como não há fuga  
nada lembra o fluir  
de meu tempo, ao vento  
que nele sopra.

(*Psicologia da Composição*, p. 93)

No poema, os substantivos “*sonho*”, “*noite*”, “*fonte*”, “*fuga*”, “*vento*” e “*tempo*” são contrapontos dos sintagmas “*folha branca*” e “*praia pura*”. Naqueles ocorre a noção do abstrato (*sonho, noite, fuga, tempo*), do volátil (*vento*) e do espontâneo (*fonte*). Eles são referências a elementos indomáveis e inestancáveis, contrários à ideia de retenção do real palpável. Na noite, o sonho, fonte de uma produção poética involuntária, promove a fuga de um real que se perde no espaço físico, levado pela ação dispersiva do vento, e no espaço cronológico, consumido pela ação corrosiva do tempo. Nada se fixa

no quadro da existência que se esvai. Contudo, uma vez proscrito o sonho, estancada a fonte e a ação desnorteante do vento e do tempo, a poesia se impõe pela lucidez de uma consciência que depara com a folha branca, à disposição do poeta, metaforizada pela “*praia pura*”, onde há de se construir o “*verso nítido e preciso*”.

É de se notar no poema a funcionalidade dos sintagmas adjetivais. Os substantivos “*sonho*”, “*noite*”, “*fonte*”, “*fuga*”, “*vento*” e “*tempo*” constituem sintagmas desacompanhados de qualquer adjetivação que limite sua extensão semântica, como a denunciar sua imprecisão. Contrariamente, “*folha branca*”, “*praia pura*” e “*verso nítido e preciso*” são sintagmas nominais cuja limitação semântica é definida pelos adjetivos, o que os torna palpáveis à cognição do leitor atento pela clareza e pela mineralidade da matéria.

Sintomático ainda é o valor dos verbos na dinâmica do texto. Na primeira estrofe, os verbos *proscrever* e *incitar* são no contexto um par antitético: o primeiro é elemento de estancamento da fluência onírica; o segundo é elemento de ativação da vigília, do despertar da consciência. Em ambos os casos, o sujeito poético tem papel temático de paciente da ação verbal. Na segunda estrofe, porém, o sujeito é agente voluntário de *refugiar*, cujo complemento é a “*praia pura*”, em sua imagem solar, que não pode ser arrebatada pela noite em seu velado mistério. Agora, vencendo a inércia e a passividade diante da poesia, o sujeito torna-se senhor do seu texto e assume seu papel de poeta, criador de uma realidade que é, enfim, o próprio poema.

É por esse prisma que enquadraremos a poesia de João Cabral de Melo Neto sob o signo do real. Isenta da imagística incorpórea da poesia de dispersão onírica, a poesia cabralina emerge de um léxico de concentração, ajustado ao propósito da “*máquina do poema*”. Nela, as palavras são objetos de construção de um universo projetado na internalidade do mundo poemático sob a observação minuciosa de um mundo real. A atualização da linguagem realiza-se com referências a áreas conceptuais ao alcance do signo cabralino, que atua na “*despoetização*” do poema, “*contra a poesia dita profunda*”.

Observemos em “*Antiode*” a semântica da palavra *flor*, recorrente na poética de Cabral como símbolo poético, e o encadeamento lexical que emana de sua semântica:

Poesia, te escrevia:  
 flor! conhecendo  
 que és fezes. Fezes  
 como qualquer,  
 gerando cogumelos  
 (raros, frágeis cogu-

melos) no úmido  
calor de nossa boca.

(p. 98)

O poeta propõe uma oposição entre a poesia nobre e declamatória da convenção lírica e a poesia do confronto com o real impuro, transformado em matéria poética, ou melhor, “antipoética”. No jogo dos itens lexicais, o sujeito poético reconhece a poesia “despoetizada” (*poesia-fezes*), em detrimento da poesia “poetizada” (*poesia-flor*). Logo a seguir, o poeta, num jogo consciente que envolve enunciação e enunciado, assume a *poesia* como processo de construção que gera um produto, o *poema*, destituído de sua nobreza convencional – “*cogumelos*” – parasita alimentado do discurso não pragmático, portanto igualmente parasitário, da poesia. Mas esses cogumelos, a despeito de alimentar-se das fezes, têm a distinção da forma, não do modelo parnasiano, mas de uma forma sólida e reconhecida em sua dimensão física e visual.

A partir dessas metáforas (*flor = poesia* x *cogumelo = poema*), desencadeia-se o reconhecimento de processos poéticos distintos, seguido de um questionamento:

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

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

(p. 98)

a partir do qual se chega ao reconhecimento de uma nova flor, *flor-cogumelo*; flor “*não de todo flor*”, no sentido que se costuma dar à poesia, mas *flor* que se construiu com a matéria impura das fezes da vida; flor cerebral que frequenta e habita o universo mineral do papel nas *antologias*, em seu sentido mais primitivo (*-anto = flor + -logo + -ia = ciência, arte, tratado, exposição cabal, tratamento sistemático de um tema; conexão com “palavra” ou “proporção”*); mas, apesar de tudo, ainda “*flor*”.

O poeta reavalia sua conduta como artista criador, agora liberto dos conceitos convencionais de poesia:

Delicado, evitava  
o estrume do poema

seu caule, seu ovário  
suas intestinações.

(p. 98)

Os substantivos “*estrume*”, “*caule*” e “*ovário*” seriam fontes imagéticas do que se evitava (e já não se evita) em uma poética de sublimidade agora já superada. Tomados como metáforas de uma poesia sem restrição do real mais imediato e sem nobreza, eles são indicativos de uma arte que abole a fronteira entre o poético e o apoético.

No percurso do poema explicita-se a desmitificação de *flor* como símbolo poético, reconduzindo-o na sua feição mais ordinária de palavra na folha escrita:

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

(p. 101)

para recategorizá-lo como representação de um produto artesanalmente construído, mas destituído da aura mítica que o envolvia e destituído de qualquer conotação onírica:

*flor* é o salto  
da ave para o voo;  
o salto fora do sono

(p. 101)

O *salto* e o *voo* é percurso do processo criativo entre a folha de papel em branco e seu preenchimento na composição do poema. É o ato arriscado e perigoso, não de um poema de aventura, mas da aventura de um poema, “*salto fora do sono*”, que se manifesta sob o olhar aberto e atento da vigília.

Essa imagem da *flor* poética é providencialmente recuperada ao longo da obra de João Cabral, como ocorre em “*O Ferrageiro de Carmona*”:

Conhece a Giralda em Sevilha?  
Decerto subiu lá em cima.  
Reparou nas flores de ferro  
dos quatro jarro das esquinas?

Pois aquilo é ferro forjado.  
Flores criadas numa outra língua.  
Nada têm das flores de fôrma  
moldadas pelas campinas.

( p. 595)

A voz do ferrageiro soa no poema como uma lição de que poesia é trabalho, resultado não de inspiração, mas de transpiração. Agora a *flor-poesia* se mineraliza e assume um caráter palpável pela metáfora da concreção. Mais que isso, conduzida à mineralidade pelas mãos do ferrageiro-poeta, essa *flor-poesia* não é mais acaso, não é resultado da imprevisão da natureza e muito menos repetição de fórmulas (“*ferro fundido*”), porque é construída em outra linguagem (“*ferro forjado*”), configurada pelo esforço criador do poeta.

Neste estágio, “despoetizada”, avessa às pressões do universo onírico e aos lances casuais, a poesia de João Cabral se faz com uma linguagem que se submete a um processo de decantação que seleciona um léxico engajado na sua concepção poética. Essa despoetização conduz a poesia a certas convicções angustiantes, pois, a partir dela, trava-se uma luta em um espaço perigoso e acidentado, da qual o sujeito poético nem sempre sai vitorioso, conhecedor que é do seu fracasso. Exemplo emblemático dessa luta está em “*Fabula de Anfion*”, construído sobre o melodrama “*Amphion*” de Paul Valéry, que, por sua vez, inspira-se em um episódio mitológico que lhe serve de mote como metáfora da construção poética.

Segundo a lenda, Anfion era filho de Júpiter e Antiopa, rainha de Tebas. Enquanto seu irmão Zeto se dedicava a exercícios violentos, à luta e à caça, assim como aos trabalhos do campo, Anfion inclinava-se para a música, praticando em uma lira mágica que Apolo lhe dera quando criança. Reza a lenda que ambos ergueram as muralhas da cidade. Enquanto Zeto transportava as pedras para sua edificação, Anfion, com o som de sua lira, fazia-as, por encanto, deslocarem-se e acomodarem-se na sua construção.

No drama de Valéry, a tensão estético-formalista concentra-se em sua linguagem musical e arquitetônica. Para Valéry, a arquitetura e a música são artes possíveis de produzirem espaços, corpos que não estão limitados ao ângulo da visão mais imediata. O poeta francês parte do princípio de que a música constrói no homem um espírito de liberdade que às vezes transcende seu próprio corpo e o conduz a realidades encantatórias. A arquitetura, por sua vez, cria um corpo, um espaço no qual habitamos e em cujas dimensões limitamos e medimos nossas ações. Sob esse prisma, não é absurdo aceitar que as criações do homem se realizam em função de seu corpo e em obediência aos anseios de sua alma. Afinal, aceitando Sócrates, os deuses não devem permanecer sem teto, e as almas, sem espetáculos.

Assim, Valéry interpreta a arte como construção que inscreve um projeto



arquitetônico mas que não abre mão do conceito de que “A poesia é o máximo de tensão entre o som e o sentido”. Mas em João Cabral, a ideia da musicalidade é algo que precisa ser banido da obra literária. Se Valéry conjuga os conceitos de arquitetura e música, o projeto poético de Cabral consubstancia arquitetura e pintura, o que confirma sua tendência à concretude na sua produção poética.

A “*Fabula de Anfion*” é uma metáfora ampla do fazer poético, em que a escolha lexical contrapõe à luz da consciência conceitos de naturezas oposta. De uma lado, o anseio de uma poesia mineral, cerebral e arquitetada; de outro, a interferência da casualidade e da musicalidade advinda de um estado de espírito dominador e incontrolável. O poema divide-se em três segmentos assim dispostos: “*O deserto*”, “*O acaso*” e “*Anfion em Tebas*”. Como bem afirma Secchin (p. 51), “A posição central do acaso não é gratuita; será ele (...) o foco de *desordem* (grifo nosso) no universo anfônico”.

O primeiro segmento – “*O Deserto*” – nos remete à condição do poeta em estado de poesia, diante do deserto da folha em branco. Mas este estado de poesia não se conforma com o que tradicionalmente se interpreta como momento de inspiração. Em vez disso, percebemos o poeta em frente à sua consciência de elemento criador e construtor do monumento poético, consciência esta que o orienta na escolha do material que lhe servirá de suporte no processo criador.

O poema inicia-se com a unidade “*Anfion chega ao deserto*”:

No deserto, entre a  
paisagem de seu  
vocabulário, Anfion,

ao ar mineral isento  
mesma da alada  
vegetação, no deserto

que fogem as nuvens  
trazendo no bojo  
as gordas estações,

Anfion entre as 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.

(p. 87)

Na primeira estrofe, o substantivo “*deserto*” é associado a “*vocabulário*”, o que indica que a paisagem do deserto é também paisagem lexical, construída no discurso poético. Mas o substantivo “*Anfion*” surge como *tópico discursivo*, um escopo, espécie de cenário semântico onde se depositam todos os elementos descritivos que percorrem o fragmento. Isso nos leva a um percurso semântico que envolve deserto e vocabulário, mas que também inclui Anfion, que adiante surge também como um *tópico sentencial*<sup>22</sup>.

É sintomática a ambiguidade detectada por Secchin (p. 51), estabelecida pelo possessivo *seu*, que funciona com valor polissêmico de ampliação de sentido. Situado entre *deserto* e *Anfion*, sua semântica é um ponto de interseção entre os dois referentes, o que vincula “*vocabulário*” tanto à paisagem do deserto quanto a quem nele se localiza. Essa estratégia promove um liame que liga as características da paisagem ao cenário físico-lexical e a Anfion, que o respira, incorporando-o na sua essência.

Essa paisagem é descrita sob o signo da carência que, de certa forma, vem suprir a carência do signo na poesia de sugestão. Esse signo da carência, contudo, não constitui um elemento de limitação do alcance da poesia; ele é na verdade, no processo discursivo da poética cabralina, um traço definidor de uma diretriz poética que impõe ao artista os limites ilimitados da criação artística. Ele é componente de um gestaltismo cuja dialética não pode se manifestar fora de um sistema de oposições que explicita seu valor na internalidade da obra. Frente a isso, os signos inorgânicos se opõem aos signos orgânicos, vegetal ou animal. Se, por um lado, aqueles se manifestam na carência que pode ser monitorada – “*ar mineral*”, “*pedras*”, “*areia*” – estes se mostram como símbolos de abundância, descontrolado e desordem – “*vegetação*”, “*frutos*”. De um lado, tem-se a inércia; de outro, a autonomia cinética, em cuja dinâmica está o embrião da gestação e da metamorfose.

<sup>22</sup> Segundo Perini (Perini, 2006), *tópico sentencial* é uma função comunicativa, cujo conteúdo aproximado é “aquilo sobre o qual se fala”; essa função comunicativa se expressa formalmente com a colocação do elemento em uma posição de destaque; e *tópico discursivo* é um termo marcado como tópico; mas que, diferente de tópico sentencial não encontra lugar na estrutura da sentença tal como tradicionalmente se entende – isto é, não há maneira de atribuir a esse elemento topicalizado uma função sintática. “O tópico discursivo tem uma função comunicativa no enunciado, que pode ser descrita como “um quadro de referência espacial, temporal ou individual dentro do qual a predicação principal é válida” (Chafe, 1976, p. 50)

Reconhecemos ainda a transposição semântica de alguns signos, relativizada na dinâmica do texto. Os substantivos “*nuvens*” e “*estações*” têm sentidos além de sua cognição ordinária; são símbolos de instabilidade, pois embotam a visão, movem-se, transmutam-se para além de uma ordenação previa e controlada pela volição.

É ainda providencial a atuação dos adjetivos nesta seção. Na segunda estrofe, “*mineral*” e “*isento*” limitam o alcance semântico de “*ar*”, conferindo ao núcleo substantivo um sentido palpável, retirando dele o teor de volatilidade que lhe é próprio. O adjetivo “*alada*”, ao contrário, impõe a “*vegetação*” um tônus subjetivo que na semântica do texto é contrária a um ideal poético almejado. Em “*gordas estações*”, o adjetivo é índice de abundância que se opõe à carência da paisagem descrita. Em “*frutos esquecidos*”, o adjetivo é elemento que direciona a comparação entre pedras e frutos para uma esfera em que estes são reduzidos ao efeito da subtração do amadurecimento pelo estancamento do processo natural. Em “*preciso círculo*”, o substantivo é, em razão da noção geométrica que encerra, indicação do perímetro paisagístico em que Anfion deliberadamente se inscreve, em “*gesto puro*” de resíduos, rarefeito da densidade hereditária de uma paisagem fértil.

Assim descrito o estado de Anfion, passemos à unidade seguinte – “*O deserto*” – em que, mudando o foco, aparece o deserto em si, descrito sob o signo da claridade, como a expulsar qualquer resquício da ocultação pela noite:

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)

(p. 88)

Nesta unidade, um núcleo substantivo – “*tempo*” – se encerra como elemento propulsor do funcionamento na paisagem poética. Na sua avaliação poética, o tempo é congelado no espaço, tal como a *fábula*, que retém a perenidade conceitual dos valores

humanos. Mas essa retenção se dá em duas dimensões: como elemento cronológico, que se dilui no fluxo da vida, e como determinante de um estado paisagístico. Em ambas as dimensões, o tempo se submete a relações com outros elementos que sugerem clareza e escuridão, respectivamente: o tempo cronológico associado aos sintagmas nominais “*fonte*”, “*terra branca*” e *cal*”, referentes de elementos inorgânicos, e o tempo paisagístico associado ao sintagma *ervas*, elementos orgânicos. Seja pela quantidade de vocábulos, seja pela afirmação dos conceitos, predomina na paisagem a clareza, e por isso mesmo, não há nela lugar para a tristeza, que, quando muito, é racionalizada na produção cultural do “*livro na estante*”.

Passemos à unidade “*Sua flauta seca*”:

Ao sol do deserto  
no silêncio atingido  
como a uma amêndoa,  
sua flauta seca:

sem a terra doce  
de água e de sono;  
sem os grãos do amor  
trazidos na brisa,

sua flauta seca:  
como alguma pedra  
ainda branca, ou lábios  
ao vento marinho.

(p. 88)

Nesta unidade, Anfion aparece provido de seu instrumento musical. Agora a lira mágica de Orfeu, de que fazia uso Anfion no poema de Valery, é substituída pela flauta. Se a lira de Valery nos remete a Apolo, deus da Beleza, da Perfeição, da Harmonia, do Equilíbrio e da Razão, a flauta de Cabral nos remete ao senhor desse instrumento, o deus grego Pã, cuja forma é metade homem metade besta. Historicamente, o nome de Pã parecia indicar a extensão do poder, e a seita dos filósofos estoicos o identificava com o Universo – ideia correlata à que se fixou no morfema *pan-*, que indica totalidade – ou ao menos com a natureza inteligente, fecunda e criadora.

Segundo a lenda, Pã, que saíra ao enalço de sua amada Synrix, quis abraçá-la, mas em vez de uma ninfa, só abraçou os caniços em que ela magicamente se transformara. Suspirou (suspiro profundo e lamentoso), e os caniços agitados emitiram um som doce e queixoso. O deus, comovido com o que acabara de ouvir, pegou alguns caniços

de tamanho desigual e, unindo-os com cera, formou a espécie de instrumentos que se chama *syrinx* e que constitui a flauta de sete tubos, transformada em atributo de Pã.

Agora no texto, o léxico se engaja para que a paisagem desértica apareça sob o signo do silêncio, que é a ausência de quaisquer resquícios de expressões poéticas anteriores, o que significa dizer que o poeta-flautista, e por extensão a poesia, estaria esterilizado de qualquer impureza da herança surrealista. O silêncio é imposto pela noção de subtração que transparece de imediato no verbo *secar* associado ao substantivo “*flauta*” (“*sua flauta seca*”). Esse verbo participa de um processo comparativo quando associado ao substantivo “*amêndoa*” (“*como uma amêndoa seca*”) que, sofrendo o mesmo processo imposto a “*flauta*” submete-se também à semântica do silêncio.

A busca do silêncio persiste sob a indicação da carência. Na segunda estrofe, a preposição “*sem*”, signo exemplar de subtração na poética cabralina, é elemento de estancamento de gestação e de aniquilação da fertilidade, representadas por signos “automáticos” que tradicionalmente alimentam uma poesia de concepção lírica – “*terra doce*”, “*água*”, “*sono*”, “*grãos*” “*de amor*”, “*brisa*”. Na terceira estrofe, persiste o verbo *secar*, cujo efeito de sentido se amplifica na comparação envolvendo os elementos expostos à ação do ressecamento (o silêncio) – “*pedra*”, “*lábios*” – e o agente desta ação – “*vento marinho*”.

Na unidade “*O sol do deserto*”, persiste a imposição do silêncio. Nela predomina o signo da solaridade e da desidratação, em oposição à fertilidade propícia à tradicional expressão poética, tomada como verborragia do discurso lírico. Agora, percebe-se a ação direta do elemento inorgânico mineral sobre o elemento orgânico, seja animal, com maior força, seja vegetal, com certa concessão, o que de certa forma amplifica a força de ação da solaridade:

(O sol do deserto  
não intumesce a vida  
como a um pão.

O sol do deserto  
não choca os velhos  
ovos do mistério.

Mesmo os esguios,  
discretos trigais  
não resistem a

o sol do deserto,

lúcido, que preside  
a essa fome vazia.

(p. 88)

Nessa unidade, “sol”, “deserto” e “fome” são signos de carência, em oposição a “vida”, “pão”, “ovos”, “mistério”, “trigais”, da mesma forma que o verbo *secar* se opõe a *intumescer* e *chocar*. Esse sistema de oposições amplifica a instauração do silêncio pela estratégia da negação subtrativa, já que os símbolos de fertilidade não resistem à ação imperiosa da desidratação que recai sobre o discurso poético, sintetizado na imagem da “fome vazia”.

A lição do silêncio ministrada pela flauta parece ter resultado positivo sobre Anfion. Na última unidade deste segmento – “Anfion pensa ter encontrado a esterilidade que procurava” –, Anfion se convence do seu efeito:

Sua mudez está assegurada  
se a flauta seca:  
será de mudo cimento,  
não será um búzio

a concha que é o resto  
de dia de seu dia:  
exato, passará pelo relógio  
como de uma faca o fio.

(p. 89)

No recorrente sistema de oposições, os signos “flauta” e “búzio” se confrontam pelas noções respectivas de silêncio e ruído, que se manifestam numa espécie de metonímia criada na semântica interna da obra. A segura da flauta anula a ação articulatória que transforma o vento em melodia; mas o búzio é sonoramente fértil na sua exposição à ação do vento, pressuposto no contexto do poema. Por essa razão ele não será a “concha do resto do dia do seu dia”, pois “dia” é signo de clareza e trabalho, e “concha” é metáfora do polimento que torna a matéria esterilizada de qualquer impureza, estranha ao projeto de assepsia de Anfion. Sua forma é símbolo de trabalho que anula a casualidade tão renegada no projeto poético cabralino. Assim, não tem

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

A partir daí, não é absurdo entender que, além dos sentidos de silêncio e ruído, os signos “*flauta*” e “*búzio*” confrontam também, respectivamente, as pressupostas noções de volição e espontaneidade, deixando entrever que o silêncio não é uma privação espontânea. No sintagma “*a flauta seca*”, o que existe é uma expressão inacusativa, em que, a ergatividade do verbo faz da flauta o escopo da expressão. Além disso, a imagem *mudo cimento* pressupõe uma realidade construída e “põe em destaque o aspecto fabricado desse tipo de silêncio, que deve ser elaborado e atingido, e não dado aprioristicamente” (Secchin, p. 55). Isso significa que a facilidade é um obstáculo que precisa ser transposto e por isso não pode ser aceita. Afinal, “*cimento*” é matéria de engenharia e arquitetura, não é produto casual da natureza; é produto dosado, cujo excesso faz ruir um projeto que não seja cuidadosamente elaborado.

Se esterilidade é sinônimo de improdutividade, infecundidade e infertilidade, é também sinônimo de aridez e assepsia. É com esse leque semântico que ela é confrontada na atmosfera do poema. A esterilidade finalmente seria instalada (não doada) em suas potencialidades.

Instalada a esterilidade, sua “*mudez*” (signo nuclear que revela o propósito de Anfion) estaria “*assegurada*” (note-se o sentido desiderativo do termo). Isso depende de uma condição que deveria se manifestar como hipótese de fatos remotamente prováveis, expressos no pretérito imperfeito do subjuntivo e seu tempo correlato, o futuro do pretérito<sup>23</sup>: “*Sua mudez estaria assegurada / se a flauta secasse*”. Entretanto, como estratégia poética providencial, a hipótese é modalizada pelo presente do indicativo, passando a um dado já conhecido ou pressuposto: “*Sua mudez está assegurada / se a flauta seca*”, e pelo seu correlato futuro do presente “*será de mudo cimento, / não será um búzio*” e “*passará pelo relógio como de uma faca o fio*”. Esta estratégia aproxima da realização o projeto de silêncio de Anfion, agora recategorizado na condição de mais do que um mero vislumbre. A partir daí, a espontaneidade pressuposta no signo *búzio* se anula na noção de exatidão de um tempo pontualmente retido na culturalidade do *relógio*, como um preciso corte, transparente nos signos “*fio*” e “*faca*”.

Nesta esterilidade há outro pormenor. Inventada por um deus metade homem metade animal, a “*flauta*” ainda é, apesar de todo processo a que foi submetida, signo de

---

<sup>23</sup> Para a expressão de hipóteses em gradação de matizes de sentido, sugerimos consulta a AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Publifolha, 2008. p. 325-329)

indeterminação. Assim, a despeito da intenção de Anfion de mineralizá-la, ela, assim como a amêndoa seca, não se abstrai de sua origem vegetal, visto que fabricada a partir da cana, sendo seu primeiro acorde uma casualidade. Isso é uma fenda da infiltração indesejada da casualidade na poesia, que ocorrerá no próximo segmento – “*O acaso*”.

Este segundo segmento se subdivide em três unidades. A primeira – “*Encontro com o acaso*”:

No deserto, entre os  
esqueletos do antigo  
vocabulário, Anfion,

no deserto, cinza  
e areia como um  
lençol, há dez dias

da última erva  
que ainda o tentou  
acompanhar, Anfion,

no deserto, mais, no  
deserto castiço linho do  
meio-dia, Anfion,

agora que lavado  
de todo canto,  
em silêncio, silêncio

desperto e ativo como  
uma lâmina, depara  
o acaso, Anfion.

(p. 89)

Nesse encontro com o acaso, há um questionamento: ele teria sido fortuito ou provocado? Acreditamos na dupla possibilidade: *deparar com* e *ir de encontro a, chocar-se*; mas a segunda acepção se enquadra melhor no projeto anfônico, já que ele pressupõe uma previsibilidade de embate. Quando pensamos assim, tomamos todos os atos anteriores de Anfion como preparação para um evento maior, volitivamente arquitetado. E aqui, a ideia de “*encontro*” está tomada na sua emanação mais clássica – regressivo de *encontrar* (*in-* + *-contra* + *-āre*) –, com o sentido de defrontar-se com alguém ou algo que representa obstáculo ou força hostil; enfrentar.

Esse enfrentamento é parte do projeto poético do flautista-poeta, pois,



convencido de ter encontrado a esterilidade que procurava, Anfion, reagindo à facilidade, agora se expõe a um obstáculo que julgava poder vencer com a arma de que se provera – a flauta seca. Aliás, sobre esse próprio poema e a facilidade do acaso, Cabral já teria confessado: “Escrever para mim é sofrimento”. Ouçamo-lo melhor:

Valery me convenceu de que, para se *criar* (grifamos) algo, é necessário um esforço. Um obstáculo diante do ser o obriga a muito mais esforço e faz com que ele atinja o seu extremo (entrevista a Secchin, p. 303).

Para armar-se contra o acaso a que vai se expor no deserto, Anfion refugia-se “*entre os / esqueletos do antigo / vocabulário*”. Esse refúgio é lexicalmente construído, e no signo *esqueleto* reside a natureza de sua matéria. Ele é metáfora da clareza e da permanência após o desgaste da carne espessa que se deteriora na putrefação de um discurso já estabelecido na rotina poética da tradição lírica.

O deserto é *cinza* e *areia*, símbolos da calcinação e da mineralidade, que se impõem sobre as ruínas do perecível e do efêmero. Essa efemeridade é denunciada no distanciamento de Anfion em relação à “*última erva / que ainda o tentou / acompanhar*”. É interessante observar os pressupostos que encerram o adjetivo *última*, o advérbio “*ainda*” e o verbo *tentar*. Por meio desses itens lexicais, subentende-se a vitória de Anfion na sua luta pela construção do silêncio. O adjetivo encerra a ideia de que nada mais ameaça o silêncio de Anfion, que, após vencer todos os obstáculos, *ainda* enfrentou a persistência da última erva, símbolo da derradeira força do descontrole. A personificação de “*erva*” dá sustentação ao emprego do verbo *tentar*, mas, anulada sua volição pela força do automatismo da metamorfose vegetal, torna essa persistência apenas tentativa da ruptura do silêncio imposto.

Acentua-se na unidade a ideia de construção e controle em oposição ao discurso da autogestação mítica da poética surrealista. Essa preocupação com a construção do fazer poético sob monitoração e controle se manifesta nos signos “*lençol*” e “*linho*”, imagens têxteis (do latim *textilis*, e = que foi tecido, entrelaçado), transpostas para a tessitura do poema como um das mais significativas referências da poética de João Cabral. Além da ideia de construtivismo que essas imagens engendram no poema, há a noção da clareza solar nos sintagmas adjetivais primitivo e derivado que qualifica e restringe, respectivamente, o sentido do referente – “*castiço linho do meio-dia*”.

Agora, na plena solaridade do meio-dia, Anfion se encontra na planície desértica, “*lavado / de todo canto, / em silêncio, silêncio*”. Na semântica geral do texto, o verbo dessa construção tem que ser analisado com valor depoente, pois a isenção de Anfion do canto não foi um processo passivo; foi, antes, resultante de um ato voluntário de quem buscou insistentemente a aridez desértica do silêncio. Tanto é verdade que seu silêncio é “*desperto e ativo como / uma lâmina*”. A incompatibilidade semântica entre o substantivo *silêncio* e os adjetivos *desperto* e *ativo* direciona a imagem para o estado de vigília de Anfion, reforçado pela comparação com “*uma lâmina*”, símbolo de agudeza e precisão.

É neste estado de vigília que Anfion “*depara*” o acaso. Esse evento não pode ser tomado como um fato casual. O verbo foi empregado em um sentido que favorece nossa análise: *deparar* (verbo transitivo direto = *provocar o aparecimento repentino de; trazer ou apresentar subitamente*) e não *deparar com* (verbo transitivo relativo = *defrontar-se de maneira inesperada [com]; topar, encontrar-se casualmente*). Como se pode ver, a escolha do sentido do verbo indica uma atitude premeditada por parte de Anfion, o que lhe confere o papel temático de agente e não de paciente do encontro com o acaso. Essa não casualidade revela que Anfion se coloca frente ao acaso com uma atitude de quem o confronta com armas suficientemente para vencê-lo e não permitir sua infiltração no ato estético de fala, evitando o fácil, impedindo a desordem, recusando o vago e interceptando a intromissão do inconsciente ou da efusão sentimental na atividade poética.

Anfion está seguro de si. Mas o acaso se impõe e o surpreende, como veremos na unidade subsequente – “*O acaso ataca e faz soar a flauta*”:

Ó acaso, raro  
 animal, força  
 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 roia  
 o osso antigo  
 logo florescido  
 da flauta extinta:  
 áridas do exercício  
 puro do nada.

(p. 89-90)

No primeiro momento, Anfion reconhece o acaso, associado a imagens do mundo orgânico do reino animal, metaforizado em itens lexicais explícitos – (“*raro*”) “*animal*”, (“*força de*”) “*cavalo*”, “*cabeça*” (“*que ninguém viu*”), “*vespa*”, “*inseto*”, “*camelo*”. Esses elementos revelam as formas de manifestação do inesperado na composição da poesia

É providencial o adjetivo em “*raro animal*”, imagem hiperonímica que denuncia o aspecto inusitado sob o qual o acaso se manifesta, o que certamente deslumbra e desorienta Anfion. Esse aspecto inusitado se amplia na alegoria configurada no conjunto de metáforas hiponímicas, ligadas metonimicamente à amplidão da primeira imagem. Anfion é surpreendido pela incontrolável “*força de cavalo*”, que representa a dinâmica da agitação onírica. Essa dinâmica não se faz de forma manifesta e perceptível, ela é oriunda da “*cabeça que ninguém viu*”, oculta sob a prescrição do sonho e da efusão emocional.

O acaso é “*vespa*”, cuja ferroadada não se pode ignorar, em razão do seu efeito contundente, é “*inseto*” de voo desorientado e imprevisível, que, vencendo o silêncio, impõe à assepsia do deserto anfônico uma desordenação que não pode ser contida porque não pôde ser mensurada. Essa imensurabilidade se justifica pela ocultação da “*vespa*”, signo de oposição à carência, “*nas vagas / dobras da alva / distração*”. O sentido que atribuímos a “*dobras*” na semântica do texto é o da rubrica “*geologia*” (gerações tectônicas; curvatura ou flexão produzida nas rochas por ações diversas). Isso nos conduz ao fato de que Anfion, na sua “*alva distração*”, comete o deslize de não perceber ou permitir, por meio de um arriscado jogo, que algum resquício do acaso o acompanhasse.

Seja essa “*alva distração*” uma inadvertência ou uma atitude lúdica, o fato é que Anfion não se mostra capaz de lidar com ela, permitindo que ela se infiltre no seu sistema de defesa. E essa infiltração ocorre a despeito de sua consciência na construção

do deserto, consciência transparente no adjetivo “*alva*”, que confere à distração atributos positivos, tais como “brancura”, “clareza”, “pureza”, símbolos de oposição à morbidez e índice da solaridade positiva do deserto.

Assim, o acaso resiste à calcinação do deserto como um “*camelo*”, símbolo da própria resistência à paisagem desértica, que sobrevive à “*sede*” e se opõe à carência, ao vazio, ser que convive familiarmente com o espaço da mineralidade e da aridez. O acaso se cristaliza – “*O acaso / súbito condensou / em esfinge, na / cachorra da esfinge*” – na precipitação denunciada pela semântica do advérbio, como um enigma, o enigma da esfinge, que Anfion não consegue decifrar, porque foge ao seu controle cerebral. Essa cristalização do acaso se desdobra na imagem pejorativa “*cachorra da esfinge*”, que, concomitantemente, se opõe e à sabedoria da esfinge e explicita seu lado insano. Assim, como um demônio exclusivo de destruição e má sorte, a esfinge procede ao ataque do acaso sobre algidez límpida da esterilidade do silêncio.

Esse ataque se realiza de forma feroz, onde Anfion menos espera. A esfinge “*lhe mordida / a mão escassa*” e “*lhe roía / o osso antigo*”. É interessante observar a escolha dos verbos *morder* e *roer*, que trazem na sua carga semântica o sentido destruidor da fome e da insaciabilidade. Mas esse ataque, ainda que feroz, é processual, o que se pode perceber no aspecto cursivo do pretérito imperfeito, acentuando a angústia de Anfion ao dar-se conta da destruição do silêncio.

Instaura-se então a incômoda presença do material orgânico vegetal, transparente na imagem da “*flauta*” (feita de cana), metamorfoseada no “*osso antigo*”. Esse estado de metamorfose, a despeito da calcificação, não resiste ao ataque da “*cachorra*”, e a flauta soa, porque o osso é “*logo florescido*”, ainda que a mão e a flauta estejam “*áridas do exercício / puro do nada*”. Estes dois últimos versos são, indiretamente, hipérbolos refratárias da força devoradora do acaso, que vence a aridez construída pelo exercício de Anfion, exercício puro da poesia depurada, mas que não resiste ao descontrole e à permeação dos impulsos do inconsciente ou da efusão de emoções na atividade poética.

A flauta soa e instaura o acaso. Sob sua tutela, a poesia se processa, metaforizada na construção de Tebas, como veremos nesta unidade – “*Tebas se faz*”:

Diz a mitologia  
 (arejada de salas, de  
 nítidos enigmas  
 povoadas, mariscos)

ou simples nozes  
 cuja noite guardada  
 à luz do ar livre  
 persiste, sem se dissolver)  
 diz, do aéreo  
 parto daquele milagre:

Quando a flauta soou  
 Um tempo se desdobrou  
 do tempo, como uma caixa  
 de dentro de outra caixa.

(p. 90)

A flauta soa, e Tebas se faz. É possível entender na expressão indicativa da unidade duas possibilidades semânticas: uma noção reflexiva (“*Tebas se faz*” = *Tebas se faz por si mesma*), na qual o pronome é indicador da voz reflexiva, ou uma expressão ergativa, em que o pronome é resquício do objeto direto (“*Tebas se faz*” = *o som da flauta faz Tebas*). De qualquer forma, em ambas as interpretações, o evento exclui Anfion como agente da construção de Tebas e agente da poesia por ela metaforizada.

Mas a poesia fazer-se por si mesma seria um mito promovido pela concepção mediúnica da poética simbolista, em que o poeta é o porta-voz de um discurso sacralizado, levada às últimas instâncias pela concepção automatista do Surrealismo. Esse conceito de produção poética passa ao largo da poética de João Cabral de Melo Neto, para quem a poesia é, sobretudo, produto artístico de uma atividade intelectual.

Para esclarecer, providencialmente, retomamos uma posição que já assumimos anteriormente. É preciso ter em mente que poeta e sujeito poético são instâncias diferentes no universo da produção literária. O sujeito poético é uma criação do poeta, é uma voz que se manifesta no mundo poemático, uma instância reveladora da simulação que ocorre no ato da criação. O poeta é um ser social que lida com a linguagem de sua comunidade cultural, monitorando-a sob a égide de uma criação estética que a ela confira o estatuto de matéria artística. Isso significa dizer que, enquanto cabe ao sujeito poético as informações inscritas no conteúdo da obra, cabe ao poeta trabalhar a linguagem para que tais informações sejam processadas sob a forma de arte literária.

O que temos em “*Fábula de Anfion*” é um poema que apresenta dois planos de leitura intermediados pelo sujeito poético: a construção do poema escrito por João Cabral, no qual ele deixa transparecer suas diretrizes poéticas, e a narrativa da aventura poética de Anfion como personagem do poema. É nesse jogo de entrelaçamentos

discursivos que os conceitos poéticos se manifestam no domínio do poema. Nesse domínio, o discurso de Cabral não discorre sobre a valorização da construção em detrimento da automação. A teorização dá-se no momento mesmo da atividade poética, o que, de certa forma, confere à escolha lexical o papel explicitador da feição estética de sua poesia.

A partir daí, não é difícil aceitar que, sendo a “*Fábula de Anfion*” um exercício metadiscursivo, em certos momentos a voz do poeta e a voz do sujeito poético se fundem na reflexão da construção da poesia. Mas essa heterogeneidade discursiva se supera no fragmento, pois é possível também perceber no discurso do sujeito poético o ponto de vista de Anfion. Isso justifica a referência imprecisa à mitologia nesta unidade, na qual as “*arejadas salas*” são um espaço dúbio em que circulam a inconsciência e a consciência, configuradas na imagem “*nítidos enigmas*”. Nesta imagem paradoxal, o adjetivo está a serviço da visão distanciada e controladora do poeta da “*Fábula*”, enquanto o substantivo é revelador do ponto de vista do personagem da fábula, ao deparar com a realidade que não almejava e o faz pressentir o fracasso enganoso do seu projeto.

Nessa estratégia textual, manifesta-se aos olhos do leitor um jogo de oposições e contradições que envolve Anfion, o poeta-músico, e João Cabral, o poeta-arquiteto. Esse jogo de oposições e contradições se configura na escolha lexical que compõe o complexo alegórico da estrofe – “*mariscos*”, “*nozes*”, *noite*, “*luz*”, “*ar*” (“*livre*”) – cujos referentes nos remetem a conceitos estratégicos na construção poética do texto. Esses conceitos relacionam dois planos de leitura em níveis distintos: de um lado, marca as diretrizes da poética consciente de João Cabral; de outro, aponta a imprevisibilidade do acaso no percurso poético traçado por Anfion.

Os sintagmas “*mariscos*” e “*simples nozes*” são aposições metafóricas de “*nítidos enigmas*” e, como tais, também encerram conceitos contraditórios a partir dos universos exterior e interior dos seus referentes. Tanto o elemento animal (“*mariscos*”) quanto o vegetal (“*nozes*”) são elementos dúbios na atmosfera do poema. Se, por um lado, têm o aspecto externo definido pela forma e consistência de sua matéria, por outro, são portadores da incerteza de seu universo íntimo, não visível e, portanto, desconhecido e casual. Afinal, sua crosta nítida é também um elemento de opacidade, pois, na vida íntima do seu interior, ambos encerram a *noite*, elemento que se opõe à solaridade, tão cara à poética cabralina. Essa contradição se amplifica, na medida em que essa noite é “*guardada / à luz e ao ar livre*”, pois, enquanto o verbo *guardar*

pressupõe ocultação pelo condicionamento – a poética do mistério – os substantivos “*luz*” e “*ar*” apontam para uma poética de visibilidade e ausência de morbidez, objetivada por Cabral.

O embate das forças contraditórias se alimenta do fato de que a noite “*persiste sem se dissolver*”. E é ela, a noite, elemento propulsor da atmosfera onírica, que garante o “*aéreo parto*” do “*milagre*” poético. Este, desarticulando o controle da atividade criadora, faz o acaso se manifestar como ruína do projeto anfônico. Sua arruição é anunciada na semântica do sintagma “*aéreo parto*”, que encerra dois componentes contrários aos propósitos de Anfion. Nele, o substantivo, embora pressuponha uma atitude volitiva anterior – a da concepção –, traduz a noção de incapacidade de indução no processo poético; o adjetivo, por sua vez, sugere indefinição e volatilidade. Nesse jogo de contrastes, o substantivo “*milagre*” é sintomático na semântica do texto, pois ele abrange a ideia de surpresa, de participação súbita de forças incontrolláveis, o que se conforma com uma poesia cujo processo está isento das manifestações da inteligência e das forças da transpiração.

Assim, aos olhos de Anfion, a poesia se manifesta como indesejável coisa prodigiosa, “*quando a flauta soou*”. A flauta aqui é o elemento de ativação do milagre poético, que ocorre sem a interferência ou controle do flautista. Por essa razão, estilisticamente, é providencial o aspecto ergativo da construção, eliminando o agente causador do evento e sugerindo a espontaneidade do som da flauta, a exemplo do que ocorrera no episódio feérico de Pã. Sob o som mágico da flauta, a poesia se processa numa torrente casual que anula o intento controlador de Anfion, contrariando o ideário de uma poética cuja construção é controlada pela consciência.

O toque da flauta desencadeou o processo poético, conforme se pode depreender na imagem “*um tempo se desdobrou / do tempo, como uma caixa / de dentro de outra caixa*”, que enquadra a ação do acaso em um desdobramento infinito. Agora, “*tempo*” aponta para algo que não se pode conter, visto que ele se “*desdobra*” de si mesmo. Retoma-se aqui, sob outra dimensão, a imagem da “*dobra*” do segundo segmento, agora desprovida da “*alva distração*”, o que remete à noção do obscurantismo de um acaso oculto, não programado, imprevisível, como sugere o símile metafórico “*como uma caixa / de dentro de outra caixa*”. Como não se pode deixar de associar a noção de temporalidade a uma metáfora do processo poético, chama mais uma vez a atenção o pronome *se*, empregado de forma reflexiva, conferindo ao tempo a autonomia que exclui a interferência de Anfion, como a anunciar o fracasso de seu projeto de criação

poética.

O resultado da ação do acaso na dimensão manifesta da poesia se revela definitivamente no terceiro segmento – “*Anfion em Tebas*”. Analisemos a primeira unidade deste segmento – “*Anfion busca em Tebas o deserto perdido*”

Entre Tebas, entre  
a injusta sintaxe  
que fundou, Anfion,

entre Tebas, entre  
mãos frutíferas, entre  
a copada folhagem

de gestos, no verão  
que, único, lhe resta  
e cujas rodas

quisera fixar  
nas, ainda possíveis,  
secas planícies

da alma, Anfion,  
ante Tebas, como  
a um tecido que

buscasse adivinhar  
pelo avesso, procura  
o deserto, Anfion.

(p. 90-91)

Nesta unidade Anfion depara com a obra do acaso. A construção do muro de Tebas é metáfora ampla da construção do poema. Estabelece-se aqui o confronto entre o que Anfion projetara e o que se concretizou verdadeiramente no seu projeto poético. O encontro com a obra imprevista desperta no poeta-flautista a consciência do seu fracasso, em razão da discrepância entre o que se projetou e o que se realizou de fato. É de se observar que o léxico se engaja na explicitação do engano de Anfion.

A primeira estrofe contém uma referência metalinguística denunciadora da interferência do inesperado na configuração da obra. Investigando a linguagem do poema, Anfion não reconhece o controle que supôs exercer sobre sua forma. Na expressão “*injusta sintaxe*”, o adjetivo é sintomático, pois atribui ao substantivo um caráter negativo, já que revela contrariedade em relação ao modelo de linguagem que



Anfion inicialmente propusera para a construção do poema.

Em vez de uma linguagem racional, equilibrada e justa, que revelaria a consciência e o controle nas incidências imediatas do seu discurso, Anfion se vê perdido no emaranhado de um discurso espontâneo que não obedeceu às suas desejadas orientações. Para revelação desse estado de descontrole, a escolha lexical tira proveito do desvio semântico no emprego da preposição *entre*. Esta preposição pressupõe colateralidade, paralelismo e evidentemente rejeita a noção de um termo no singular. Assim, as construções “*Entre Tebas*” e “*entre a injusta sintaxe*” têm apelo metafórico, e a metáfora é empregada para a correção do desvio. A preposição é denunciadora da prisão de Anfion no emaranhado de sua própria poesia. Se esse desvio se ameniza em “*entre mãos frutíferas*”, logo se faz presente na construção seguinte, “*entre a copada folhagem*”, como a revelar a impotência de Anfion diante da supremacia do acaso.

A desolação de Anfion se amplia na ausência da esterilidade que buscara. Em vez de signos de carência, manifestam-se livres imagens de fertilidade – “*mãos frutíferas*” e “*copada folhagem*” –, denunciando a proliferação e a exuberância, fora dos limites do domínio do sujeito poético. Essa imagens remetem ao universo orgânico vegetal, cuja dinâmica se processa ao sabor da natureza, que, por si só, é pró-vida. Isso quer dizer que a poesia nasce do desregramento e da discontentação. Se “*mãos frutíferas*” se relacionam com a fecundidade, “*copada folhagem*” sugere expansão, já que a arte da poda nada mais é que escultura viva, que se alimenta de sua própria seiva.

Nesta unidade, Anfion se revela como o elemento que sintetiza o confronto entre duas concepções poéticas opostas – uma de espontaneidade e outra de rigorosidade –, pois a “*copada folhagem*” é de seus gestos, mas gestos que ocorrem “*no verão / que, único lhe resta / e cujas rodas / quisera fixar / nas, ainda possíveis / secas planícies / da alma*”. Os itens lexicais *verão* e (*secas*) *planícies* remetem à noção cabralina de clareza, solaridade e aridez, numa tentativa de manter o itinerário do percurso poético traçado inicialmente, como comprova a imagem das “*rodas*” que Anfion “*quisera fixar*”.

Na penúltima estrofe, a preposição *entre* é substituída por *ante*. Essa substituição é significativa, pois denuncia a lucidez de Anfion *diante* do seu próprio fracasso, o que o faz confrontar Tebas como tecido pelo avesso, avesso do que queria construir. Na impossibilidade de reconhecer o que queria ver, Anfion busca “*adivinhar*” como seria o “*deserto*” cuja paisagem tentara construir. Esse deserto seria a poesia desprovida de excessos, a poesia da esterilidade, marcada pelo signo da carência, em oposição à exuberância retórica que sempre marcou a tradição lírica.

Reconhecendo seu fracasso, Anfion lamenta e revela sua impotência, na demonstração do que poderia ter sido e que não foi. Ouçamos a fala de Anfion nesta penúltima unidade do segmento, intitulado “*Lamento diante da obra*”:

“Esta cidade, Tebas  
não a quisera assim  
de tijolos plantada,

que a terra e a flora  
procuram reaver  
a sua origem menor:

como já distinguir  
onde começa a hera, a argila,  
ou a terra acaba?

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?”

(p. 91-92)

A unidade derrama o ponto de vista crítico de Anfion sobre a poesia. Não há na sua fala aceitação plena sobre o modelo poético manifesto, o que pressupõe uma oposição à poesia profunda e casual.

Em João Cabral, a linguagem da poesia é na verdade uma poesia da linguagem. Isso confere às escolhas lexicais um papel fundamental na construção poemática, visto que os conceitos poéticos devem ser percebidos e apreendidos à luz do que cada palavra imprime à poesia com seu peso semântico. Nesta unidade, há palavras chave que concentram as diretrizes poéticas que compõem os polos no sistema de oposições.

A poesia concretizada, Anfion “*não a quisera assim / de tijolos plantada*”. A expressão “*de tijolos plantada*” encerra contraditoriamente duas concepções poéticas: enquanto “*tijolos*” remete à mineralidade e à calcinação, “*plantada*” aponta para a fertilidade de um solo fecundo. A contradição deixa a fala de Anfion a meio caminho do desejo da segura poética e da obtenção de uma poesia originada na fertilidade da

inspiração. Por isso, “*terra*” e “*flora*” se fundiram para reaver a “*origem menor*” de Tebas, da poesia, enfim. E essa origem é menor porque não se conforma com o complexo teórico de uma poesia de construção, na qual o poeta é o senhor do seu processo de elaboração.

Frente à contradição que transparece na obra, não se consegue definir os pontos de origem da poesia, pois não há como “*distinguir / onde começa a hera, a argila / ou a terra acaba*”. Afinal, se “*argila*” e “*terra*” são símbolos de fertilidade indomável, “*hera*” é o elemento fecundado, neles pressuposto. Isso é prova cabal da impotência de Anfion no esforço confesso de conter a força aleatória do acaso: “*Desejei longamente / liso muro, e branco / puro sol em si*”. Nessa confissão, o poema-muro seria liso e branco, ou seja, despojado de excessos ou de obscuridade, com a clareza intestina do “*puro sol em si*”.

A penúltima estrofe encerra duas imagens levemente perturbadoras: um símile – “*como qualquer laranja*” – e uma metáfora – “*leve laje sonhei largada no espaço*” –, ambas tomando como referência à poesia. Cabral instaura então um jogo perigoso de quem se arrisca no limite da expressão e não se refugia na segurança tranquilizadora. Na primeira, o símbolo vegetal parece uma concessão à fertilidade; na segunda, a figuração volátil do espaço parece encontrar ambiência propícia para sua afirmação.

Esse jogo perdura na estrofe seguinte, sustentado pela admissão do componente onírico – “*(...) a cidade / volante, a nuvem / civil sonhada*” – que se queria domado. Nessa imagem, o adjetivo *volante* e o substantivo *nuvem* dão o toque da inefabilidade e da embriaguês que assomam a poesia e atestam a interferência do inescrutável no que deveria ter sido um empreendimento conscientemente projetado.

Entretanto, a poesia ainda é “*muro*” e “*laje*”, léxicos de edificação, componentes da Engenharia, que a submetem a uma construção volitiva regulada pelo filtro da consciência diurna do seu criador. Afinal, mesmo volante, a poesia é ainda “*cidade*”, elemento de um sonho arquitetado, apesar dos traços indesejáveis que ela apresenta, já como produto final. Entendemos então que o sonho aqui se identifica com o sonho de “*O Engenheiro*” – “*O engenheiro sonha coisas claras*”. Diante disso, as formas “*sonhei*” (penúltima estrofe) e “*sonhada*” (última estrofe) remetem mais à noção de desejo do que de manifestação das zonas insondáveis do inconsciente. Além disso, o adjetivo “*civil*”, associado a “*nuvem*”, retira parte da aura de sacralidade que esse substantivo tradicionalmente encerra no percurso histórico da poesia lírica.

Diante da evidência da obra criada, Anfion parece não repudiar de todo seu

produto final, apesar dos desvios imprevisíveis apresentados no seu processo de criação. Afinal, o poema está pronto, e, como poema, ele é dotado de uma estrutura e de certas relações que o fazem poesia. O que na verdade Anfion rejeita é o itinerário do processo criador, é a ação incontrolável do acaso, que o faz reconhecer sua derrota, que deve ser relativizada, pois ela não o leva a desconsiderar o poema como tal.

E Cabral a rejeitaria inteiramente? Talvez não, a julgar pelo que o poeta teria declarado na já citada entrevista a Secchin, ao ser questionado sobre a relevância das forças do inconsciente na produção da sua poesia. Mas isso dependeria de uma postura crítica por ele assumida diante da materialização do poema. Essa postura crítica movida pela consciência seria a atitude de legitimação do processo poético, do qual Cabral se apossaria e o tornaria legitimamente seu. Vejamos o trecho da entrevista:

— *Em Psicologia da composição, você diz: “Esta folha branca / me proscreeve o sonho”. O dado onírico, as forças do inconsciente, são elementos sem relevância alguma para sua poesia?*

— Não, mas eu procuro que sejam. Eu gostaria de criar como um matemático, sempre a partir de elementos racionais. A matemática é o extremo racional da linguagem, e a poesia também se dirige à inteligência. Eu impeço *tanto quanto possível* (grifo nosso) que o inconsciente governe minha mão. Mas, de repente, o inconsciente faz uma má-criação e a pessoa acaba derrotada. É verdade que ele colabora com associações novas de palavras, com “saídas” para poemas...

— *Você optaria, em nome da coerência, por não terminar o poema que ele, o inconsciente, termina por você?*

— Eu deixaria o poema de lado, e, um dia, o terminaria ou não. Mas se o inconsciente agir, contra a minha vontade, e me der uma solução que eu julgar válida, sou suficientemente cínico para aproveitá-la.

(Secchin, p. 302)

Diante disso, não é impossível aceitar Anfion, dotado de sua consciência crítica, como um *alter ego* de Cabral. É assim que Anfion, destituído de qualquer postura eclesiástica, se posiciona criticamente diante do acaso e, numa atitude de mitigação, faz dele um “álibi para reflexão”, conforme observa Alexandre Barbosa (Barbosa, 1975, p.68).

Chegamos finalmente à última unidade – “*Anfion e a flauta*”:

“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.”

(p. 92)

Nesta última unidade do poema, é de se notar a predominância de um léxico (e suas combinações sintagmáticas) que simboliza as forças fecundas do imprevisível e do incontrolável: “*flauta*”, “*cavalo solto e louco*”, “*árvore de som*”, “*semente*”, “*grão*”, “*vento*”, “*cana*”, “*ondas*”, “*tempo*” e “*mar*”.

Anfion elegera a flauta como o instrumento de trabalho que o acompanharia no percurso do seu deserto. Ela seria substituta da lira de Orfeu. Mas, se a lira de Orfeu não é instrumento de forças casuais, a flauta de Anfion independe de sua volição. Se os efeitos da lira dependiam do monitoramento de Orfeu, os efeitos da flauta não obedecem aos desejos projetados do seu dono. As lágrimas de ferro de Hades foram produtos de um desejo de Orfeu; o poema de Anfion, entretanto, foi obra das forças do acaso.

A consciência de Anfion o faz reconhecer a autonomia de seu instrumento e, a partir de sua origem, com imagens poéticas amplificadoras, nivela-a a referentes que simbolizam a fertilidade e a casualidade, opondo-se à esterilidade almejada pelo poeta-flautista. Reconhecida a força do acaso, Anfion enceta uma série de questionamentos denunciadores de sua inépcia, configurada na insistente reiteração do advérbio interrogativo “*como*”, relacionado a verbos que caracterizam controle e consciência no

processo poético: *dominar, antecipar, prever, traçar*.

Constatando definitivamente o avesso do que projetara, Anfion busca justificar seu fracasso com associações imagéticas que fortalecem seus argumentos. Na verdade, o poeta-flautista tenta mitigar sua ruína mais pela força imponderável do acaso do que pela sua incapacidade de se impor como o senhor do seu poema.

Inicialmente, ele compara a flauta a um elemento indomável de origem animal – “*cavalo solto, que é louco*”. Essa imagem poética é providencial, seja pela força indômita do elemento orgânico referenciado no substantivo, seja pela caracterização amplificadora dos termos adjetivos, que traduzem insurgência na expressão metafórica. Em seguida, como referência à fecundidade indesejada, a flauta é associada à expansão da força vegetal na imagem “*árvore de som*”, que tem na “*semente*” o elemento originário, gerador da imprevisão de sua origem. A improvável associação entre os itens lexicais “*árvore*” e “*som*” é reveladora da interferência do indesejável na obra poética.

Essa associação é retomada de forma amplificada em outra imagem correlata – “*grão de vento*” –, constatadora da casualidade do processo. Se o grão é a origem da árvore, símbolo da expansão, o vento é a origem do som da flauta, símbolo de magia revertida em processo de criação poética. Retoma-se aqui a origem do mito de Pã, pois a flauta é “*cana ainda*”, particularizada em sua vegetabilidade, reduzida ao imponderável. Assim, “*como prever sua modulações*”? E, mais ainda, “*como traçar suas ondas*”, ondas sonoras tão imprevisíveis quanto as ondas do mar?

Sem domínio sobre as modulações que se processam na dinâmica do poema, Anfion comete seu último gesto: “*A flauta, eu a joguei / aos peixes surdo- / mudos do mar*”. Esse é um gesto de reconhecimento do poder do acaso, mas é também um gesto de recusa do processo pelo qual o poema se corporificou. A associação entre as ondas da flauta e as ondas do mar se revela no poema como estratégia providencialmente calculada por Cabral. Nessa associação surge o tempo como espaço amplo em que o mar prevê sua dinâmica. Agora, os substantivos “*mar*” e “*tempo*” vão além de simples signos naturais e se transformam em metáforas do imponderável. A conspiração semântica entre ambos se inscreve numa rede de alegorias cujos valores emergem de uma intenção de efeitos de sentido planejados, pois, no gesto de Anfion, mais do que rejeição, há uma interceptação da casualidade, que liberta o poeta do impulso da inspiração e da imprevisibilidade.

Jogada ao mar, a flauta experimenta a exuberância da vida, exuberância que ela não consegue controlar porque está fora do seu habitat natural. O mar é elemento

irrepresável que se aproxima da amorfia, seja pelo seu volume, seja pela dinâmica constante de suas ondas, cuja imprevisibilidade, se não está na sua ocorrência, está na sua configuração formal, sempre surpreendente aos olhos do homem. O tempo, por sua vez, não é o tempo cultural, aprisionado na máquina do relógio; é um tempo que não se pode medir e controlar, porque está em sua infinitude. Se o mar consegue prever suas ações na vastidão do tempo, essa previsão é um mistério para o poeta, pois mar e tempo são entidades maiores que o homem, mais amplas que seu espírito e, como tais, são metáforas de isenção do monitoramento do poeta na construção de sua poesia.

A ausência do vento, agente da sonoridade e metáfora da abundância, asfixia a flauta com o silêncio, promovendo a restauração da esterilidade. Isso porque o gesto de Anfion inunda a flauta com matéria incompatível com a alimentação de sua força. Na esterilidade, o poema, contraditoriamente, alimenta-se na carência de sua fome vazia. E é na busca dessa carência que serve de alimento ao poema que se dá o choque contra o léxico da exuberância e da proliferação, numa espécie de cultismo às avessas.

O mar é o término do percurso do deserto que a flauta de Anfion conseguiu vencer com o inesperado. Atirada “*aos peixes surdo- / mudos do mar*”, a flauta cala o acaso e, mais que isso, denuncia a ausência da voz recitativa e da audição embriagada. Dessa forma, prevalece a mineralidade da palavra escrita, perceptível apenas pelo olhar percuciente da leitura atenta e desprovida de qualquer acento operístico que contribua para a melifluidade recusada por Cabral. Essa atitude de recusa recompõe a consciência do criador sobre sua própria obra e revela a possibilidade de o poeta se reinaugurar em futuras produções, isento das fórmulas cristalizadas no percurso da tradição lírica.

Assim, a secura e a esterilidade que soam como interceptação do fluxo da vida no poema é na verdade o veio explorado por Cabral para promover a desertificação do seu discurso. A exemplo de Guimarães Rosa com o sertão, em Cabral, o deserto não é lugar; é estilo, mas estilo ressecado, desidratado no signo da carência. Na sua obra, o deserto solar se traduz no deserto branco da página a ser preenchida por uma linguagem calcinada, rarefeita, linguagem que começa pela escolha consciente de um léxico marcado pela precisão e pela contundência.

No saldo geral de nossa análise, é preciso considerar no poema os dois planos de leitura sob os quais ele se manifesta. No plano interno, está a figura de Anfion como personagem-poeta da “*Fábula*”; no plano externo, está a obra em si, tendo João Cabral de Melo Neto como poeta criador do poema. Por esse prisma, o fracasso do projeto poético fica com Anfion. Se este fracassa e se desalenta diante da interferência do acaso,

Cabral, por sua vez, consegue levar a termo o projeto do seu poema, um poema que fala da angústia do processo criador, que aborda a luta com a palavra e o embate contra as fórmulas atribuídas à magia da inspiração.

O fato é que “*A Fábula de Anfion*” é um poema magistralmente construído e conscientemente estruturado. Nele o acaso e a inspiração são apenas um tema poético, abordado para revelar uma verdadeira lição de poesia. Através dele, Cabral exorciza a inspiração e dá como presente ao leitores as diretrizes de como confrontar sua obra. Ele deixa claro que poesia é trabalho, trabalho de artista consciente, sabedor de que a obra exige do poeta mais do que a aura da sacralidade mítica que o faz porta-voz de um discurso originário de uma instância superior.

Sob esse ponto de vista, considerando a origem mitológica da fábula da construção da muralha de Tebas, Cabral se identifica mais com o esforço de Zeto do que com a magia de seu irmão Anfion. Aquele trabalha, empenha-se para levar a termo a arquitetura da obra; este, num passe de magia leva as pedras à muralha ao bel-prazer dos deuses e do acaso. No poema, o ideal do poeta pernambucano se identifica com Anfion apenas pela consciência da poesia adquirida por este na experiência do percurso da fábula. Para Cabral poesia não é transcendência e muito menos inspiração, e isso pode ser comprovado pela adequação do léxico à expressão justa do seu projeto poético.

#### **4.4. Prosaísmo e realidade**

Contrastando com os livros anteriores, a partir de *O Cão sem Plumias* (1950), a obra de João Cabral passa a apresentar uma aproximação mais estreita com a realidade vivencial, realidade que, com frequência, acumula a miséria social do homem comum. Este livro dá início a uma atitude de referência ao espaço do real, que se torna fulcro fortemente significativo na linguagem que o sustenta. Enquanto os livros anteriores, superada a incursão na estética surrealista, enfatizam o *fazer* poético, definindo as fórmulas que a poesia cabralina tomaria como diretriz artística a ser alcançada, os livros subsequentes se entregam ao exercício do *dizer*, assumindo definitivamente a autotelicidade da linguagem sem a necessidade (mas não proibidos) de discutir sistematicamente o que, a rigor, constitui a conformação estética no modelo de sua enunciação.



Agora, o suporte linguístico do poema passa da metadiscursividade para a referência, que pressupõe a noção de referente e referencialização. Neste estágio, em razão de uma abordagem mais sociológica que a poesia cabralina processa, tornam-se necessários certos esclarecimentos das noções de referência e seus conceitos correlatos, para maior compreensão da relação da linguagem com o contexto da realidade.

Entendemos aqui *referência* como a relação existente entre uma expressão linguística e alguma coisa que ela seleciona no mundo real ou conceitual. Assim, qualquer expressão linguística que refere ou aponta para alguma coisa no mundo não linguístico é uma expressão referencial, e o *referente* é o elemento do mundo extralinguístico, real ou imaginário, ao qual remete o signo linguístico, num determinado contexto sociocultural em que ancora o discurso. A *referencialização*, por sua vez, constitui a atividade discursiva, através da qual o sujeito enunciativo opera sobre o material linguístico, realizando escolhas com vistas à concretização de sua proposta de sentido. Assim, a atividade do discurso revela-se um processamento estratégico que se configura como um ato de linguagem, para apreensão do real representado no texto.

É preciso deixar claro, no entanto, que esse ato de linguagem se realiza na Literatura na condição de uma manifestação propositadamente elaborada para um fim prioritariamente estético. Esse *Ato Estético de Linguagem*, assim por nós denominado, a que Carlos Reis denomina *ato parasitário de linguagem* (Reis, 2001), nomenclatura que rejeitamos por considerá-la imprópria, encontra na poesia seu ambiente mais propício para explicitação do seu propósito no processo da referencialização. Isso implica dizer que não há palavras ou conteúdos previamente poéticos, hipótese que reduziria a semiose poética a meras escolhas realizadas sem qualquer interferência discursiva do seu supremo criador, cujo valor está na própria forma de dizer a realidade.

Isso significa que a vinculação da literatura a uma visão puramente social empobrece a dimensão artística do texto literário. Essa visão puramente social nos leva à ideia de que a obra que não se realiza esteticamente através da linguagem pode valer como testemunho panfletário, mas jamais como produto artístico. Incorporando conscientemente esses postulados poéticos, João Cabral se faz poeta pelo que é trabalho de dicção. Isso implica que seu confronto com a realidade não se realiza pela noção verossimilhante de uma referência habitual, capaz de incutir no leitor a sensação do real simplesmente pelo que a realidade é.

Cabral deixa transparecer que o real na poesia é fruto da criação do *dizer*, que provoca a dissonância necessária do estatuto linguístico transformador do real em

matéria poética. Então, sua obra revela que o elemento diferenciador do uso poético da linguagem consiste em que nela, diferentemente das referências habituais, lógicas e intelectivas, retóricas ou não, as palavras se tornam elementos de figuração aderente aos elementos mundanos, distorcidos por uma visão peculiar que transforma os objetos do mundo em objetos poéticos.

A respeito das imagens reveladoras de um ponto de vista do real, assim se pronuncia Luiz Costa Lima:

O conceito de visualização será, entretanto prejudicado se for entendido como uma modalidade da aproximação copiativa da realidade *anterior ao texto*. Contra esta distorção, tenha-se em conta não entendermos a visualização como sinônimo de visão. Enquanto esta é o instrumento da percepção humana, aquela é um *instrumento operativo do criador* (grifo nosso), que implica na relação dialética entre percepção e imaginação, entre recepção visual e sua transgressão formal. Ela há de ser entendida, portanto, ao nível da linguagem criadora. Aproximamo-nos, então, de seu conceito, afirmando que nela o lastro visual permanece iminente à escolha formal. (Lima, 1968, p.296)

Engana-se, contudo, quem esperar do poeta de *O Cão sem Plumas* uma postura lírica emblematicamente poética. Cabral dá a seus temas poéticos um tratamento com o mesmo senso de agudeza com que um arquiteto elabora seu projeto e um engenheiro monitora sua construção. Isento das notações que caracterizam a mentação romântico-simbolista, seu lirismo não depende de estados sentimentais ou emanações oníricas para sua elaboração nem para sua recepção. Agora, toda imagética que constitui a feição poética dos textos se desenvolve na recusa da palavra poética mitificante, tão cara à lírica convencional. Destituídas de qualquer resíduo idealizante, as imagens poéticas nada têm de consuetudinário. Prosaicas e funcionais, e por isso mesmo inusitadas, elas se aproximam da realidade mais ordinariamente comezinha, sem, contudo, obedecer a uma postura fotográfica que apreenda o real na sua forma mais imediatamente reconhecível ou mais aprioristicamente concebida como poetizada pela tradição lírica.

Na fase anterior a *O Cão sem Plumas*, João Cabral deixa entrever que as referências relacionadas à ideia de fecundidade e proliferação são entraves à algidez higiênica de sua poesia. Tais elementos surgem nos poemas como contraponto de uma poética de decantação e filtragem; portanto não constituem o viés de um programa poético que se quer isento de excessos e descontroles. Agora, estes mesmos elementos

surgem como metáforas amplificadoras de uma realidade socialmente indesejada. Isso significa que as escolhas lexicais se realizam conscientemente a serviço de um engajamento poético de solidez conteudística funcional na construção dos poemas.

Pensando como Cabral, ressaltamos, contudo, que tais escolhas lexicais não privilegiam os incômodos elementos de dispersão e vaguidade como *noite*, *nuvens*, *vento*, que, de certa forma, se inscrevem na sublimidade do lirismo de varejo de linhagem romântico-simbolista. Neste estágio de sua poesia, as escolhas lexicais se processam como referências a agentes concretos de uma fecundidade miasmática, que habitam e compõem a viscosidade mucosa da miséria social. Assim, o indesejável poético torna-se poético por denunciar o indesejável social.

Nesse caso, é de se reconhecer que o poeta alcança a legitimidade de sua poesia pelo apuro de uma expressão que se ajusta à contundência do confronto com a realidade mais concreta que circunda o homem. Nesse confronto, a poesia não se faz poesia pela expressão mais imediatamente reconhecida como poética e muito menos pela já então emblemática iconoclastia que norteou a sanha de 22; ao contrário, o poeta nos força a contemplar sua arte pela contundência de suas imagens inovadoras, arduamente confeccionadas com a consciência de que o poético é fruto de um trabalho que precisa ser observado na captação de sua criatividade.

Desse modo, a poética de João Cabral não se particulariza tão somente pela escolha de um prosaísmo sígnico que o distinguiria da tradição lírica de propensão preciosista e refinamentos artificiais. Mais que isso, além da contundência que marca o confronto com a realidade mais imediata, o prosaico se distingue pela alta tensão poética que ele engendra no universo poemático. Evitando a banalização do prosaico pelo prosaico, Cabral confere ao léxico uma feição poética criativa que passa ao largo das práticas modernistas mais reconhecíveis, dando a ver que ele não é somente de oposição a um modelo que a modernidade rejeitou. Seu conjunto lexical obedece a um propósito estético dependente de combinações estruturais que transpõem os limites da inteligência ordinária. Vêm daí as associações semânticas inesperadas, as isotopias pedregosas, as angulações irregulares e os desdobramentos que resultam em alegorias dissonantes, para a construção imagística de uma realidade poética que salta aos olhos do leitor como um mosaico de recortes agudos:

O rio sabia  
Daqueles homens sem plumas  
(...)

E sabia  
 da magra cidade de rolha,  
 onde homens ossudos,  
 onde pontes, sobrados ossudos  
 (vão todos  
 vestidos de brim)  
 secam  
 até sua mais funda caliça.

(p. 108-109)

Isso significa que o poeta problematiza o poema enquanto elemento de mediação entre o leitor e a realidade, cuja nomeação é dependente da linguagem utilizada para efetivá-la como realidade poética. Assim, a realidade miserável exige uma expressão contundente, “*sem plumas*”, capaz de legitimar o poema como veículo de referência artística de sua condição. Por isso, os momentos de maior densidade poética são os que revelam interdependência entre o *modus* e o *dictum*, já que a linguagem explicita a realidade pelo próprio mecanismo utilizado na sua construção, e esse mecanismo passa obrigatoriamente pela seleção lexical.

Tomemos como exemplo algumas passagens de “*O Cão sem Plumás*”. O poema é dividido em quatro partes indicadas com dados orientadores de sua leitura, assim distribuídos: I (*Paisagem do Capibaribe*), II (*Paisagem do Capibaribe*), III (*Fábula do Capibaribe*) e IV (*Discurso do Capibaribe*). Consideremos sua estrofe inicial:

### I

(*Paisagem do Capibaribe*)

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

(p. 105)

O poema se inicia com a indicação providencial entre parênteses de que a seção trata da paisagem do Capibaribe. No primeiro sintagma do poema – “*A cidade*” –, o emprego do artigo definido, normalmente empregado para entidades textuais que já têm notoriedade no texto, constitui uma estratégia que envolve o leitor no universo social a que o sujeito poético se refere. Entretanto a cidade de referência é um ser textualmente inferível da indicação inicial – “(*Paisagem do Capibaribe*)” –, o que pressupõe um

leitor familiarizado com a realidade que se vai poeticamente descrever. Isso lhe dará a percepção da dissonância entre o que é o real vivenciado e a realidade poeticamente construída, alimentando a ideia de que os objetos de discurso não preexistem ao texto, sendo construídos no momento mesmo da enunciação, o que confirma a tensão criativa do poema como produto de um trabalho discursivo e não meramente fotográfico.

A estrofe proclama que a cidade é passada pelo rio como uma rua é passada por um cachorro, e uma fruta é passada por uma espada. Há um paralelo entre “*cidade*”, “*rua*” e “*fruta*”; e entre “*rio*”, “*cachorro*” e “*espada*”. Nessas associações, dois aspectos chamam atenção: o complexo analógico alimentado pelo léxico e a diátese do período. Nas analogias, que envolvem a cidade e o rio, aquela se inscreve entre elementos inanimados (“*cidade*” e “*fruta*”), e este entre um elemento animado (“*cachorro*”) e um inanimado (“*espada*”). Isso confere ao rio, pela seleção lexical, um caráter ambíguo providencial que permite caracterizá-lo como acidente geográfico culturalmente tratado e como índice metafórico que vai além de sua natureza básica. A diátese explicita a voz passiva (“*é passada*”), categorizando a cidade e suas ruas na condição de passividade, expostas à ação do deslocamento do agente rio-cachorro, mas “*cachorro*” (não *cão*) de rua, bicho sarnento, sobrevivente asqueroso na asquerosidade do monturo urbano:

O rio ora lembrava  
a língua mansa de um cão  
ora o ventre triste de um cão,  
ora o outro rio  
de aquoso pano sujo  
dos olhos de um cão.

(p. 105)

Não escapam na estrofe os sintagmas “*língua mansa*”, “*ventre triste*”, “*aquoso pano sujo*”, em que a combinação dos adjetivos e dos substantivos remetem à vida processual nojenta, à carência física e à condição repugnante, compondo um complexo imagístico que nos conduz a uma associação da subcondição humana, porque, assim como os homens dos mangues recifenses,

Aquele rio  
era como um cão sem plumas.  
Nada sabia da chuva azul,

da fonte cor de rosa,  
da água do copo de água,  
da água de cântaro,  
dos peixes de água,  
da brisa na água.

(p. 105)

Na estrofe, a imagem “*cão sem pluma*”, que norteia o poema a partir de sua titulação, é sintomática pela ausência do que não é próprio ao ser. Mas ela é denunciadora da carência de sonhos representados nas imagens “*chuva azul*”, “*fonte cor de rosa*”, “*água do copo de água*”, “*água de cântaro*”, “*peixes de água*”, “*brisa na água*”, de natureza mitificante, aos moldes de uma poética corrente no lirismo universal. Tais imagens, pela sua natureza tradicionalmente nobre, são contraponto de uma poética extraída da vida de homens que nada sabem da realidade que elas supostamente proclamam. Tal como esses homens ignorados pelo sistema oficial, esse rio

Sabia dos caranguejos  
de lodo e ferrugem.  
Sabia da lama  
como de uma mucosa.  
Devia saber dos povos.  
Sabia seguramente  
da mulher febril que habita as ostras.

(p. 105)

É aqui, segundo dissemos, que as imagens da proliferação e da fecundidade se manifestam. Mas as manifestações não se fazem como marcas do excesso poético; fazem-se como metáforas amplificadas do adubo da miséria humana. Na seleção lexical, “*lodo e ferrugem*”, “*lama*” e “*mucosa*” são índices de concentração da carência social que destitui o homem de qualquer dignidade e de qualquer expectativa generosa, pois

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

(p. 105-106)

Ao contrário,

Abre-se em flores

pobres e negras  
 como negros.  
 Abre-se numa flora  
 suja e mais mendiga  
 como são os mendigos negros.  
 Abre-se em mangues  
 de folhas duras e crespos  
 como um negro.

(p. 106)

Conforme se pode perceber, o signo poético da *flor* não obedece ao viés consuetudinário da poética reconfortante; contrariamente, pelas vias da conspiração entre o substantivo e o adjetivo, irrompem “*flores / pobres e negras*”. Vale a pena observar que tais flores não são “*negras*” pelo tónus trágico e misterioso que o adjetivo normalmente engendra na tradição poética; são flores negras “*como negras*”, no sentido social mais ordinariamente negociado, e, por isso, fazem parte de uma “*flora / suja e mais mendiga / como são os mendigos negros*”. Aliás, é de se notar ao longo da obra de João Cabral como o sentido da palavra *negro/negra* é constantemente negociado:

Em silêncio,  
 o rio carrega sua fecundidade pobre,  
 grávido de terra negra.

Em silêncio se dá:  
 em capas de terra negra,  
 em botinas ou luvas de terra negra  
 para o pé ou a mão  
 que mergulha.

(p. 106)

É sintomática a associação entre a “*fecundidade pobre*” e certa gravidez de “*terra negra*”, ampliada pela exposição de uma realidade revestida em capas de “*terra negra*”, e pela permeação entre a miséria e o homem, denunciada na imagem providencial das “*botinas ou luvas de terra negra*”.

Nos passos da penúria e da carência social, o poema capta, no fluxo e na margeação do Rio Capibaribe,

Algo da estagnação  
 do hospital, da penitenciária, dos asilos,  
 da vida suja e abafada  
 (de roupa suja e abafada)

por onde se veio arrastando.

(p. 107)

É bem perceptível na estrofe acima o fluxo semântico extraído da relação entre o substantivo abstrato “*estagnação*”, e os substantivos concretos “*hospital*”, “*penitenciária*” e “*asilos*”, postos no mesmo plano de “*vida suja e abafada*”, imagem que se desdobra com a manutenção dos adjetivos na imagem particular “*roupa suja e abafada*”, atingindo o homem em uma esfera mais direta pela intimidade física.

Essa estagnação permanece e se amplia pelo reaproveitamento do substantivo, agora em outra camada social, metonimizada pelo substantivo “*palácios*” e pelo sintagma “*salas de jantar pernambucanas*”:

Algo da estagnação  
dos palácios cariados,  
comidos  
de mofo e erva de passarinho.  
Algo da estagnação  
das árvores obesas  
pingando os mil açúcares  
das salas de jantar pernambucanas,  
por onde se veio arrastando.

(p. 107)

A contundência da visão crítica do poema se dispersa agora em outra direção, sem esconder a corrosão social – denunciada nos adjetivos depreciativos “*cariados*” e “*comidos*” e na expressão “*mofo e erva de passarinho*” –, cuja cognição tenta se disfarçar nas aparências das metáforas “*árvores obesas*” e “*mil açúcares*”, ironicamente construídas na semântica do texto.

Nota-se a oposição entre a miséria vivenciada pelos homens do rio e a alienação dos comensais das salas de jantar pernambucanas, porque

(É nelas,  
mas de costas para o rio,  
que “as grandes famílias espirituais” da cidade  
chocam os ovos gordos  
de sua prosa.  
Na paz redonda das cozinhas,  
ei-las a revolver viciosamente  
seus caldeirões  
de preguiça viscosa).

(p. 107)



A alienação social se conforma no sintagma adverbial “*de costas para o rio*”, que se opõe ao enfrentamento explícito da “*vida suja e abafada*” dos homens ribeirinhos, já apontada em estrofe anterior.

O ponto de vista crítico do poeta se alimenta da própria linguagem pela qual ele se constrói. No sintagma ““*as grandes famílias espirituais*” da cidade” (notem-se as aspas do discurso poético) perpassa uma ironia cortante que alicerça as imagens “*ovos gordos*”, “*paz redonda das cozinhas*” e “*caldeirões de preguiça viscosa*”, todas reveladoras de uma opulência putrefata, garantida pela adjetivação classificadora que limita o sentido dos núcleos substantivos.

No discurso cabralino, a adjetivação, se não é escassa, é reveladora da concreticidade funcional e da precisão do pensamento; portanto não há lugar para a subjetividade da adjetivação qualificadora, sempre permissiva e permeável aos impulsos do ornamentalismo e da idealização. Os adjetivos estão, na verdade, a serviço do substantivo com o qual ele conspira para a funcionalidade do discurso e da intencionalidade discursiva. A concreticidade do discurso poético de Cabral tem sua usina nuclear no substantivo, cuja seleção obedece a um critério de intenções perceptíveis na macrossemântica do poema.

Analisemos esta passagem:

Seria a água daquele rio  
fruta de alguma árvore?  
Por que parecia aquela  
uma água madura?  
Por que sobre ela, sempre,  
como que iam pousar moscas?

Aquele rio  
saltou alegre em alguma parte?  
Foi canção ou fonte  
em alguma parte?  
Por que então seus olhos  
vinham pintados de azul  
nos mapas?

(p. 107)

O núcleo significativo dessas duas estrofes se concentra basicamente nos substantivos “*água*” e “*rio*”, pertencentes ao mesmo campo conceptual no processo da referência. As seriações dos signos “*fruta*”, “*moscas*”, e “*canção*”, “*fonte*”, “*olhos*”

constituem pontos de tensão de onde emanam o fluxo poético, pelo engendramento da dissonância cognitiva, responsável pela dicção poética do texto.

O discurso se constrói pela interrogação retórica em dois conjuntos que revelam identidade e oposição em relação ao ponto de vista do sujeito poético, promovendo uma heterogeneidade inferível do que se explicita no *dictum*. O *modus* retórico apoia-se, portanto, na força semântica do léxico, por um processo de adequação lexical revelador de adesão e rejeição, perceptíveis na semântica do texto. De um lado, “*fruta*” e “*moscas*” se enquadram na visão crítica do sujeito poético, pela intromissão do elemento orgânico, como metáforas da putrefação que se estende à própria vida; de outro, “*canção*”, “*fonte*” e “*olhos*” (“*pintados de azul*”) são contrapontos do prosaísmo, pela revelação de um ponto de vista alienante, típico de uma poética que nega a realidade em prol de uma visão mitificante, que serve de modelo negativo com o qual o discurso de Cabral dialoga.

Os adjetivos “*madura*” e “*alegre*” são elementos construtores de um desvio que se reduz pela dimensão metafórica imposta a “*água*” e “*rio*”, respectivamente. Não há para eles qualquer sentido que dê uma conformação reconfortante ao poema. Na primeira estrofe, “*água madura*” é água contaminada, é fruta que apodrece e impede a cristalinidade, criando ambiência propícia à sobrevivência das moscas (ou dos homens?). Na segunda estrofe, um rio que “*saltou alegre*” é rio impoluto, rio-canção ou rio-fonte. Mas esse aspecto positivo é refutado pela ironia. Afinal, “*Aquele rio / saltou alegre em alguma parte? / Foi canção ou fonte em alguma parte?*” Provavelmente, não. “*Por que então seus olhos / vinham pintados de azul / nos mapas?*” Porque os mapas representam uma Geografia oficial, que ignora a dor dos homens humildes, homens que habitam um submundo numa paisagem ignóbil:

Entre a paisagem  
o rio fluía  
como uma espada de líquido espesso.  
Como um cão  
humilde e espesso.

(p. 108)

Nessa paisagem, a espessura é da pobreza e da miséria, cortante “*como uma espada*”, é da penúria que exclui o homem, “*como um cão humilde*”. E esta paisagem atinge o homem na sua essência, transformando-o em elemento de sua condição:

Entre a paisagem  
 (fluía)  
 de homens plantados na lama;  
 de casas de lama  
 plantadas em ilhas  
 coaguladas na lama;  
 paisagem de anfíbios  
 de lama e lama.

(p. 108)

A contaminação do homem pelo ambiente de miséria é denunciada linguisticamente pelo uso sistemático do substantivo “*lama*”, que funciona como elemento de permeação entre a condição física e a condição existencial em que ele se inscreve. Chama atenção o emprego dos participípios “*plantado/plantada*” e “*coaguladas*” no fio do discurso. O primeiro recategoriza o homem em uma condição vegetativa; o segundo, por sua força semântica, transforma-o em massa disforme e coloidal. Em “*plantado/plantada*”, percebe-se a equação do homem e das “*casas de lama*”, e, nas mesmas condições, ambas as espécies são “*coaguladas na lama*”. O processo de contaminação se estende na expressão “*paisagem de anfíbios*”, que enquadra o homem na dupla condição de humano e de animal, exposto sempre a metamorfoses promovidas por analogias inesperadas e fortemente pejorativas:

Como o rio  
 aqueles homens  
 são como cães sem plumas,  
 (um cão sem plumas  
 é mais  
 que um cão saqueado;  
 é mais que um cão assassinado.

(p. 108)

A tensão poética dos versos acima se concentra nos substantivos “*rio*”, “*homens*” e “*cães*”, intermediados pelo conectivo comparativo “*como*”. Esse conjunto lexical põe o homem, o rio e os cães no mesmo plano, promovendo uma equação fortemente denunciadora na semântica do poema:

<i>rio = homens = cães</i>
----------------------------

Nessa equação, cada um dos três referentes traz a interseção dos outros dois.

Assim, rio, homens e cães se definem como seres inscritos numa cognição que abrange elementos de campos conceptuais distintos, agora reunidos sob o efeito da carência, iconicamente indiciada pela preposição “*sem*”. Essa carência é amplificada (observe-se o intensificador “*mais*”) pela ausência do que não se pode ter além dos limites da própria natureza do ser: “(um cão *sem plumas / é mais / que um cão saqueado; / é mais que um cão assassinado.*” Essa privação é a metáfora do cerceamento da dignidade humana e, mais que isso, é a subtração que inclui o que não está nos limites do próprio homem:

É quando a alguma coisa  
roem tão fundo  
até o que não tem)

(p. 108)

É contundente o efeito de sentido do verbo *roer* (= *triturar com os dentes, carcomer, corroer, desgastar*), amplificado pela expressão adverbial “*tão fundo*” e pelo operador “*até*”, que modaliza o *dictum*, colocando-o no ápice de uma escala argumentativa.

O discurso poético finalmente intensifica em sua mais forte expressão a integração do homem a seu *habitat*:

Na paisagem do rio  
difícil é saber  
onde começa o rio;  
onde a lama  
começa do rio;  
onde a terra  
começa da lama;  
onde o homem,  
onde a pele  
começa da lama;  
onde começa o homem  
naquele homem.

(p. 110)

Para análise do fragmento acima, valemo-nos de alguma teoria. Costuma-se caracterizar a linguagem estilisticamente marcada como um desvio em relação a um padrão habitual, para a caracterização de uma linguagem poética. Diante disso, é muito comum o apelo da metáfora, que, em um passe de mágica, emblematicamente se legitima como traço de poeticidade, em razão das associações psíquicas que ela é capaz de manifestar. Esse expediente, contudo, não é uma tônica da poética cabralina. Desprezando o milagre e a magia da metáfora, Cabral valoriza a construção artesanal do *pro-*

*cesso estilístico*, que se manifesta pelo *contraste* na relação com um *pattern* providencialmente elaborado como *contexto estilístico* (cf. Riffaterre, 1971).

O contexto estilístico se define como um *pattern* rompido por um elemento imprevisível. Visto dessa forma, o estilo, na verdade, não é uma ênfase contínua, pois o que caracteriza a estrutura estilística em um texto é o jogo dialético entre elementos marcados que contrastam com elementos não marcados, ou seja, um contexto e um contraste, tomados como elementos inseparáveis, já que, estruturalmente, um não existe sem o outro. Assim, cada fato estilístico compreende um contexto e um contraste, que pode emanar da estrutura textual, e não só e simplesmente da estrutura de um padrão previamente estabelecido pela gramaticalidade da língua.

A ruptura, segundo a teoria do contexto estilístico, não deve ser interpretada como um princípio de dissociação. Isto porque o valor estilístico do contraste reside no sistema de relações que ele estabelece entre os dois elementos que contextualmente se confrontam. Por esse prisma, nenhum efeito de estilo seria produzido fora desse sistema de relações, ou seja, sem a associação de ambos numa sequência, porque, do mesmo modo que outras oposições úteis na língua, os contrastes estilísticos acabam por criar um sistema de estruturas. Este princípio de contrastes possibilita a emanação de uma pontuação estilística, pois, examinando mais de perto o contexto estilístico, percebemos que a formação do *pattern* que condiciona a surpresa do leitor segue necessariamente a progressão das sequências e é percebido pelo processo de *saturação* das incidências estilísticas no fio discursivo do texto.

Sob essa ótica, qualquer intensificação estilística resulta da inscrição de um ou vários elementos inesperados diante de um *pattern* providencialmente construído. Assim, o contexto estilístico apoia-se na imprevisibilidade, que resulta num estímulo estilístico, obedecendo a uma equação que consiste na seguinte fórmula:

$$\text{contexto} + \text{contraste} = \text{processo estilístico}$$

De acordo com essa visão, palavras e expressões comuns podem gerar um efeito estilístico num ambiente estilisticamente marcado. Isso se dá pela *saturação estilística* do contexto que ocorre por conta das sequências estilizadas. Esta saturação anula o efeito da novidade, eliminando o fator surpresa da criatividade por incutir no leitor um sentimento de previsibilidade. Isso significa que a surpresa do leitor resulta da

imprevisibilidade na progressão das sequências, dentro de um vetor textual.

Esse contexto estilístico frequentemente se torna variável e forma uma série de contrastes por meio dos quais se operam processos estilísticos sucessivos, promovendo categorizações e recategorizações poeticamente pertinentes na estrutura da obra. O contraste, por sua vez, decorre de um jogo de oposição de signos, e os signos não têm valor absoluto, já que seu valor resulta da relação com outros signos em uma atmosfera contextual, e somente no contexto se atualiza seu valor expressivo, cujo efeito de sentido recai sobre o leitor. Sendo automaticamente pertinente, o contexto estilístico anula a necessidade de se recorrer a uma vaga e subjetiva consciência do valor histórico do signo, o que confere ao poeta a inteira responsabilidade de sua arte.

Por essas razões, em vez da função poética da linguagem, cujo estatuto é às vezes vulgarizado pelo desgaste da carga afetiva ou pelas fórmulas tradicionalmente empregadas, João Cabral opera com a *função estilística da linguagem* (cf. Riffaterre, 1971), *construindo* a cada passo da tessitura do poema os desvios promovidos pelas operações linguísticas para a construção do sentido poético, sentido este que emana da rede de relações no texto.

Na estrofe acima, a iconicidade da linguagem se ajusta à compleição da paisagem que o discurso poético artesanalmente busca construir. Nessa paisagem, os substantivos “rio”, “lama”, “terra”, “homem” (“pele”) se enquadram numa isotopia circunscrita na noção de dificuldade – promovida pelo adjetivo “difícil” – e na interrogação locativa da expressão “onde começa”. O encadeamento do discurso promovido pela anáfora retórica do advérbio interrogativo “onde” cria um liame de orações justapostas que se estende pantograficamente, com pontos de articulação sintomaticamente marcados pela natureza do léxico.

Essa pantografia é discursivamente construída pela sequência icônica dos elementos do gráfico a seguir:

<p><i>rio</i> → <i>lama</i> → <i>rio</i> → <i>terra</i> → <i>lama</i> → <i>homem</i> → <i>pele</i> → <i>lama</i></p>
--

e é parte de um contexto estilístico que culmina com o surpreendente contraste semântico “homem” x “homem” nos dois últimos versos.

É dessa maneira que, na estrofe destacada, encontramos um encadeamento de processos estilísticos construídos a partir de noções associativas, estabelecidas pela semântica do texto. Iconicamente separados por ponto-e-vírgula, cada sequência constitui

um contexto estilístico sobre o qual se manifesta um contraste, assim entendido na pantografia discursiva. Não se pode entender que nessas sequências ocorram dissociações semânticas, mas sim elementos de progressão percebidos pelo que semanticamente se acrescenta a cada passo do encadeamento, tomando como ponto de referência o que se disse na sequência anterior. Em cada sequência há um signo cujo valor discursivo só é percebido no contraste com o signo matricial da sequência anterior.

Se a realidade se constrói em uma sequência cujos limites vetoriais escapam à cognição humana, o discurso se encarrega de estabelecer e explicitar a fronteira de cada campo conceptual, através do contraste demarcado pela iconicidade de cada signo. Se é verdade que “rio” e “terra” são elementos inorgânicos, não é menos verdade que “homem” e “pele” são, por sua vez, elementos orgânicos. Mas é de se notar que “lama” é a mistura viscosa, pegajosa, de argila, água e matéria orgânica e, na semântica do texto, constitui o elemento de mediação entre as duas naturezas materiais. Essa ausência de um limite, que só é estabelecido pela materialidade do signo, confere à unidade sígnica “homem” a polissemia que permite ao leitor definir “onde começa o homem / naquele homem” e perceber a distância entre o homem como ser social e o homem como ser meramente material, visto apenas na sua dimensão física.

Como a poética cabralina recusa as fórmulas literárias convencionais, nela, certos signos poeticamente emblemáticos recebem sentidos distintos do que habitualmente costumam apresentar. É o caso particular do *negro*, para citar um exemplo. Sem alçar voos metafóricos de transcendentalidade, o signo da negrura flutua na obra de Cabral ora como substantivo ora como adjetivo, sempre atrelado a um sentido social sintomaticamente denunciador, como ocorre no “*Poema da Cabra*”:

A cabra é negra. Mas seu negro  
 não é o negro do ébano douto  
 (que é quase azul) ou o negro rico  
 do jacarandá (mais bem roxo).  
 O negro da cabra é o negro  
 do preto, do pobre, do pouco.  
 Negro da poeira, que é cinzento.  
 Negro da ferrugem, que é fosco.

Negro do feio, às vezes branco.  
 Ou o negro do pardo, que é pardo.  
 disso que não chega a ter cor  
 ou perdeu toda cor no gasto.

É o negro da segunda classe.  
Do inferior (que é sempre opaco).  
Disso que não pode ter cor  
porque em negro sai mais barato.

(p. 254)

Libertando a poesia da maquinaria do sublime, Cabral, pela combinação com os sintagmas adjetivais, traz o signo da negrura para um convívio mais imediatamente prosaico, eliminando qualquer conotação de nobreza que ele potencialmente sustenta na história da poesia. Isso porque o negro da cabra não é o negro “*do ébano douto*” ou o negro “*rico / do jacarandá*”; é o negro “*do preto, do pobre, do pouco*”; negro “*da poeira*”, “*da ferrugem*”, “*do feio*”, “*do pardo*”; negro “*da segunda classe*”; negro da carência social, “*do que não pode ser cor / porque em negro sai mais barato*”.

Mas, para recategorizar o *negro* no prosaísmo, é preciso desmitificá-lo, retirá-lo da aura do simbolismo psíquico do mistério, do trágico e da dicção ornamental, sempre subjetiva, dramática e alegorizante:

Se o negro quer dizer noturno  
o negro da cabra é solar.  
Não é o da cabra o negro noite.  
É o negro de sol. Luminar.

Será o negro do queimado  
mais que o negro da escuridão.  
Negra é do sol que acumulou.  
É o negro mais bem do carvão.

Não é o negro do macabro.  
Negro funeral. Nem do luto.  
Tampouco é o negro do mistério,  
de braços cruzados, eunuco.

É mesmo o negro do carvão.  
O negro da hulha. Do coque.  
Negro que pode haver na pólvora:  
negro de vida, não de morte.

(p. 255)

Substituindo o noturnismo pela solaridade, o poeta realça o “*negro*” como elemento de visibilidade e não do penumbrismo que oculta, sob fórmulas idealizantes, a miséria social. Assim, o poeta, através de associações lexicais denunciadoras, “dá a ver” o negro “*do carvão*” e “*da hulha*”; negro “*do coque*” carbonífero e da “*pólvora*”; enfim,



“*negro de vida, não de morte*”, mas vida sofrida, conquistada a cada passo trilhado na miséria pelos deserdados do sistema oficial.

Na década de 1950, após *O Cão sem plumas*, ainda que não perdesse seu apurado e complexo trabalho formal, João Cabral publica *O Rio* (1954) e *Morte e vida severina* (1954-1955), cumprindo um ideal de maior comunicação com o leitor, a partir do confronto com a realidade por meio de uma linguagem mais prosaica.

Vai longe o tempo do Primeiro Congresso Regionalista (Recife - 1926). A essa época, perdia fôlego a vigorosa produção de romances de autores nordestinos que caracterizou um momento decisivo da literatura brasileira: José Lins do Rego já havia cumprido o seu “ciclo da cana de açúcar”<sup>24</sup>, Rachel de Queiroz dedicava-se ao jornalismo, após *O Quinze* (1930), *João Miguel* (1932), *Caminho de pedras* (1937) e *As três Marias* (1939), e Graciliano Ramos já encerrara com *Vidas Secas* (1938) seu ciclo de “ficção” para proceder às revelações de suas memórias. Com exceção feita ao folhetim *O galo de ouro* em 1950, Rachel só voltaria à ficção em 1975, com *Dôra, Doralina*. Quanto a José Lins, este abandonou seus engenhos para apear no Rio de Janeiro com *Eurídice* (1947), encerrando sua carreira, em 1953, com *Cangaceiros*.

Diante desse quadro literário, deu-se o abandono da tematização da região que se havia explorado anteriormente com toda objetividade e prosaísmo, talvez como um recurso providencial para fugir à objetividade. A partir de então, aderiu-se a um novo conceito de literatura de feição introspectiva, que se impunha subjetivo e esteticista, oposto a tudo o que caracterizara o “romance do nordeste”, com sua abordagem realista. Dessa forma, a literatura brasileira se fez “poética e abstrata”, perdendo espaço a prosa de ficção neorrealista, tão marcante nos anos de 1930.

A essa altura, a poesia da Geração de 45 manifestava uma preferência idealista em detrimento do vocábulo e da imagem prosaica, levados a termo pelos modernistas de 22, embora com outros propósitos. Assistia-se à valorização do sublime em detrimento do circunstancial, do surreal em prejuízo do real, do universal sobre o nacional ou regional, do inefável contra o tangível. De acordo com esse panorama, a literatura brasileira se fez “poética e abstrata”, negando espaço a uma prosa de ficção mais contundente. Até mesmo os remanescentes dessa literatura “objetiva, realista” vinham se modificando ante o predomínio dos tão proclamados “valores poéticos”.

É no contrafluxo desse viés histórico que a poesia de João Cabral originalmente

---

<sup>24</sup> *Menino de engenho* (1932), *Doidinho* (1933), *Banguê* (1934), *O Moleque Ricardo* (1935), *Usina* (1936) e *Fogo Morto* - 1943).

se manifesta. Invertendo a concepção de que poesia é sublimidade, o poeta retira a poesia da zona de conforto e aproxima-a da prosa. Diante desse painel, guardadas as devidas proporções do seu rigor estético-formalista, podemos considerar que em plena década de 1950, *O rio* e *Morte e vida severina*, poemas eminentemente descritivos e narrativos, seriam herdeiros da tradição do romance nordestino na década de 1930. Frente a esse panorama literário, a desmitificação temática e a desconstrução da sacralidade poética se ampliam na poesia cabralina e providencialmente atingem outras áreas e outros espaços mentais. Nessa direção, a poetização do prosaico se estende na matéria regional, tanto na esfera telúrica quanto no âmbito social.

Em *Morte e vida severina*, Cabral engendra novas possibilidades de abordagem, através de uma seleção lexical sintomática, para poetizar, à sua maneira, a realidade do sertanejo. Nesse poema não há o espaço heroico-legendário com que a poesia tradicionalmente tratou o sertão brasileiro. Contrariamente, a exemplo da prosa graciliana, ocorre a problematização do espaço regional, construído por uma linguagem contundente, marcada por um léxico que o legitima como espaço de luta e desconforto.

Os substantivos, próprios ou comuns, os adjetivos, as locuções e os elementos focalizadores são responsáveis pela exposição de uma realidade social embrutecida e de uma fisiografia angulosa e calcinada, recuperando na poesia, em linguagem francamente objetiva, poeticamente incomum na tradição lírica brasileira, o que a prosa de 1930 tão competentemente elevava à condição de categoria estética.

Analisemos a primeira parte do poema, em que o personagem Severino se apresenta ao leitor:

### **O retirante explica ao leitor quem é e a que vai**

O meu nome é Severino,  
 não tenho outro de pia.  
 Como há muitos Severinos,  
 que é santo de romaria,  
 deram então de me chamar  
 Severino de Maria;  
 como há muitos Severinos  
 com mães chamadas Maria,  
 fiquei sendo o da Maria  
 do finado Zacarias.  
 Mas isso ainda diz pouco:  
 há muitos na freguesia,  
 por causa de um coronel  
 que se chamou Zacarias

e que foi o mais antigo  
 senhor desta sesmaria.  
 Como então dizer quem fala  
 ora a Vossas Senhorias?  
 Vejamos: é o Severino  
 da Maria do Zacarias,  
 lá da Serra da Costela,  
 limites da Paraíba.  
 Mas isso ainda diz pouco:  
 se ao menos mais cinco havia  
 com nome de Severino  
 filhos de tantas Marias  
 mulheres de outros tantos,  
 já finados, Zacarias,

vivendo na mesma serra  
 magra e ossuda em que eu vivia.  
 Somos muitos Severinos  
 iguais em tudo na vida:  
 na mesma cabeça grande  
 que a custo é que se equilibra,  
 no mesmo ventre crescido  
 sobre as mesmas pernas finas  
 e iguais também porque o sangue  
 que usamos tem pouca tinta.  
 E se somos Severinos  
 iguais em tudo na vida,  
 morremos de morte igual,  
 mesma morte severina:  
 que é a morte de que se morre  
 de velhice antes dos trinta,  
 de emboscada antes dos vinte  
 de fome um pouco por dia  
 (de fraqueza e de doença

é que a morte severina  
 ataca em qualquer idade,  
 e até gente não nascida).  
 Somos muitos Severinos  
 iguais em tudo e na sina:  
 a de abrandar estas pedras  
 suando-se muito em cima,  
 a de tentar despertar  
 terra sempre mais extinta,  
 a de querer arrancar  
 alguns roçado da cinza.  
 Mas, para que me conheçam  
 melhor Vossas Senhorias  
 e melhor possam seguir  
 a história de minha vida,  
 passo a ser o Severino  
 que em vossa presença emigra.

(p.171-172)

A leitura do fragmento nos revela que Severino sai de sua condição de ser individual e se recategoriza em outra dimensão meramente conceitual. Assim, “*Severino*” deixa de ser uma referência pontual antroponímica, e por isso sem valor conceitual, para enquadrar-se em uma categoria de seres cuja antropologia histórica é estigmatizada por um percurso sem glórias.

Para chegarmos ao ponto pretendido na nossa análise, façamos uma digressão teórica que nos orienta na semiose do texto.

Se é verdade que a comunicação verbal é um processo de negociação de sentidos, não é menos verdadeiro que esse processo se torna especial no texto poético, por ser ele o lugar mais provável da conotação. Nele as imagens mentais são artisticamente construídas em signos e ordinariamente reconstruídas pelo leitor à luz do seu entendimento mais imediato. Assim, o texto, como imagem – elemento objetivo –, estimula a imaginação e a conseqüente subjetividade, e o controle dessa subjetividade depende da eficácia da tessitura textual.

Em um texto intelectual e meramente referencial, a tessitura deve visar à univocidade de sentido, protegendo o leitor do incômodo das plurissignificações; mas, no texto poético, o deslizamento semântico é uma qualidade, em função das particularidades formais de sua semiose, atreladas à construção estética do poema. O poeta promove escolhas léxico-semânticas que orientam o leitor, em relação à intenção e ao sentido poético pretendido no texto, e tais escolhas podem refletir certa forma de

ver o mundo, em consonância com a *plasticidade textual*, isto é, com sua iconicidade.

Sendo a iconicidade a correlação existente entre forma e sentido por ela expresso, Peirce (1990) defende que as relações de iconicidade do signo com o mundo não linguístico contrapõem-se à arbitrariedade do signo, defendida por Saussure. Nöth (1999), por sua vez, afirma que é icônica a representação do mundo pela língua em nossa mente. Isso significa que o processo cognitivo pelas vias da linguagem pode ser induzido no receptor da mensagem pela plasticidade textual.

Segundo Peirce, a iconicidade distribui-se em três níveis: a imagética, a diagramática e a metafórica, conforme o tipo de relação de semelhança que o signo icônico estabelece com seu objeto de mundo. A *iconicidade imagética* relaciona-se com o objeto pela aparência; a *iconicidade diagramática* apoia-se nas relações que há entre os signos e entre estes e os objetos; a *iconicidade metafórica* estabelece sua relação com o objeto por um paralelismo conceptual que o identifica.

Para nossos propósitos, interessa-nos de perto a iconicidade diagramática, que pode ser externa ou interna. A iconicidade diagramática externa se relaciona com a distribuição formal do conteúdo da página em branco. Isso chama atenção de imediato para a formatação do poema, que se identifica como tal ao olhar imediato do leitor. A iconicidade diagramática interna se funda originalmente a partir das escolhas lexicais processadas pelo enunciador na construção seu texto. Mas é preciso considerar que, quando se trata de seleção lexical, opera-se com dois níveis de iconicidade diagramática: a *paradigmática*, que se manifesta na escolha do léxico da língua, e a *sintagmática*, que se realiza pela escolha na combinação sintática nos enunciados. Assim, a *iconicidade diagramática* está inscrita no texto através dos aspectos mórficos, sintáticos e vocabulares, ou seja, através das categorias dos seus constituintes e da estrutura textual, que são responsáveis pelas redes semióticas no percurso do texto.

Analisando o fragmento, percebemos que o substantivo “*Severino(s)*” apresenta iconicamente dez incidências diagramáticas. Sua repetição sistemática acaba por criar uma isotopia semântica que conduz o raciocínio lógico-conceitual do texto em uma determinada direção, cujo ponto de chegada é a recategorização do referente, em função do desgaste provocado pela reiteração do signo. Assim, um substantivo próprio antroponímico perde sua *propriedade* para transformar-se em uma referência conceitual, graças aos incidentes ocorridos no percurso da linha do discurso em que se encontra.

Na sua apresentação, Severino declara seu nome e acrescenta que não tem “*outro de pia*”. Sem sobrenome, ele é apenas um entre os “*muitos Severinos*”. Aqui, o plural do

nome próprio contribui de forma essencial para a construção do sentido poético do texto. A partir daí, toda informação sobre ele no fio discursivo “*ainda diz pouco*”, e assim o faz porque não é capaz de individualizá-lo. Essa impossibilidade de individuação se explicita através de dois expedientes: nas referências vagas e nas especificações.

As referências vagas recaem sobre Severino, ora pelo uso dos determinantes indefinidos, ora pelo recurso da pluralidade, inclusive do próprio antropônimo, como explicitamos no quadro a seguir:

<i>há muitos Severinos...</i>	<i>com mães chamadas Maria...</i>
	<i>há muitos na freguesia...</i>
	<i>ao menos mais cinco havia...</i>
	<i>filhos de tantas Marias / mulheres de outros tantos, / já finados, Zacarias...</i>

Como se vê, Severino perde sua individualidade e se integra em um conjunto de seres indefinidamente comuns, com histórias comuns, sem qualquer notoriedade.

As especificações se manifestam ora, na noção coletiva da primeira pessoa do plural, ora no uso da determinação remissiva buscando uma identidade total (“*mesmo/mesma*”), ora no emprego do adjetivo “*iguais*”. Tais especificações, por traduzirem uma identificação coletiva, acabam negando a individuação.

Analisemos o quadro a seguir:

	<i>vivendo na mesma serra...</i>
	<i>iguais em tudo na vida...</i>
	<i>na mesma cabeça grande...</i>
	<i>no mesmo ventre crescido...</i>

<i>Somos muitos Severinos...</i>	<i>sobre as <b>mesmas</b> pernas <b>finas</b>...</i>
	<i><b>iguais</b> também porque o sangue / que <b>usamos</b> tem pouca tinta.</i>
	<i><b>morremos</b> de morte <b>igual</b>, / <b>mesma</b> morte severina...</i>

Percebe-se que, pela uniformização, Severino insere-se em uma condição igualitária que o faz desaparecer como indivíduo único. Sem história própria, ele se anula na precariedade dessa condição prosaica, porque o substantivo próprio, responsável por sua referência, fica entendido como nome comum. Destituído de sua própria história, sem destino individual que aniquila até a propriedade de sua morte, ele carrega consigo as marcas históricas de uma realidade discursivamente marcada.

Em duas ocorrências, o nome “*Severino*”, inicialmente substantivo, apresenta-se como adjetivo – “*severina*”. Nesse momento as duas categorias gramaticais se confundem, a serviço da (des)caracterização e da anulação da identidade do ser, contribuindo para o prosaísmo do referente.

No final das contas, ficamos em uma encruzilhada estilístico-discursiva. No signo “*Severino*” convergem discursivamente dois poderosos processos estilísticos que contribuem para a poetização da realidade prosaica: de um lado, a personificação da carência e da precariedade humana; de outro, na contramão desse recurso, dá-se a reificação do referente, reduzindo-o a uma categoria de ser comum, representante de uma espécie que é, em suma, a síntese de uma realidade material humanamente inconcebível.

Todo o processo explicita o comportamento do nome/substantivo como signo icônico no discurso. Com marcas ideológicas e discursivas emblemáticas, das quais decorrem sintomaticamente semas atributivos, o processo de referenciação se corporifica em atualizações progressivas. A cada atualização semântica do nome, novos aspectos icônicos são assimilados, contribuindo para a ampliação do seu potencial discursivo, em uma vetorização linear que recai na compleição de uma poética da realidade prosaica, que independe de qualquer manifestação estética fora do que é fruto da linguagem.

Ainda na trilha do prosaísmo da realidade imediata, o antropônimo “*Maria*”, a exemplo de “*Severino*”, submete-se à categoria de pluralidade (“*filhos de tantas Marias*”), cujo efeito de sentido é também a reificação do referente, o que, de certa

forma, contribui para a dispersão da identidade pessoal de Severino. Esse processo se amplifica inferivelmente em “Zacarias” (“mulheres de outros tantos (...) Zacarias”), que, por analogia gráfica, traria a marca gramatical de pluralidade (-s), com o aproveitamento estilístico do conceito histórico de *pluralia tantum*<sup>25</sup>.

Outras referências concorrem para o confronto da realidade, através de seleções lexicais funcionais no fio discursivo do texto. Os substantivos “coronel” e “senhor” engendram no texto valores discursivos socialmente marcados; são símbolo do poder e da opressão a que os severinos são submetidos. Associados a “sesmaria”, inscrevem-se em um discurso histórico anacrônico que refletem a “sina” (e vale aqui a semierudição da palavra = *sinal, marca*) que estigmatiza o sertanejo com a infâmia e a desonra.

É também sintoma da realidade prosaica o léxico de referência fisiográfica no fragmento. A expressão toponímica “Serra da Costela”<sup>26</sup> é reveladora de uma paisagem acidentada e angulosa, que caracteriza o *habitat* sertanejo e, por extensão, sua própria vida sacrificada. Essa angulosidade é amplificada pela incompatibilidade semântica dos adjetivos “magra” e “ossuda”, que limitam a extensão de sentido do substantivo “serra” (“serra / magra e ossuda”), enquadrando-a iconicamente em uma geografia marcada pela agressividade e pela precariedade.

São pouquíssimos os adjetivos no fragmento, o que não é incomum para uma poesia de elevada substância. Tais adjetivos, todos classificadores, têm valor semântico de alta tensão poética no texto. Nada há nos nove adjetivos que os vejamos como elementos de adorno. Além de “igual”, “magra”, “ossuda” e “Severina” (este construído discursivamente), encontramos “antigo”, “grande”, “crescidas”, “finas” e “extinta”, todos com função semântica de considerável rendimento. O primeiro confere ao substantivo um caráter histórico fundante, denunciador de uma sociologia secularmente injusta:

por causa de um coronel  
que se chamou Zacarias  
e que foi o mais *antigo*  
senhor desta sesmaria.;

<sup>25</sup> *Pluralia tantum* é expressão latina com que são referidos os substantivos de uma língua cuja forma é um plural morfológico, mas que semanticamente podem denotar uma única unidade. Advertimos que esse conceito é aqui empregado por simples analogia, em função da análise a que submetemos o texto.

<sup>26</sup> Há poucas referências dos locais de passagem de Severino. “Seu ponto de partida, a serra da Costela, próximo ao território paraibano, é um local fictício”, diz Eduardo Pazera, professor de geografia da Universidade Federal da Paraíba. (cf. [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142002000100017](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142002000100017)).

Os três seguintes aplicam-se à fisionomia do sertanejo, em que a fealdade é pedra de toque de uma raça hereditariamente bastarda, destituída da tão “poética” e natural beleza que sempre atraiu e inspirou os poetas líricos de plantão:

Somos muitos Severinos  
iguais em tudo na vida:  
na mesma cabeça *grande*  
que a custo é que se equilibra,  
no mesmo ventre *crescido*  
sobre as mesmas pernas *finas*;

O último, por um processo de incompatibilidade semântica, gradua uma conceito que, por ser absoluto não admite graduação:

suando-se muito em cima,  
a de tentar despertar  
terra sempre mais *extinta*

Nesse contexto discursivo, João Cabral de Melo Neto, o poeta “hermético” de poemas que descem aos conceitos estéticos dos versos e das palavras, abandona a exploração dos seus processos e, sem perder de vista suas convicções poemáticas, nos apresenta um canto simples, quase uma narrativa de cordel de cantador de feira. Mas aí, sem descambar no automatismo vulgarizante, o poeta revela na sua maior força. Agora já não intervém na sua poética a obsessão explícita da forma. Concretizadas suas diretrizes estéticas, seu verso já não é problematizado como motivo mais forte do que a realidade. Assim, o poeta liberta-se da ciência poética para tornar-se o poeta da realidade social, do confronto com a matéria suja da vida.

Na trajetória poética de Cabral, é possível, nesse momento, rastrear a genealogia do seu estilo “árido” e prosaico, nos romances de 30. Cabral identifica sua linguagem com a terra ressequida, com a “*serra magra e ossuda*”, com a “*terra sempre mais extinta*”, incinerada pela calcinação. Destituída de referências encantatórias, não há nela arroubos declamatórios nem floreios estilísticos. Mas há, sobretudo, a preocupação com a realidade comezinha, prosaica, sem nobreza e sem frutificações extraídas de uma realidade idealizada. Sua linguagem confronta a realidade com a crueza e a aridez que nela existem, legitimando de forma incisiva a temática do poema. Não é por outra razão que *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, marco desse veio romanesco,



serviu-lhe de tema para o poema “*Díptico: José Américo de Almeida*”:

Muito marcou o adolescente *A Bagaceira*  
o que pareceu tua desarte,  
vendo em livro o que tinha ouvido,  
bem antes de ouvir dos Andrades.

Marcou-o, mostrando que escrever  
é antes de mais nada a aventura  
de tratar com a linguagem tudo  
que receia a castiça e eunuca.

(p. 558)

A influência da prosa de José Américo de Almeida sobre Cabral encontrou o máximo de depuração no prosaísmo nordestino de Graciliano Ramos, tanto na aridez do estilo quanto na abordagem descarnada da realidade imediata, como sugere no poema “*Graciliano Ramos:*”, em que a voz em primeira pessoa de Graciliano, marcada pelos dois pontos incomuns do título, confunde-se com a sua própria voz:

#### **Graciliano Ramos:**

Falo somente do que falo:  
do seco e de suas paisagens,  
Nordestes, debaixo de um sol  
ali do mais quente vinagre:  
que reduz tudo ao espinhaço,  
cresta o simplesmente folhagem,  
folha prolixa, folharada,  
onde possa esconder-se a fraude.

(p. 311)

Consideramos aqui a categoria de “prosaico” sob dois aspectos: a ruptura com o que se considerava poeticamente nobre, e a poetização do que até então foi matéria exclusiva da prosa. Se João Cabral se identifica com os modernistas Oswald e Mário de Andrade, por eleger como poético o circunstancial, também se identifica com José Américo, Rachel de Queiroz, José Lins e Graciliano Ramos pela abordagem do prosaísmo regional como matéria estética de sua poesia.

Mas há nessas relações pontos que particularizam João Cabral no percurso da moderna poesia brasileira: se na década de 1920 Oswald e Mário propagaram um coloquialismo em prol da brasilidade emergente a partir da Semana de Arte Moderna, Cabral esteve atento às graves lições de José Américo, quanto ao registro da linguagem.

No prefácio de seu romance, “*Antes que me falem*”, o autor de *A Bagaceira* deixa claro:

A língua nacional (...) Deve ser utilizada sem os plebeísmos que lhe afeiam a formação. Brasileirismo não é corruptela nem solecismo. A plebe fala errado; mas escrever é disciplinar e construir (...)” (Almeida, 1968, p. 3).

Atento a essas palavras, no confronto com a realidade prosaica, o poeta não deixaria sua linguagem frouxa, entregue aos modismos da modernidade. O próprio José Américo reconheceria isso, no seu discurso de recepção do poeta na Academia Brasileira de Letras:

Ressalta a função da palavra com o seu significado ou seu valor conotativo. [...] A técnica despoja-se do velho formalismo: é ressaca e econômica, sem faltar movimento. [...] Possuído do gênio da língua, o poeta constrói com instrumentos que vai transformando e adaptando. [...] É o domínio da linguagem com sua carga formativa, orgânica e expressiva. A estrutura, livre de submissões, escoimadas de caturrices vetustas, é culta e pura. [...] o poeta [...] usa a terminologia corrente, cada vocábulo com o seu *compromisso de uma verdade* (grifo nosso) [...] conserva o espírito lógico que não se sujeita a nenhuma coordenação nem se vincula ao episódio ou à anedota (Mamede, 1987, p. 367-8).

Sem virar as costas ao real, sem confundir prosaísmo com festividades lúdicas, Cabral prende a linguagem à rigidez dos seus versos e busca uma forma de expressão que legitime, à maneira da prosa graciliana, a gravidade e a contundência do seu dito. Assim, sua mensagem de resistência e de luta cala fundo, e, sem abdicar do que é fundamentalmente poesia, o poeta propõe sugestivamente uma relação estética entre a poesia e o mundo e entre a matéria da poesia e da prosa.

#### **4.5. Concreção e contundência**

Já se disse que João Cabral elegeu a *pedra* como signo maior de sua poesia, signo que nos remete à noção de concreção da realidade e contundência estilística. Essa atitude denuncia o viés de um estilo que prima pela escamoteação de qualquer traço de melifluidade discursiva, tão transparente nos discursos tradicionalmente tomados como elevadamente poéticos. Esse estilema cabralino, que se estende a outros substantivos e à

escolha de adjetivos e verbos com os quais intimamente conspira, adere sua obra como índice da matéria mundana e da educação poética – educação pela pedra, não do sono, mas da vigília; não do alabastro ornamental, mas do caminho acidentado.

No seu percurso poético não há metafísica nem sideralidade; não se descobre a alma para torná-la visível aos espíritos edênicos de leitores automatizados, pois tudo se conforma sob o olhar atencioso que recai sobre os meandros da agudeza física e petrificada da existência. Isso é o correlato poético de uma visão de mundo sem melifluidade, transformada em poesia da mais alta tensão, poesia que não transborda além da matéria da vida nem se abstém do impacto com o mundo físico, pois é de sua feridade que ela sobrevive, nas suas dimensões mais angulosas e menos tenras. Em vez da fluência e da monodia prosódica da lírica corrente, os versos cabralinos manifestam-se em dicções incômodas e antimelódicas reveladoras da contundência poética:

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

(*A Educação pela pedra*, p. 338)

Nessa estrofe, *pedra* é o signo matricial a partir do qual se geram dicções perturbadoras providenciais. Os encontros consonantais de prosódia ríspida em “*aprender da pedra, frequentá-la*” retiram a poesia do estado letárgico previsível e confere ao discurso o avivamento necessário à percepção de um movimento poético que se deixa ver pela contundência cacofônica que reduplica o dizer pela sua aferição estilística. O parequema em “*pela de dicção*” amplifica a reduplicação, conduzindo a poesia à crueza que refuta a tonalidade prosódica harmoniosa para inseri-la em um percussionismo experimental, em que não há lugar para a altissonância. Essa atitude liberta o poeta do mero papel de executante e o coloca no lugar de conceptualista da arte da palavra.

Aí está a primeira “*lição de pedra*” que se pode tirar de uma poesia econômica, densa e compacta. A segunda lição dessa “*carnadura concreta*” da poesia transita para a realidade, captando a mineralidade da vida sertaneja, por meio de um lirismo reverso:

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

(*A Educação pela pedra*, p. 338)

Entrevê-se que a vida sertaneja precisa ser vivenciada *in loco*. Sem qualquer didatismo, a pedra não ensina nada, e não ensina porque é parte vivencial da existência, é elemento visceral do Sertão, está na alma do sertanejo como um câncer de nascença que, por enrijecido, já não lhe dói, é símbolo da concreção do estar no mundo. Por isso ela é “*pré-didática*” e, assim, parte de um saber empírico e embrutecido; mas é também o fulcro do movimento poético que vai da coisa à poesia e da poesia à coisa, elemento mediador entre a concreção da vida e a contundência poética.

Às vezes essa dicção pedregosa é negaceada aos olhos dos desavisados, como já demonstrara Cabral em “*O sertanejo falando*”:

A fala do sertanejo engana:  
 as palavras dele vêm como rebuçadas  
 (palavras confeito, pílula), na glâce  
 de uma entonação lisa de adocicada.  
 Enquanto que sob ela, dura e endurece  
 o caroço de pedra, a amêndoa pétrea,  
 dessa árvore pedrenta (o sertanejo)  
 incapaz de não se expressar em pedra.

Daí porque o sertanejo fala pouco;  
 as palavras de pedra ulceram a boca  
 e no idioma pedra se fala doloroso;  
 o natural desse idioma fala à força.  
 Daí também porque ele fala devagar:  
 tem de pegar as palavras com cuidado,  
 confeitá-las na língua, rebuçá-las;  
 pois toma tempo todo esse trabalho.

(p. 336)

Na primeira estrofe há certo embuste na fala do sertanejo. Sua fala é aparentemente mansa, aparentemente adocicada; sob ela, entretanto, jaz a dicção que se manifesta sob o signo da aspereza, reveladora da dimensão concreta de uma vida cujo sumo reside na matéria de uma cultura desidratada. Essa fala do sertanejo é, portanto,

refluxo que insere o leitor no movimento da poesia até que ele depare com a essência de sua *secura*. Essa lição é uma advertência a quem absorve a poesia em sua retícula mais aparente, sensível apenas às transparências mais imediatas.

Os efeitos desse estilema se estendem a outros signos correlatos da concreção e da contundência: o *grão*, como metáfora metadiscursiva para avivamento da leitura:

Catar feijão se limita com escrever:  
joga-se os grãos na água do alguidar  
e as palavras na da folha de papel;  
(...)

Ora, nesse catar feijão entra um risco:  
o de que entre os grãos pesados entre  
um grão qualquer, pedra ou indigesto,  
um grão imastigável, de quebrar dente.

(*Catar feijão*, p. 346-347);

o *ferro*, como elemento mineral culturalmente processado, integrando, a *palo seco*, a concreção e a contundência do poema pelo choque dos signos que corta o silêncio da folha em branco:

A *palo seco* cantam  
a bigorna e o martelo,  
o ferro sobre a pedra  
o ferro contra o ferro;

(*A Palo seco*, p. 250);

a *faca (lâmina)*, símbolo da têmpera essencial a que a poesia cabralina se propõe:

Por isso é que o melhor  
dos símbolos usados  
é a lâmina cruel  
(melhor se de Pasmado):

porque nenhum indica  
aquela ausência sôfrega  
que a imagem de uma faca  
reduzida à sua boca

(*Uma Faca só lâmina*, p. 206);

o *osso*, elemento de permeação entre a matéria orgânica e inorgânica, alçado à condição de metáfora calcária, integrando campos conceptuais distintos, mas desaguados no lugar comum da resistência:

Vou na mesma paisagem  
 reduzida à sua pedra.  
 A vida veste ainda  
 sua mais dura pele.  
 Só que aqui há mais homens  
 para vencer tanta pedra,  
 para amassar com sangue  
 os ossos duros desta terra.

(*O Rio*, p. 124);

o *sol*, a *seca* e o *deserto*, como símbolos sequenciais de carência e de calcinação, que fortalecem a concreção e a contundência da pedra e, por extensão, a aridez de um estilo enxuto, de uma arquitetura paisagística sem ornamentos, reduzida ao essencial, como no poema “*Vale do Capibaribe*”:

Vale do Capibaribe  
 por Santa Cruz, Toritama:  
 cena para cronicões,  
 para épicas castelhanas.

Mas é paisagem em que nada  
 ocorreu em nenhum século  
 (nem mesmo águas ocorrem)  
 na língua dos rios secos).

Nada aconteceu embora  
 a pedra pareça extinta  
 e os ombros de monumento  
 finjam história e ruína.

(De que seriam ruína,  
 de que já foram paredes?  
 Do forno em que o deus da seca  
 acendia a sua sede?)

(...)

É a luta contra o deserto,  
 luta em que sangue não corre,  
 em que o vencedor não mata  
 mas ao vencido absorve.

É uma luta contra a terra  
 e sua boca sem saliva,  
 seus intestinos de pedra  
 sua vocação de calíça

(p. 152-153)

Atesta-se a explicitação laboriosa de uma poética de arestas angulosas, em que se reconhece uma consciência solidificada, mas não esclerosada, denunciando a crueza da realidade através de referências contrastantes cujos signos se atritam continuamente e tornam o verso cabralino corte e cicatriz, numa ação mútua e recíproca que se processa na intimidade de suas combinações.

Essa postura diante do mundo e da própria poesia, essas relações intersígnicas remetem a outras implicações estilísticas consideráveis na poética de Cabral. Em profícuo ensaio elucidativo, José Carlos de Azeredo atenta para o atrito na estética de Cabral (Azeredo, 2007). O ensaísta destaca o “contraste entre a exterioridade e a interioridade, a superfície e o núcleo” apontando “um extenso rol de substantivos, adjetivos e verbos que encenam a coexistência conflituosa desse polos”:

O atrito desperta a vida adormecida nos objetos e a faz se manifestar na pele deles. Os instrumentos do atrito são a pedra, a lixa, a lâmina; seus alvos, o grão, o núcleo, o caroço. Por extensão, o atrito provoca, obviamente, a centelha que cria a vida e a própria poesia (Azeredo, 2007, p. 174).

Aprofundando essas noções, Azeredo analisa os processos e os efeitos do atrito:

O atrito assume três feições segundo os efeitos que causa: *transitiva*, quando um agente comunica a outro sua vitalidade cortante; *passiva*, quando um agente assimila, no contato, a agudeza de um objeto; e *recíproca*, quando o aguçamento de duas ou mais entidades resulta do ferimento mútuo (Azeredo, *idem*, *ibidem*).

É de fato providencial na poética cabralina a seleção dos signos que traduzem essa estética do atrito: *pedra, lâmina* e seus correlatos – *faca, espada, bisturi* etc. –, *osso, dente, deserto, caroço, grão, cana, ferro, lixa, agulha* etc. Acrescentamos que esse atrito provém de uma abordagem que, sem negacear, confronta a realidade em sua mais absoluta concreção e confere à poesia a iconicidade necessária para a explicitação de uma contundência, sob uma orientação construtivista que deixa a nu os elementos responsáveis pelo apurado senso geométrico que produz suas imagens angulosas.

\* \* \*

É evidente que a análise do léxico na poética de João Cabral não se esgota na extensão deste trabalho. Mas o que se abordou aqui, acreditamos, nos dá a dimensão de

como o poeta altera o percurso das significações no universo de sua obra. A escolha lexical na vivência de seus poemas traduz a aderência do léxico à sua concepção poética. Isso significa que a palavra adere ao seu contexto, onde tem seu próprio peso. Isso porque sua poesia é fenômeno e não concepção apriorística de quem não a vivenciou como experiência. Ela discorre da formatação artística de um ponto de vista sobre a matéria, desprovido de transcendentalismo.

Sua recusa ao onirismo e à letargia se manifesta desde cedo no percurso de sua obra. Assim, na poética cabralina, ainda quando flerta com o surrealismo, as palavras não brotam ao acaso; são volitivamente escolhidas à luz da vigília e de uma adequação justa ao propósito do poeta no processo de construção da obra. A dimensão poética que elas assumem não é magia e muito menos vem de sua natureza semântica habitual; é fruto de uma transfiguração que se opera pela habilidade do sujeito criador.

Por isso, para Cabral não há fronteira lexical entre o poético, o apoético e o antipoético. Rejeitando essa fronteira que provoca o tédio na consciência inovadora de quem não aceita as fórmulas emblemáticas de emoções fáceis, o poeta impõe sua poesia à técnica de uma análise, expondo-a a uma emoção puramente estética, emoção de *leitor* que confronta a poesia em seu estado de pureza, sem as contaminações pessoais que vêm da vivência particular de cada homem nas circunstâncias de sua existência.

Pelo léxico que elege e pelo modo como manipula a linguagem, João Cabral manifesta sua opção na criação poética. A linguagem seca, magra, pedregosa é ícone de representação do seu estilo desertificado, resumido ao essencial. Ao longo de sua obra, seu léxico e sua linguagem passam a se manifestar em áreas de símbolos em que o universal e o intemporal se constroem e se corporificam para conferir ao poema sua estabilidade. Essa estabilidade, contudo, não pressupõe estatismo, pois sua aparente inércia é rompida na dinâmica de cada poema, cujas imagens têm seu movimento determinado em direções e sentidos estabelecidos pelo processo de sua construção.



## 5 SINTAXE, ICONICIDADE E DISCURSO

No complexo estético da arte literária, a busca de sua originalidade impele o poeta a ser ele mesmo na condição de artista. A relação que o liga aos demais poetas encontra-se no campo do trabalho livre e criador; é uma relação sempre singular à poesia. Para cada poeta, a poesia é sempre uma exigência, mas esta exigência é apelo e não imposição, ela define uma vocação e não uma determinação.

Assim, a ideia da poesia não é a de um belo que se impõe como um cânon imutável. Ela se funda no conceito de que há algo de belo a ser artisticamente construído. A poesia, por ser um produto que se manifesta com um fim em si mesmo, precisa da percepção estética para ser legitimada como arte. Circunscrevendo a poesia dentro de um conceito autotélico, temos que admitir que sua existência só é verdadeiramente atualizada quando apreendida e consagrada pela percepção de sua autotelia. Dessa forma, não se pode falar desse objeto artístico que é o poema, se não passarmos pelo processo da experiência poética que o caracteriza, por intermédio de sua matéria-prima específica – a *linguagem* –, que é, ao fim das contas, o verdadeiro fulcro do seu viés.

Ao colocar o problema da linguagem como princípio de toda a reflexão da poesia, deve-se reconhecer nela sua matéria sensível, que constitui a encarnação do poético. Assim, a poesia reconduz a linguagem, e, embora ordinariamente não invente palavras nem um código absolutamente novo que o leitor desconheça, transfigura-a e assim a recria por meio de uma metamorfose. Dessa maneira a poesia reconduz a linguagem a seu estado primitivo, aberta a surpresas, e assim o faz porque confere a ela uma nova *forma*, uma dimensão de estranhamento e de novos sentidos que devolvem a ela o vigor e o frescor originais, não mais habitualmente perceptíveis, em razão do desgaste a que sua forma natural se submete.

Embora não possa abrir mão da realidade e das vivências mundanas para sua compleição artística, mesmo que estas sirvam apenas como contraste para que se perceba a criação do inusitado, desde Croce a poesia prende-se à consciência de uma estética da linguagem para fazer-se arte. Por esse prisma, o Jardim do Éden ou a feira livre serão tão poéticos quanto a forma da linguagem que artisticamente os representa. Isso porque, enquanto na comunicação intelectual a linguagem é instrumento, na Literatura a linguagem é matéria e, como tal, precisa ser moldada sob outros parâmetros e em outras formas capazes de torná-la diferente da habitualidade.

Como matéria artística, a linguagem explicita-se mais na poesia do que na prosa, pois, já o dissemos, enquanto a prosa, pela sua maior aderência a uma realidade, é, por princípio obra *ficcional*, a poesia, em razão de sua refração imagística, é, por excelência obra *diccional*. Acentuando a oposição entre prosa e poesia, o poeta trabalha, sobretudo, como um construtor de imagens. Pela linguagem, ele constrói objetos imagéticos que, de certa forma, reconstroem a realidade e a traduzem de modo que o leitor a perceba na visualização da retícula do texto.

Interpretamos que a essas ideias corresponde a ruptura da arbitrariedade do signo linguístico, através da qual a palavra se torna a matéria da imagem. A linguagem poética não nos serve para comunicar uma realidade proclamada, mas comunicar-nos ela mesma. Portanto, ela se aproxima de uma antilinguagem, promovendo a transformação do esquema usual de informação em código de arte. Nessa transformação, a estrutura da frase é adulterada por múltiplos processos de desorientação comunicativa, que vão da inversão à supressão de termos, da incompatibilidade semântica entre as palavras à criação de novos sentidos, passando por inovações que conduzem as palavras a alianças imprevisíveis e não raro escandalosas.

Tomada em um contexto prosaico, a palavra se desvanece e se torna obscurecida pela sua significação comum; a poesia, ao contrário, imprime-lhe o brilho, submetendo a frase a ela, pois cria no leitor os efeitos das associações imprevisíveis, distanciando-a da margem de uma compreensão imediata. Assim, a palavra poética nega a probabilidade estatística e frustra a expectativa que essa probabilidade suscita no leitor. No horizonte da linguagem usual estão os valores lexicais, o conjunto dos signos que trazem as significações básicas de uma língua, e uma sintaxe lógica subordina-se a elas por princípio. Mas a poesia põe as palavras em liberdade e, dessa maneira, privilegia o léxico à custa de uma organização peculiar da sintaxe.

A sintaxe é o modo de emprego da linguagem que põe em destaque o sentido discursivo das unidades lexicais, trazendo à tona sua eficácia. Quando, porém, a escolha do léxico obedece a uma constituição poética, a sintaxe tem uma força mais efetiva, pois, pelas combinações imprevisíveis e por vezes logicamente inaceitáveis, empresta às palavras um sentido que as despoja dos seus valores habituais. A sintaxe artística organiza, portanto, os elementos da matéria de que é feita a obra, já que fixa suas articulações numa forma perceptível, mas não tem por objeto um léxico previamente estabelecido, isto é, um sistema de signos portadores de uma significação cristalizada; tampouco constitui um novo sistema de significação. Seus elementos são sempre atualizados à luz

de operações inesperadas, e o sentido que eles assumem está no interior da obra como forma significante, forma essa que é, em si mesma, a essência artística da obra poética.

A partir daí, a ideia de poesia que alimenta o seu criador não é, ou pelo menos não deveria ser, a ideia cristalizada de um produto inerte ou de uma atividade linguística indefinidamente repetida pelo automatismo. O poeta é estimulado pela própria poesia a produzir uma obra singular, fruto de um trabalho que constitui um estilo configurado a partir da consciência de uma norma geral ou de um padrão internamente criado, sobre os quais se opera um conjunto de desvios em razão de certas escolhas, que, no saldo geral, deságua no léxico, por conta de combinações sintáticas inesperadas.

A poesia de João Cabral de Melo Neto é, acima de tudo, uma poesia de construção, e essa construção é produto de uma engenharia que se traduz na concreção do poema como módulo submetido à força latente, mas vibrante, de sua forma. Isso se legitima pela sintaxe, que cumpre seu rumo e se configura iconicamente no mesmo trajeto da já conhecida visão áspera do poeta sobre o objeto poético. Na aspereza da sintaxe e no seu aspecto às vezes desconcertante, ratificado por um léxico incomum para a tradição poética, percebe-se uma contundência que se conforma com a visão angulosa da existência. Portanto, há na sintaxe de Cabral uma textura de atritos que nega à poesia a musicalidade declamatória da voz alta, privando o leitor de uma leitura de acalanto de que a tradição lírica sempre fez uso. O poeta declara:

Eu gostaria de fazer uma poesia que não fosse um carro deslizando em cima de um pavimento de asfalto, aquela coisa lisa. Eu gostaria de fazer uma poesia em que o leitor – e nesse caso o leitor é o carro – passasse em cima de uma rua muito mal calçada e que o carro fosse sacolejado a todo momento; uma poesia em que o sujeito para passar de uma palavra para outra tivesse que pensar, uma poesia que pusesse em cada palavra um obstáculo ao leitor. (Melo Neto, 1974)

Essa consciência de Cabral recusa a “*sintaxe injusta*”, casual e embalante de que falou em *Anfion*. Assim, a sintaxe torna-se avessa à discursividade de uma estilística frouxa, e a fluência de sua lógica é enfraquecida pela variação de recursos nas construções que a tornam deliberadamente acidentada, exigindo do leitor uma acuidade peculiar. Por conta disso, no poeta pernambucano, a linguagem não é apenas o que ela significa; ela é a fibra de matéria própria, tem peso próprio, sabor próprio. Para tanto, a poesia tende a se conformar pelas vias de uma linguagem sensorial que, em razão de sua acidentalidade sintática, só se pode apreender como um conjunto construído em um *conti-*

*nuum*, cujo percurso dever ser detalhadamente observado para que a atenção mais se retarde na cadeia visual do significante.

A partir daí, colhemos alguns procedimentos que dão peculiaridade à poética cabralina. Como tais procedimentos não esgotam a criatividade do poeta, nossa escolha se apoia nas incidências mais imediatas da sua sintaxe, abrangendo o que contribui para a iconicidade da sintaxe e seus recursos para a construção dos sentidos.

\* \* \*

A poesia de João Cabral encontra sua maior peculiaridade na plasticidade. Essa plasticidade se reflete ostensivamente na organização icônica da linguagem, que se revela através de incidências que explicitam sua estruturação sintática, como o poeta fez questão de revelar abertamente ao leitor em “*Escritos com o corpo*”:

### I

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

Não se vê nenhum termo, nela,  
em que a atenção mais se retarde,  
e que, por mais significante,  
possua, exclusivo, sua chave.

Nem é possível dividi-la,  
como a uma sentença, em partes;  
menos do que nela é sentido,  
se conseguir uma paráfrase.

E assim como, apenas completa,  
ela é capaz de revelar-se,  
apenas um corpo completo  
tem, de apreendê-la, faculdade.

(p. 294):

As estrofes acima engendram dois planos de leitura. Na leitura desses planos, conjugam-se dois discursos, que, como sugere Secchin, abordam o tema da mulher e o da própria poesia (Secchin, 1952, p. 200-206). Concordando com a análise de Secchin, a qual sugerimos para uma compreensão mais ampla do poema, entendemos que a linguagem do texto é tributária de um sentido erótico, centrada no corpo da mulher, e de

um sentido metapoético, que constitui a escrita desse erotismo. Importa-nos de perto como a linguagem serve a esses dois planos.

Através de uma organização sintática minuciosamente elaborada, o poeta cria, à maneira de certas recorrências barrocas, sentenças circulares reiterativas, com frases labirínticas e retorcidas, fechadas em si mesmas, contribuindo para uma confluência de sentidos paralelos, que resultam em imagens desconcertantes. E tudo isso se faz com uma “*entramada sintaxe*” que é, em si mesma, a trama dos dois discursos. Afinal, à luz da Estilística, dizer poeticamente é dizer duas vezes: pelo aspecto estilístico da forma – a iconicidade – e pelo sentido que essa forma proclama.

O sujeito “*Ela*”, na primeira estrofe, é, ao mesmo tempo, uma referência à mulher e à própria poesia, que se corporifica na sintaxe. Isso implica que a indivisibilidade é um atributo de ambas (“*Nem é possível dividi-la*”). Vem daí a noção de conjunto – da fisicalidade da mulher e da integralidade da frase. Nota-se no fragmento que cada estrofe abriga uma sentença, o que, de certa forma, marca a iconicidade da circunscrição das frases em si mesmas, constituindo um circuito fechado, um “*corpo completo*”. Mas essa noção de conjunto só é percebida no percurso das frases, em que ressaltam as incidências angulosas da sintaxe, tais como as marcações indispensáveis da pontuação rigorosa, das intercalações:

Não se vê nenhum termo, *nela*,  
em que a atenção mais se retarde,  
e que, *por mais significante*,  
possua, *exclusivo*, sua chave.

e das inversões:

E assim como, apenas completa,  
ela é capaz de revelar-se,  
apenas um corpo completo  
tem, de apreendê-la, faculdade.

(*E assim como ela é capaz de revelar-se, apenas completa, apenas um corpo completo tem faculdade de apreendê-la.*)

Esse corpo completo é correlato da sintaxe, capaz de apreender a forma da mulher e a forma da própria poesia. Dessa maneira, o poema concebe sistêmica e totalmente a realidade poemática, cuja apreensão pelo leitor há de ser total, pelas vias de um processo holístico, que, na filosofia da linguagem, considera o significado de um termo ou sentença unicamente compreensível se for considerado em sua relação com

uma totalidade linguística maior, através da qual adquire sentido.

Ampliando essa noção de totalidade e da completude do corpo, o poeta estende o sentido da frase em duas estrofes, nas quais o período se completa, sem que possa haver interrupção ou corte na leitura, já que o leitor é obrigado a completar o ciclo do seu percurso para atingir a compleição que garante a poética do texto:

Apenas um corpo completo  
e sem dividir-se em análise  
será capaz do corpo a corpo  
necessário a quem, sem desfalque,

queira prender todos os temas  
que pode haver no corpo frase:  
que ela, ainda sem se decompor,  
revela então, em intensidade.

Observa-se na organização linguística do poema uma indecomponibilidade que recai em certo *gestaltismo* próximo de uma arte que, por conta de sua construtividade, se desenvolve entre as angulações do Cubismo e o rigor racionalista do Neoplasticismo.

O poema, na verdade, não reproduz a realidade; ele a reestrutura. Assim, os fatos têm significado poemático somente até o ponto em que a habilidade do artista o manipula para plasmar artisticamente o que é perceptível exclusivamente à luz do poema. Isso produz um jogo de imagens que reporta a um princípio de similaridade cunhado por Horácio, com a formulação do conceito de que “*a poesia é como a pintura*” (*Ut pictura poesis*), e retificado por Simonides, com a postulação de que “*a pintura é poesia muda e a poesia é uma pintura falante.*” (Horácio, 1989).

Aplicado à poética cabralina, esse princípio traz alguma identificação com a pintura de Mondrian, para quem, dialeticamente, a beleza universal não surge do caráter particular da forma fixa, mas sim do ritmo dinâmico imbricado nas relações mútuas dos elementos formais. Isso conduz o leitor a um percurso de leitura que, a exemplo do cubismo analítico, se processa pela justaposição de imagens (geometria plana), evitando as sobreposições que o conduziriam à percepção da profundidade (geometria espacial):

De longe como Mondrians  
em reproduções de revista  
ela só mostra a indiferente  
perfeição da geometria.

Porém de perto, o original  
do que era antes correção fria,  
sem que a câmara da distância  
e suas lentes interfiram,

porém de perto, ao olho perto,  
sem intermediárias retinas,  
de perto, quando o olho é tato,  
ao olho imediato em cima,

se descobre que existe nela  
certa insuspeitada energia  
que aparece nos Mondrians  
se vistos na pintura viva.

E que porém de um Mondrian  
num ponto se diferencia:  
em que nela essa vibração,  
que era de longe impercebida,

pode abrir mão da cor acesa  
sem que um Mondrian não vibra,  
e vibrar com a textura em branco  
da pele, ou da tela, sadia.

Mantendo-se a simetria entre frases e estrofes, opera-se no poema um jogo envolvendo o longe e o perto, como a orientar o leitor no processo de apreensão do poético. Aqui o poeta sugere uma leitura mais atenta ao afirmar que, “*De longe*”, a forma supostamente fria da geometria impede o leitor de perceber a energia interna da poesia/mulher. Por conta disso, defende uma maior acuidade na sua leitura: “*de perto*”, o leitor “*descobre que existe nela / certa insuspeita energia*”. Essa energia resulta de uma formulação sintática em que os signos se chocam para criar “novas realidades”. Agora o poeta já não quer receber passivamente os conteúdos de mundo e reproduzi-los, mas impor suas criações, configuradas na formulação de um discurso acidentado, negaceando a sintaxe ordinária com intercalações imprevisíveis que calam os efeitos da linguagem ordinária.

Nesta seção do poema, inicia-se na segunda estrofe uma sentença adversativa

que se completa na quarta estrofe. Mas, entre o segmento inicial – “*Porém de perto*” – e seu contínuo – “*se descobre que existe nela certa insuspeitada energia (...)*” –, interpõe-se uma série de sintagmas que, sem conexão lógica no fio sintático, funcionam como topicalizações discursivas, remetendo o leitor ao cenário poemático dos planos do discurso mulher/poema. Assim, o poeta apresenta ao leitor um universo cuja realidade existe exclusivamente na linguagem, onde o mundo natural não passa de substrato para as metamorfoses artísticas, processadas com o que Hugo Friedrich denominou de *irrealidade sensível* (Friedrich, 1991, p. 81-87), conceito correlato ao que chamamos de *criação da realidade poemática*<sup>27</sup>.

Cabral tem consciência do seu código artístico e adverte a diferença entre sua construção e a construção mondriânica. Nas duas últimas estrofes, o poeta firma posição diante da mineralidade de sua obra. Recusando a emoção garantida pelo dinamismo da cor como código da arte pictorial, ele defende uma construtividade independente em relação à realidade que o mundo natural lhe oferece. Menos que expressar e reproduzir as coisas naturais, sua arte visa à expressão das relações intersígnicas, rejeitando a ideia de arte como simples representação do mundo vivencial.

Isso gera, porém, um problema a ser resolvido pelo poeta. O problema é que, quanto mais a arte é limitada pela forma, mais difícil será para ela alcançar uma expressão plástica universal, uma nova ordem. Quando as significações são abolidas ou empalidecidas pela redução das palavras a puros sons, a literatura perde seu significado como tal e se aproxima da música, o que estaria fora de cogitação para a concreção da arte cabralina. Desse modo, suas potencialidades são restringidas. O poeta resolve esse problema com as incidências inusitadas da sintaxe, forçando o leitor a concentrar-se nelas para o desvendamento dos novos sentidos projetados na mecânica do poema.

As palavras não são elementos inertes; muito embora sejam providas de uma semântica obrigatória, inerente ao signo linguístico. Cabral sabe que, no poema, as palavras e as expressões conservam a sombra dos seus significados originais, tal como ocorre com a forma das imagens no cubismo analítico, para a projeção dos sentidos

---

<sup>27</sup> O conceito de *irrealidade sensível* refere-se, com outras palavras, ao que conhecemos como o fenômeno de *desrealização do real*. Para Friedrich, ocorre uma *fantasia ditatorial*, na qual o mundo se rompe sob a imposição de um sujeito que não quer receber seus conteúdos, mas impor sua criação. O procedimento da *irrealidade sensível* culmina em dois processos linguísticos que corroboram para a *desrealização do real*, são eles: a *fantasia ditatorial* – a qual estabelece que a poesia moderna constrói um mundo cuja realidade só existe na língua, onde o sujeito não quer mais receber seus conteúdos mas impor sua criação – e a *técnica da fusão*, em que a distinção normal entre as coisas é suprimida. A linguagem em liberdade opera a evasão das ordens reais, na fusão irreal das coisas mais díspares. As coisas fundidas entre si movem-se e trocam-se à vontade.



artísticos. Agora, seu código (o código linguístico) é regelado e reativado em outra direção para ganhar novos sentidos com a energia das relações interiores, estabelecidas nas engrenagens da máquina do poema.

O sintagma preposicional “*de perto*” aparece três vezes no percurso poético do texto, como a estreitar paulatinamente a ação da “*câmara da distância*” citada na segunda estrofe da seção do poema. O estreitamento dessa distância permite ao leitor – “*de perto, quando o olho é tato*” – observar a diferença entre a obra poética de Cabral e os “*Mondrians*”, metonimicamente referenciados numa sequência isotópica. O que se tem é a forma construindo sentido.

No início da penúltima estrofe tem-se uma série de elementos conjuntivos (*e*, *que*, *porém*), atuando como operadores de coesão sequencial. A pormenorização funcional desses elementos exige do leitor uma retroação sobre o percurso sintático-frasal do texto, a fim de que ele tenha o perfeito entendimento da mensagem poética. Para tanto, é necessário que o leitor se atenha às engrenagens do processo coesivo, recompondo mentalmente o que o poema esteticamente apagou por elipse. A conjunção *e* opera a coordenação entre dois períodos, que tem na forma “*descobre*” o verbo da oração principal; a conjunção *que* introduz uma oração subjetiva, mantendo o paralelismo sintático, e o advérbio conjuntivo *porém* introduz uma ressalva necessária ao conteúdo semântico do texto. A elipse se desdobra, apagando o núcleo de um sintagma apositivo, ao qual se acrescenta um sintagma adjetival derivado. A estrofe seguinte, evitando a compartimentação semântica na série poemática, complementa o sentido da frase:

“E (se descobre) que porém de um Mondrian  
num ponto se diferencia:

(o ponto) em que nela essa vibração,  
que era de longe impercebida,

pode abrir mão da cor acesa  
sem que um Mondrian não vibra,  
e vibrar com a textura em branco  
da pele, ou da tela, sadia.

Chama atenção no último verso a relação semântica que os dois sintagmas preposicionais adjacentes – “*da pele*” e “*da tela*” – mantêm com o sintagma nominal “*textura em branco*”, operando uma referenciação polissêmica na macrossemântica do

poema. A polissemia é sustentada por esses sintagmas preposicionais, que funcionam como instruções de conexão semântica e orientam a dupla referenciação, envolvendo simultaneamente a derme da mulher (*da pele*) e a superfície da página em branco do papel (*da tela*), em que se configura o poema.

No terceiro segmento, seguindo as pegadas da análise de Secchin, as imagens poéticas estabelecem uma aparente dicotomia entre o corpo da mulher-poema e a própria mulher-poema (“*o corpo*” x “*ela*”):

### III

Quando vestido unicamente  
com a macieza nua dela,  
não apenas sente despido:  
sim, de uma forma mais completa.

Então, de fato, está despido,  
senão dessa roupa que é ela.  
Mas essa roupa nunca veste:  
despe de uma outra mais interna.

É que o corpo quando se veste  
de ela roupa, da seda ela,  
nunca sente mais definido  
como com as roupas de regra.

Sente ainda mais que despido:  
pois a pele dele, secreta,  
logo se esgarça, e eis que ele assume  
a pele dela, que ela empresta.

Mas também a pele emprestada  
dura bem pouco enquanto véstia:  
com pouco, ela toda também,  
já se esgarça, se desespessa,

até acabar por nada ter  
nem de epiderme nem de seda:  
e tudo acabe confundido,  
nudez comum, sem mais fronteira.

No primeiro e no segundo segmento, “*Ela*” – a mulher-poema – é o elemento sígnico que serve de tema às considerações remáticas. Neste segmento, “*o corpo*” é o

elemento topicalizado, como sugere seu escopo sintático. Isso se indicia na forma participial “*vestido*” (primeira estrofe), que nele vai encontrar sua conexão no processo de coesão textual. É a partir dessa conexão que o leitor consegue estabelecer o fio sintático do segmento. Mas “*o corpo*” – o correlato de “*vestido*” – só aparece na terceira estrofe, forçando o leitor a percorrer – “*de perto*” – o itinerário gráfico das frases para encontrar a fonte emanante da referência semântica. No *continuum* desse itinerário, o leitor depara com os torneios assegurados nas reiteraões promovidas pelas diácopes:

É que o corpo quando se veste  
de *ela* roupa, da seda *ela*,  
nunca sente mais definido  
como com as roupas de regra.

Sente ainda mais que despido:  
pois a pele dele, secreta,  
logo se esgarça, e eis que ele assume  
a pele *dela*, que *ela* empresta.

Esse itinerário gráfico, organizado pela sintaxe e desprovido de interferências externas, é a própria veste do poema, como a pele é a veste da mulher, no erotismo de sua nudez. Essa nudez, comum à mulher e ao poema, remete à sensorialidade afixada na memória do leitor, que agora é reconstituída na forma do poema-mulher. Dessa maneira, o tecido sintático do corpo do poema sugere a globalidade e a sensualidade do corpo da mulher, numa perfeita simetria entre forma e conteúdo. Dialeticamente, a mulher é um corpo que se estende a outro corpo – o poema.

O quarto e último segmento do poema opera simultaneamente com um binômio em que se inscrevem noções de referências opostas, relacionadas à *presença* e à *ausência* do corpo. Essas referências aparentemente contraditórias constituem o fulcro das tensões poéticas sustentadas pela organização sintática:

#### IV

Está, hoje que não está

numa memória mais de fora.  
De fora: como se estivesse  
num tipo externo de memória.

Numa memória para o corpo  
externa ao corpo, como bolsa,  
que como bolsa, a certos gestos,  
o corpo que a leva abalroa.

Memória exterior ao corpo  
e não da que de dentro aflora;  
E que, feita que é para o corpo,  
carrega presenças corpóreas.

Pois nessa memória é que ela,  
inesperada se incorpora:  
na presença, coisa, volume,  
imediate ao corpo, sólida,

e que ora é volume maciço,  
entre os braços, neles envolta,  
e que ora é volume vazio,  
que envolve o corpo, ou o acoita:

como o de uma coisa maciça  
que ao mesmo tempo fosse oca,  
que o corpo teve, onde já esteve,  
e onde o ter e o estar igual fora.

A ausência física do corpo é contrabalançada pela memória visual que assegura sua presença. Esse processo decorre da transposição do empiricamente captado para o imaginariamente reconstruído. Esse artifício anula a oposição *ausência x presença*, e essa anulação se deve, obviamente, à reconstituição da memória pela corporalidade do poema, pois as imagens concretas que potencializam a sensualidade feminina ganham densidade expressiva nas dobras textuais – seriações, justaposições, intercalações, construções prismáticas etc. –, conduzindo a sintaxe poética à dinamicidade que propicia a confluência dos planos discursivos em que se inscrevem a mulher e o poema.

Assim, longe de se restringirem ao domínio do real mundano, as imagens cabralinas se submetem a uma sintaxe poética que desencadeia um movimento de transgressão das referências e dos fundamentos lógicos da realidade. Os corpos do mundo, ao mesmo tempo que afloram em espessura e contundência sensorial, abrem-se poe-

camente a novas combinações, mobilizando forças virtuais inerentes a associações poéticas várias, em reconstruções permanentes.

O trabalho de construção de João Cabral engendra, nos fundamentos estético-filosóficos da sua arquitetura poética, um mundo dinâmico, marcado pela multiplicidade de forças e de fluxos, promovidos pela mutação das formas. Esses princípios da poética cabralina abrem importantes pistas para outros planos de leituras, nos quais os versos esquematizados, obsessivamente pautados em um formalismo irreduzível, são contrabalançados pelas forças dinâmicas e sublevadoras da sintaxe, que transformam a existência congelada da realidade em novas percepções na confluência de corpos.

Não há dúvida de que a *mimesis* poética de João Cabral se baseia em designações empíricas, em referências concretas; mas essa mesma *mimesis* e essas mesmas referências se expandem em virtualidades que se processam nos movimentos inerentes às engrenagens intrínsecas do poema. As imagens tornam-se refratárias dos objetos mundanos e singularizam-se na articulação de corpos e espaços pertencentes a planos conceituais distintos, refletindo-se muitas vezes em níveis de leitura que se complementam na macrossemântica do poema. Assim, Cabral mobiliza em suas imagens poéticas conceitos que se comportam como forças aglutinadoras de componentes diversos, cujas relações semânticas dependem das forças agregadoras da sintaxe.

Isso significa que o jogo das imagens se realiza em grande parte nas áreas de interseção de elementos díspares obsessivamente repostos na zona de percepção do objeto a ser configurado. O reflexo disso na construção das imagens seria justamente a articulação propiciada pela linguagem, numa sintaxe que recolhe a percepção do mundo, para recriá-lo em acidentes que deliberadamente embotam a transparência do real imediato pelas vias de referências mais analógicas do que especulares.

Por tudo isso, João Cabral opera uma sintaxe multiforme, que dobra as forças da representação sobre si, sobre a própria linguagem, como num jogo prismático de inspiração cubista, que explicita as operações de iconicidade aos olhos dos leitores, criando um contrato de comunicação que só pode ser acatado na esfera íntima de cada poema.

Reagindo à dispersão, a poesia de Cabral configura-se como uma poética de concentração. Nela não há lugar para o voo do Pégaso ou para os delírios de Morfeu. Preferindo o ciscar atencioso da galinha ao voo dispersivo do cavalo alado, Cabral volta-se para o detalhamento dos corpos na construção precisa de sua realidade poética.

Na tradução da linguagem, isso quer dizer que a sintaxe cabralina não se deixa deslizar pelas fissuras do imponderável. A tessitura sintática dos poemas obedece a uma

organização que vislumbra o essencial, e esse vislumbre está longe da verbosidade declamatória do ornamentalismo. Levando a termo seu projeto poético, João Cabral evita ir além do que julga necessário à sua arte. Rejeitando fórmulas tradicionais do lirismo de varejo, ele confere ao seu discurso a densidade essencial a um dizer poético de consistência e solidez, passando ao largo da monodia melodramática do lirismo de um Schmidt para expressar-se na fórmula de uma linguagem econômica e contundente. Para tanto, sua linguagem evita o afrouxamento semântico para obtenção de um sentido concentrado. Essa concentração se explicita na construção sintática de suas sentenças, através de certos procedimentos denotadores da musculatura rija da linguagem.

Na poética de João Cabral, as palavras têm o peso de que precisam para a concisão que ele pretende obter. Além disso, a estrutura de sua linguagem exige do leitor toda acuidade para o desvendamento dos valores estéticos que nela se manifestam. Confiante nisso, o poeta pratica certos apagamentos – zeugmas e elipses – para que seu discurso não se disperse na superficialidade exagerada do apelo discursivo. Isso significa que as palavras se comportam como núcleos de emanações semânticas que se ramificam ao longo do poema. Com esse procedimento, o sentido das frases sofre uma concentração que confere ao poema um alto grau de densidade semântica. Vejamos:

### **Catar feijão**

Catar feijão se limita com escrever:  
jogam-se os grãos na água do alguidar  
e as palavras na da folha de papel;  
e depois, joga-se fora o que boiar.  
Certo, toda palavra boiará no papel,  
água congelada, por chumbo seu verbo:  
pois para catar feijão, soprar nele,  
e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

2

Ora, nesse catar feijão, entra um risco:  
o de entre os grãos pesados entre  
um grão qualquer, pedra ou indigesto,  
um grão imastigável, de quebrar dente.  
Certo não, quando ao catar palavras:  
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:  
obstrui a leitura fluvante, flutual,  
açula a atenção, isca-a com o risco.

(p. 346)

A sintaxe do poema é peculiarmente desidratada. Sua estrutura dá sustentação à forma lógico-argumentativa em que se organiza a lição de poesia. A reflexão sobre o

fazer poético, que busca uma analogia com o ato de catar feijão, se conduz por uma linguagem cerrada no ajustamento da expressão medida. O que singulariza a sintaxe poemática é a construção firmada em frases elípticas, o que concorre tanto para a sua pauta rítmica quanto para a economia vocabular, dando ao discurso a consistência semântica necessária ao aguçamento da atenção do leitor, como proclama o próprio poema na extensão do seu sentido.

No terceiro verso da primeira estrofe, ocorrem os zeugmas do verbo *jogar* e do substantivo *água*. Nos demais versos, os vocábulos gramaticais – verbos copulativos e conectivos – e a predicação nominal são providencialmente suprimidos:

Catar feijão se limita com escrever:  
 jogam-se os grãos na água do alguidar  
 e (*jogam-se*) as palavras na (*água*) da folha de papel;  
 e depois, joga-se fora o que boiar.  
 (*É*) Certo (*que*) toda palavra boiará no papel,  
 (*que é*) água congelada, por (*ser de*) chumbo seu verbo:  
 pois para catar feijão, (*é necessário*) soprar nele,  
 e jogar fora o leve e oco, (*que é*) palha e eco.

Percebe-se que as palavras de baixa densidade semântica são suprimidas no poema, a favor da construção de um sentido mais contundente. Essa sintaxe dissonante, singularmente elíptica, petrificada no que há de mais semanticamente sólido, provoca o leitor, e este, “*quando ao catar palavras*”, percebe que a pedra, feita isca metafórica de alta densidade, “*dá à frase seu grão mais vivo: / obstrui a leitura fluviente, flutual*”. Afinal, a palavra é chumbo e vale quanto pesa.

O poema cabralino não se alimenta de bombasticidades retóricas ou tonalidades operísticas que envolvem o leitor comum no fluxo da leitura fácil. Nesse sentido, as elipses mentais têm funcionalidade relevante, por tornarem-se um empecilho à leitura “*fluviente*” e “*flutual*” (vale aqui o cruzamento lexical extraído de *flutuante* e *fluvial*, que desconstrói o fluxo automático da leitura). Elas interceptam o encadeamento natural da frase por suprimirem os termos que proporcionam o deslizamento no fio discursivo da sintaxe.

Outro exemplo significativo dos procedimentos sintáticos é o poema a seguir:

### **Tecendo a Manhã**

Um galo sozinho não tece uma manhã:

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

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

(p. 345)

Repete-se, neste poema, o entrelaçamento de dois planos discursivos e, conseqüentemente, dois planos de leitura. Inicialmente, apontamos um discurso proclamado pela semântica do texto, que tematiza a solidariedade humana, metaforizada pela ação conjunta dos galos, e, de forma subjacente, entrevemos um discurso que explicita a tessitura do próprio poema, sustentado pela iconicidade de sua linguagem.

Enquadrando a já conhecida função poética da linguagem nos limites da semiose, tal função se manifesta mais ostensivamente quando há sobreposição funcional da *iconicidade* sobre a *informatividade*. Nesse poema, em particular, a sobreposição se dá pelas vias de uma sintaxe analógica, superposta a uma sintaxe lógica. Isso tem como consequência a inscrição da obra poética no forjamento que explicita sua *formadura*.

Por esse prisma, conteúdo e forma são avaliados sob o viés da inseparabilidade, pois o conteúdo nasce esteticamente como tal no próprio ato em que nasce a forma, e a forma não é mais que a expressão acabada desse conteúdo. Assim, o conceito de inseparabilidade entre forma e conteúdo é firmado sob o ponto de vista formal, o que leva o conteúdo a se manifestar como poético, para que este tenha a devida importância no universo poemático. Pensando com Luigi Pareyson, “Isto significa recordar que a obra de arte é, antes de tudo, um objeto sensível, físico e material e que fazer arte quer dizer, antes de qualquer outra coisa, produzir um objeto que exista como coisa entre coisas, exteriorizado numa realidade sonora e visiva.” (Pareyson, 1987, p. 55).

Seguindo os conceitos de José Maria Díez Borque (Borque, 1977), ressaltamos a importância dos agentes caracterizadores da estrutura do texto poético para investigação



crítica do seu sistema de organização interna. No caso do poema acima, atribuímos o papel desse agente à organização sintática do texto. Isso não significa que apenas o aspecto sintático seja o responsável pela sua poeticidade, mas concordamos com a ideia de que nele reside o núcleo nevrálgico da linguagem como fulcro construtor do poema.

No plano sintagmático, o arranjo das palavras orienta o discurso para uma configuração icônica da tecedura da manhã, elevando-se à condição de fator verbal “*dominante*” (cf. Jakobson, 1973, p. 145), ao qual se subordinam os demais fatores – seleção vocabular, isotopias etc.<sup>28</sup>. Estes fatores aderem ao tecido sintagmático do texto em questão e com ele interagem para sua semiose e construção da mensagem poética. É na esfera dessa dominância que o texto acima alimenta sua dinâmica, com operações de coesão que explicitam o tecido sintático e o tornam a força propulsora da estética poética.

Considerar a arte como um objeto sensível, físico e material só faz sentido se a analisarmos como uma unidade dinâmica que tem suas próprias leis, reforçando a noção de sua integridade e, por extensão, de sua autotelia. A esse respeito, Tynianov afirma:

A unidade da obra não é uma entidade simétrica e fechada, mas uma integridade dinâmica que tem seu próprio desenvolvimento; seus elementos não são ligados por um sinal de igualdade e de adição, mas por um sinal dinâmico de correlação e de integração. (Tynianov, 1976, p. 102)

Em próximo passo, o crítico ressalta que “A forma da obra literária deve ser sentida como uma forma dinâmica.” e acrescenta:

Esse dinamismo manifesta-se na noção do princípio de construção. Não há equivalência entre os diferentes componentes da palavra; a forma dinâmica não se manifesta nem por sua reunião nem por sua fusão (...) mas por sua *interação* (grifamos) e, em consequência, pela promoção de um grupo de fatores em detrimento de um outro. O fator promovido deforma os que lhe são subordinados. Podemos então dizer que percebemos sempre a forma através da evolução do vínculo entre o fator subordinante construtivo e os fatores subordinados. (Tynianov, id. Ib.)

Considerando as noções aqui abordadas, “*Tecendo a Manhã*” manifesta-se como um sistema dinâmico estruturado por procedimentos sintáticos que orientam seu princí-

---

<sup>28</sup> A “*dominante*” constitui um dos conceitos mais produtivos da teoria formalista russa. É defendida por Jakobson como “*o elemento focal de uma obra de arte: ela governa, determina e transforma os outros elementos.*” Para o linguista russo, “*É ela que garante a coesão da estrutura*”.

pio de construção, aos quais se submetem todas as incidências na organização da linguagem para a construção estética da obra.

Formalmente, o poema se constrói em quatro períodos, demarcados pelo ponto gráfico, em obediência à convenção de uma gramática da frase. Essa demarcação, no entanto, torna-se pouco sustentável uma vez que, no nível discursivo-textual, o fio sintático percorre todos os segmentos, estabelecendo entre eles a ligação necessária para o *continuum* que alimenta a textualidade. Esse *continuum* evita a interceptação do fluxo discursivo, que, transpondo os limites frásicos, instaura em todo o poema um processo de coesão referencial e sequencial através de operações com termos endofóricos (reiteraões, substituições, zeugmas etc.) e elipses, como recursos decisivos para a unidade do sentido textual.

Retomemos o poema, preenchendo as lacunas deixadas pelos apagamentos, a partir dos dados fornecidos pelas instruções de conexão de sua organização sintática:

- 1- Um galo sozinho não tece uma manhã,
- 2- (*pois*) ele precisará sempre de outros galos (*para tecê-la*).
- 3- (*Ele precisará*) de um (*galo*) que apanhe esse grito que ele (*lançou*)
- 4- e o lance a outro (*galo*); (*este precisará*) de um outro galo
- 5- que apanhe o grito que um galo antes (*lançou*)
- 6- e o lance a outro (*galo*); e (*este precisará*) de outros galos
- 7- (*para*) que com muitos outros galos se cruzem
- 8- os fios de sol de seus gritos de galo,
- 9- para que a manhã, desde uma teia tênue,
- 10- se vá tecendo, entre todos os galos.
  
- 11- E se (*vá*) encorpando em tela, entre todos (*os galos*),
- 12- se (*vá*) erguendo tenda, onde entrem todos (*os gritos*),
- 13- se (*vá*) entretendendo para todos (*os galos*), no toldo
- 14- (a manhã) que plana livre de armação.
- 15- A manhã, (*que é*) toldo de um tecido tão aéreo
- 16- que, (*sendo*) tecido, se eleva por si: luz balão.

O processo de construção textual engendrado pelo poeta valoriza, sobremaneira, as operações de coesão. Os elementos coesivos no texto atuam, a rigor, como núcleos de interseção entre os dois planos discursivos. De um lado, atende à formulação de sentido do texto pela conjunção dos elementos de base semântica; de outro, explicita iconicamente os procedimentos da tessitura formal do poema. De uma maneira ou de outra, os operadores de coesão funcionam como sustentáculo da organização sintática do texto. Isso porque, através da interdependência de seus itens, a sintaxe transforma a

língua em discurso, para o processamento do sentido que emana de sua forma.

Processada a sintaxe por esses fatores, instaura-se no texto uma retomada semântica de componentes das unidades frasais anteriores, resultando em conexões frequentes. Essas conexões anulam os efeitos das pausas finais dos períodos, instituídas por uma gramática da frase, transformando o texto em uma unidade indivisa, sem segmentação de suas partes. Assim, a estruturação interna realça a visão de conjunto pela orientação da coesão nas suas variadas formas.

Considerando as aparições por expressão e por apagamentos, os itens lexicais “*galo(s)*”, “*manhã*” e “*grito(s)*” têm no texto, respectivamente, treze, quatro e quatro incidências. O primeiro tem oito incidências aparentes e cinco transparentes, o segundo tem todas as incidências aparentes, e o terceiro tem três incidências aparentes e uma transparente. A partir daí, é possível enxergar no processo coesivo promovido por esses itens lexicais uma isotopia que encadeia a tecedura da manhã, a partir dos *papéis temáticos*<sup>29</sup> que cada uma dessas referências exerce distintamente na semântica geral do texto. Esses elementos não só carregam o sentido textual, por serem núcleos de emanção semântica, como também atuam na função de marcos icônicos dos quais se ramifica a tessitura do próprio poema.

Na contramão da hipótese geral de que a semântica atua sobre a sintaxe, determinando a função sintática a ser exercida por um determinado papel temático, conforme a(s) propriedade(s) semântica(s) que o compõe(m), na linguagem poética a organização sintática atua como ponto de partida para apreensão da realidade poética criada no texto. Nossa opção reforça a ideia da iconicidade como recurso de construção do sentido poético, a partir de um jogo dialético entre forma e conteúdo.

Em função da multiplicidade dos papéis temáticos dos sintagmas na dinâmica do poema, propomos um recorte na ocorrência das *diáteses* – formas de estruturação do predicado por meio das quais se indica o papel temático do sujeito – para apreensão da relevância desses papéis na esfera do texto. Partindo do binômio tese/argumento que se explicita nos versos 1 e 2, vislumbra-se a importância do núcleo sintagmático “*manhã*”, cujo papel temático principal é de produto ou resultado do evento de *tecer*, e de “*grito(s)*”, com papel temático da matéria com a qual tal produto é construído (tecido)<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> *Papel temático* é a relação de significado entre uma palavra que exprime ação, estado ou evento e as unidades lexicais que exprimem os participantes dessa ação estado ou evento (cf. Perini, 2006, p. 121-29).

<sup>30</sup> Como não há estudos que sistematizem com rigor a nomenclatura dos *papéis temáticos*, a denominação que empregamos ocorreu em obediência às necessidades deste trabalho. Para uma possível relação de *papéis temáticos*, ver Perini (2006, p. 121-29).

Considerando ainda a tese expressa no início do poema, destaca-se na hierarquia dos papéis temáticos o núcleo lexical “*galo(s)*”, em razão da orientação semântica do texto. Esse destaque é iconicamente explicitado pela quantidade de suas incidências, aparentes ou transparentes. Ele assume papéis temáticos múltiplos: é agente dos eventos de *tecer*, *lançar* e *apanhar*, fonte e meta de *lançar* e experienciador de *precisar*. Esta multiplicidade de papéis temáticos na dinâmica do poema traduz, na sua tessitura, o sentido da solidariedade proclamada no discurso, a partir de sua estruturação para formulação da diátese. Assim, a cadeia de ações solidárias que se estende ao longo do poema é ratificada na iconicidade sintática pelas variações diatésicas, que conferem a “*galo(s)*” uma confluência de funções discursivas, como índice dos papéis sociais metaforicamente representados.

No primeiro período, as orações coordenadas se manifestam por justaposição. O argumento agrega-se à tese por intermédio de dois-pontos, suprimindo a conjunção de semântica argumentativa. Além disso, o leitor precisa recompor a oração adverbial final, semanticamente subjacente na grade argumental do verbo *precisar*, providencialmente criada na semântica do texto. Esse procedimento aciona o leitor para uma participação mais atuante na compreensão do poema, e, com esse artifício, o poeta ratifica a noção de solidariedade, direcionando-a agora para a instância receptora do texto, como uma convocação para o advento da construção do próprio poema, na qualidade de produto artístico dialeticamente elaborado.

Chamam atenção na organização sintática do texto os efeitos de sentido provocados pela coordenação. A sequência coordenativa dos constituintes oracionais, aliada às repetições sistemáticas ao longo do texto, cria um certo paralelismo estrutural que incide sobre os agentes e as ações no percurso poemático, rompendo com a suposta estanqueidade de cada evento proclamado. Esse procedimento, de certa forma, contribui discursivamente para a ideia de igualdade de valores entre os elementos envolvidos na tecedura da manhã. Essa estratégia culmina com a coordenação das orações que se repetem com verbos no gerúndio, introduzindo um processo verbal não concluído e cursivo, permitindo o entendimento de que a tecedura da manhã, correlata à tessitura do poema, é um processo contínuo que se ramifica na dinâmica do texto, alimentado e amplificado pelo processo de coesão recorrencial.

Um dos traços marcantes na poética de Cabral é a exploração da oração adjetiva. Evitando a expressão cristalizada do adjetivo disponível no código linguístico, o poeta projeta-se como senhor absoluto do seu discurso pela formulação do sintagma adjetival

derivado. Isso torna explícito o estatuto da construção da sua arte, que, nesse pormenor, se manifesta pelos mecanismos da *transposição gramatical*<sup>31</sup>. Esse procedimento não é apenas uma opção meramente formal desprovida de alcance semântico; através dele o poeta explora as virtualidades imanentes da oração adjetiva.

No poema em questão, além dos naturais aspectos limitadores da semântica do substantivo, pelos quais os sintagmas adjetivais são naturalmente responsáveis, outros expedientes são explorados na oração adjetiva, a começar pelo jogo das operações coesivas dos pronomes relativos, como elementos de retomada e sequenciamento do fio sintático-discursivo. Este jogo de formas e de sentidos remete o leitor a duas noções caras à semiose do poema: a da interdependência dos eventos e das referências proclamados na semântica do texto, e a da organização icônico-estrutural do poema enquanto tal. Essa dupla função do conectivo relativo alimenta a leitura dos dois planos discursivos do poema.

Outro aspecto de rendimento proveitoso na formulação da oração adjetiva é a exploração de seus valores semânticos circunstanciais suplementares. Emanando de um nicho percebido pela acuidade do leitor no percurso poemático, o valor suplementar das orações adjetivas se manifesta a partir de uma operação sintática de duplo efeito semântico: um naturalmente manifesto – o de restrição – e outro subjacente – o de conteúdo circunstancial de finalidade, pressuposto na ampliação possível da valência do verbo *precisar*:

Um galo sozinho não tece uma manhã:  
 ele precisará sempre de outros galos.  
 De um (*para que este*) apanhe esse grito que ele  
 e o lance a outro; de um outro galo  
 (*para que este*) apanhe o grito que um galo antes  
 e o lance a outro (...)

Recompondo toda a semântica do segmento, teríamos o seguinte entendimento, a partir de uma forma reconhecida por um sistema linguístico meramente intelectivo:

“*Um galo sozinho não tece uma manhã, / pois ele precisará sempre de outros galos. Ele precisará de um galo (para que este) apanhe esse grito que ele lançou / e o lance a outro galo; ele precisará de um outro galo (para que este) apanhe o grito que um galo antes lançou e o lance a outro (...)*”

---

<sup>31</sup> *Transposição* é o processo pelo qual, através de certos mecanismos, se formam sintagmas derivados de outras unidades, as quais podem ser sintagmas básicos ou derivados (cf. Azeredo, 2008, p. 296-297).

A forma prosaica de elucidação deste conteúdo por um sistema reconhecido e meramente referencial de linguagem não consegue atrair para si a dicção necessária ao reconhecimento de uma criação estética. Por esse prisma, salva-se o sistema e mata-se a poesia. Então, é de se notar que a forma sintática engendrada pelo poeta é providencial para a compleição estética do poema, pois o velamento do valor circunstancial da oração adjetiva tem como resultante a concentração de sentido, concentração esta que tonifica a estética linguística da poesia cabralina.

Um fator relevante para a construção da linguagem é o uso dos determinantes em razão de suas funções discursivo-textuais. Via de regra, “determinantes” são elementos gramaticais que instruem o leitor para identificar na esfera textual as entidades referenciadas por expressões lexicais e, “embora não denotem entidades do mundo, são decisivas no fornecimento de pistas para o reconhecimento delas como ‘informações comunicáveis’, integradas à rede textual” (cf. Azeredo, 2008, p. 244).

No poema, predominam os determinantes indefinidos, cuja função é informar que o conteúdo do sintagma nominal ao qual se agrega tem uma referência imprecisa. O determinante “*um(a)*” tem sete ocorrências, das quais quatro se relacionam a “*galo*”; os determinantes “*outro(s)*” e “*todos*” têm, respectivamente, seis e quatro ocorrências, todas relacionadas “*galos*”. Essa cadeia de determinantes, que se organiza em uma escala gradativa no itinerário dos itens – “*um*” → “*outro(s)*” → “*todos*” –, constitui a negação de uma referência pontual e, por isso mesmo, não identifica de forma definitiva qualquer agente da ação comunitária da tecedura da manhã. Isso, de certa forma, contribui para a valorização do coletivo em detrimento do individual, que, no final das contas, constitui a temática do poema.

Além desse papel de indefinição de qualquer referente no mundo, chama atenção o processamento sintático que envolve os determinantes. Eles acompanham o movimento de retrospecto e prospecção instituído pela cadeia léxica no fio sintático do texto. Assim, as reiteraões que dão o tom na organização formal do poema são, na verdade, artifícios para acumulação de ações promovidas por diferentes e indeterminados agentes em cada ato contínuo com que se tece a manhã.

Considerando a espinha dorsal do sentido global do texto no jogo discursivo de sua formulação, as várias operações estratégicas que envolvem explicitações e elipses, substituições e correlações semânticas na seleção lexical têm importância fundamental na construção de seu sentido. Delas emana um complexo de valores que amplia o

conteúdo textual, a partir da plasmção da linguagem para a rede de sentido que ela cria.

Os verbos *precisar* e *lançar* têm individualmente quatro incidências no texto, criando um paralelismo providencial. Aquele tem sua primeira incidência expressa no verso 2. Essa incidência serve de matriz para as demais ocorrências, que se manifestam na série de apagamentos veiculados pelo zeugma nos versos 3, 4 e 6. Este, porém, tem sua primeira incidência apenas transparente, no verso 3, inferível da forma que aparece no adiantamento do percurso sintático, no verso 4. As demais formas (versos 5 e 6) são, respectivamente, transparente e aparente. Esse paralelismo criado pela quantidade de incidências envolve as noções de ação e interdependência perceptível nas relações sintagmáticas. Assim, para cada ação de *lançar*, há um processo de *precisar*, do qual cada agente do lançamento é a sede.

Os verbos de ação e processo físico têm predominância no texto: *tecer*, *apanhar*, *lançar*, *cruzar*, *encorpar*, *erguer*, *entretender*. Considerando sua grade argumental, todos esses verbos concorrem para o sentido textual, na medida em que seus valores semânticos se contagiam e apontam para a direção da tecedura da manhã, que é, paralelamente, metáfora do resultado da solidariedade humana, em um plano discursivo, e do próprio poema, em outro plano discursivo.

No primeiro plano, considerando os papéis temáticos envolvidos em seus processos, os verbos *tecer*, *apanhar* e *lançar* têm como argumento externo o núcleo sintagmático “*galo(s)*”, na função de sujeito. Como argumento interno, esses verbos, até o verso 6, têm como núcleos sintagmáticos “*manhã*” e “*grito(s)*”, em função de objeto direto, e “*galo(s)*”, em função de objeto indireto. Essa configuração sintática estabelece uma diátese que explicita uma relação direta entre os agentes e o produto do processo, numa rede de ações ininterruptas.

A partir do verso 7, instaura-se um processo de ergatividade, em que o referente acusativo ganha a relevância de sujeito. As construções inacusativas partem da operação envolvendo o sintagma “*os fios de sol de seus gritos de galo*”, como sujeito de *cruzar*:

..... (*precisará*) de outros galos  
que com muitos outros galos *se cruzem*  
*os fios de sol de seus gritos de galo*,

e continuam com a topicalização sentencial do sintagma “*a manhã*”, cujo referente é agora providencialmente recategorizado na condição de sujeito da sequência processual

distribuída em *tecer*, *encorpar*, *erguer* e *entretender*:

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

E *se encorpendo* em tela, entre todos,  
*se erguendo* tenda, onde entrem todos,  
*se entretendendo* para todos, no toldo  
(a manhã) que plana livre de armação.

Além da função semântica de relevo, outro resultado dessa seriação ergativa é a explicitação do estreitamento da relação entre os sintagmas “*fios de sol*” e “*manhã*”, já semanticamente estabelecida pela ligação metonímica entre ambas as referências.

A partir dessas operações, o produto de *tecer* vem designado por uma sequência de nomes dispostos em uma progressão isotópica que envolve o conceito de “*teia*” (1ª estrofe) – “*tela*”, “*tenda*”, “*toldo*”, “*manhã*” –, culminando com o sintagma “*luz balão*”, metaforizando a manhã plena. Concorrem para essa progressão, certas operações envolvendo valores semânticos específicos em cada caso. A substituição, por exemplo, da preposição “*entre*”, no verso 11, pela forma verbal “*entrem*”, no verso 12, é sintomática, não só pela proximidade da pronúncia como também pela relação do sentido que sugere: a noção de que o espaço latente na semântica do conectivo é preenchido pelo acontecimento proclamado na semântica do verbo que o substitui.

Chamam atenção ainda nessas operações as ocorrências da palavra “*tecido*”, uma vez como substantivo, no penúltimo verso, e outra vez como particípio de *tecer*, no verso derradeiro. Essas ocorrências, processadas por meio de um procedimento morfossintático que caracteriza a transposição, amplificam a noção discursiva do *continuum* explicitado na retícula do texto. A forma participial posterior “*tecido*” indica processo concluído, lembrando que o “*tecido*” da manhã (substantivo) passou por um processo de elaboração (verbo). Essa estratégia mantém viva a importância dos agentes condutores do processo, que deixam marca no seu produto. Isso porque o módulo da manhã só ganha autonomia e variedade de sentidos, em razão da ação transformadora de quem o processou, ao transformar os fios em tecido e a língua em discurso de poesia.

Em certos momentos da obra cabralina, o neologismo surge para supressão da carência no conjunto de signos da língua ou para amplificação do sentido poético desejado na semântica do poema. Também aqui a neologia não pode ser desprezada. O verbo “*entretender*”, com a grade argumental que comporta e com todas as associações voca-



bulares latentes em sua forma, incita à recuperação das fases processuais de elaboração da obra, que foi produzida “*entre*” todos, e remete aos vários usos a que ela se presta: a “*tenda*” para abrigar o complexo dos seus sentidos, o fim para o qual “*tende*” o produto e o espaço de “*entendimento*”, que é, em si mesmo, o espaço poemático.

A construção de sentido de todas essas operações e procedimentos aponta para o fato de que o agente dos eventos – “*o(s) galo(s)*” – vai paulatinamente se submetendo à condição de um papel temático secundário e acaba por ceder o lugar de papel privilegiado ao produto, a obra produzida (a manhã e o próprio poema). Então, à medida que a matéria-prima vai se tornando produto (“*se encorpando em tela*”), desvincula-se da sua relação com seu produtor e vai adquirindo múltiplos valores discursivos. Isso significa que, uma vez concluído, o produto não mais se limita à posse do produtor; torna-se um produto autotélico, exposto à apreciação em sua condição essencial de obra de arte.

Tomando o poema como um todo, a partir de um ponto de vista amplo, verifica-se que seu primeiro termo – “*um galo*” – é o produtor que está na origem de todo o processo que transforma uma matéria-prima – a língua – em produto – o poema –, e que seu último termo – “*luz balão*” – é a metáfora poética desse produto que, em razão dos múltiplos valores que provêm de sua formulação estética, está no movimento de circulação da grande esfera do domínio discursivo da arte literária.

Percebe-se, por todos esses dados aqui abordados, o perfeito ajustamento da linguagem de João Cabral à realidade por ela evocada. A teia da manhã, que, no plano real, vai sendo tecida pela integração gradativa e comunitária de fios de galos, no plano linguístico vai sendo esteticamente composta pelo jogo de imagens de uma sintaxe que avança e retrocede a seu ponto de partida e torna a avançar, mais volumosa, fixando sua tônica na coesão e continuidade dos constituintes, para a modulação da iconicidade a serviço de uma valoração estética.

\* \* \*

Toda a arquitetura poética de João Cabral de Melo Neto conduz o poema a uma semântica minimalista. Sua poética contundente, precisa, substantiva, elíptica, mais plástica do que musical surpreende pela formulação de sua sintaxe. Sua poesia, a rigor, ao contrário do que dela já se disse, não se manifesta com o laconismo linguístico já tão redutivamente proclamado; ela se firma na conjugação ajustada de certos recursos que se plasam à semântica de cada poema. Assim, o que se entrevê no seu discurso é uma busca de concentração de sentido que intensifica a tensão poética da linguagem. Isso quer dizer que o discurso de Cabral não é simplesmente de concisão, mas de concen-

tração subtrativa, cujo objetivo é o sentido mais nuclear de sua expressão, que persegue obsessivamente o ponto nevrálgico mais apurado de um conteúdo poético.

Alguns recursos providencialmente se aplicam a essa busca de concentração semântica. Tais recursos abrangem, além da seleção lexical sintomática, retomadas e paralelismos, retificações e comparações, adjeções sintagmáticas adjetivais e adverbiais, intensificações e focalizações, que concorrem para o rendimento poético do texto. Mas eles não têm finalidade corretora no sentido de mudança na direção semântica e muito menos do alargamento dispersivo do sentido da expressão poética. Eles são, na verdade, elementos de operações especificadoras, levadas a termo como procedimentos sintáticos que resultam na decantação de “impurezas” semânticas que circundam as referências no universo poemático, em busca de uma expressão mais precisa e de maior consistência.

Mas Cabral é avesso a jogos cultistas que recaem em preciosismos linguísticos inócuos. Por isso, sua estilística não se restringe à esfera limitada do enunciado. Uma *Estilística do Enunciado*, que fica nos limites dos elementos da frase, não é suficiente para dar conta da extensão de sua poética. Esta só pode ser amplamente captada quando alargamos os limites para a *Estilística da Enunção*, que se ocupa da relação entre os protagonistas do discurso – enunciador, enunciatário e referente. Negaceando o vago da expressão metafórica ornamentalista, típica da tradição poética, João Cabral impõe o confronto da linguagem com o mundo, valorizando suas referências pelo impacto da linguagem sobre o referente.

Dessa maneira, a imagem poética não vale por ela mesma, independentemente do seu poder de referenciação. Suas imagens são reflexos refratários de uma realidade recriada pela linguagem. Nelas, as palavras são, elas mesmas, objetos que emergem no poema como marcos icônicos da realidade, filtrada e emoldurada pela espessura da linguagem. Assim, o reconhecimento da realidade poética, embora perceptível na materialidade linguística, transcende os limites das incidências frasais e alcança o mundo pelo compartilhamento do leitor com o contexto da realidade mundana. Isso conduz o leitor a considerar que a “realidade” poética só pode ser valorada a partir do seu confronto com a realidade mundana, o que, de forma alguma, descaracteriza a obra como um produto da linguagem, que afinal de contas, é a responsável pelo universo alternativo da poesia.

Selecionamos dois poemas, para análise desses procedimentos: “*Paisagem pelo Telefone*” e “*Imitação da Água*”:

### Paisagem pelo Telefone

Sempre que no telefone  
me falavas, eu diria  
que falavas de uma sala  
toda de luz invadida,

sala que pelas janelas,  
duzentas, se oferecia  
a alguma manhã de praia,  
mais manhã porque marinha,

a alguma manhã de praia  
no prumo do meio-dia,  
meio-dia mineral  
de uma praia nordestina,

Nordeste de Pernambuco,  
onde as manhãs são mais limpas,  
Pernambuco do Recife,  
de Piedade, de Olinda,

sempre povoado de velas,  
brancas, ao sol estendidas,  
de jangada, que são velas  
mais brancas porque salinas,

que, como muros caiados  
possuem luz intestina,  
pois não é o sol quem as veste  
e tampouco as ilumina,

mais bem, somente as desveste  
de toda sombra ou neblina,  
deixando que livres brilhem  
os cristais que dentro tinham.

Pois, assim, no telefone  
tua voz me parecia  
como se de tal manhã  
estivesses envolvida,

fresca e clara, como se  
telefonasses despida,  
ou, se vestida, somente  
de roupa de banho, mínima,

e que por mínima, pouco  
de tua luz própria tira,  
e até mais, quando falavas  
no telefone, eu diria

que estavas de todo nua,  
só de teu banho vestida,  
que é quando tu estás mais clara  
pois a água nada embacia,

sim, como o sol sobre a cal  
seis estrofes mais acima,  
a água clara não te acende:  
libera a luz que já tinhas.

(p. 225)

A este ponto, já está claro que Cabral não produz uma poética de dispersão. Ao contrário, sua poética se eleva por uma concentração semântica que atua em vórtice nas referências para penetrar a essencialidade mais pontual da matéria, nos limites das possibilidades humanas. Neste poema, esse movimento vorticial (vale o neologismo) é sustentado pela organização de uma linguagem que se manifesta em arranjos sintáticos reveladores de uma especificação cada vez mais visceral e mais intestina.

De imediato, o sujeito poético constrói mentalmente, à distância demarcada pela linha telefônica, uma paisagem luminosa em que sobressai uma figura feminina. Na sua construção, os sintagmas adjetivais e adverbiais, as predicções nominais, as aposições etc. são formulados a serviço de uma assepsia removedora da crosta obstrutora da clareza, que atenua o efeito semântico da palavra no impacto sobre o objeto de referência. Com esse procedimento, o poeta torna as referências enxutas, atinge uma visualidade extrema e promove uma verdadeira *hipotipose*<sup>32</sup>. No balanço geral, em vez da alusão, Cabral alcança a presentificação, explicitando o perfil saliente do objeto poético, conferindo à paisagem uma aguda vividez cênica.

Isso não quer dizer que o poeta tenciona produzir um discurso fluente, facilitador do confronto entre o leitor e o poema, pela construção de uma expressão mais direta ou pela economia de incidências linguísticas. Ao contrário, essa assepsia é discursivamente construída a passos lentos, cujo monitoramento o leitor deve acompanhar percucientemente para a degustação estética da obra, na plenitude de cada incidência criadora.

Um dos recursos a favor das especificações pontuais é a retomada de porções de sentidos textuais por procedimentos anafóricos calcados na coesão recorrencial. O poeta retoma palavras e estruturas como ponto de partida para anular qualquer interferência indesejável da parte do leitor. Essa anulação se manifesta nos segmentos que imediatamente se sucedem às incidências linguísticas retomadas no processo de coesão. Com o propósito de restringir e pontuar o sentido das expressões retomadas, o poeta acrescenta segmentos linguísticos cuja referência é capaz de subtrair qualquer suposição condizente com uma tradição poética idealizadora e por isso mesmo dispersiva.

Esses segmentos linguísticos são de variadas categorias, segundo sua eficiência semântica:

---

<sup>32</sup> A *hipotipose* constitui uma descrição entusiástica, dinâmica e animada de uma pessoa, coisa ou ação, em regra ausente no momento da descrição, mas cuja presença é assumida de forma fantástica. Quintiliano prefere designar esta figura como *ilustração vívida* (*Institutio Oratoria*, IX, ii, 40-44), atribuindo a Celso a designação grega, que traduziria qualquer representação enérgica de factos, de tal forma que se criaria uma ilusão óptica de realidade.

... falavas de uma **sala**  
toda de luz invadida,

**sala** *que pelas janelas,*  
*duzentas, se oferecia*  
*a alguma manhã de praia,*  
*mais manhã porque marinha*

Inicialmente, o substantivo “*sala*” surge seguido de uma predicação nominal que ajusta o foco do poema providencialmente no entorno semântico da luminosidade, condutor de todo o discurso. A seguir, o poeta retoma esse substantivo e restringe seu alcance semântico com uma oração adjetiva, aprisionando a expressão da luminosidade em um direcionamento que orienta o leitor para a especificidade desejada e formulando um sentido a ser explorado no percurso poemático. No mesmo lance, o poeta explora o valor suplementar circunstancial de causa da oração adjetiva – o que justifica sua escolha por essa forma linguística no processo restritivo –, enquadrando a luminosidade na noção da solaridade. Para tanto, converte o substantivo em adjetivo intensificado – “*mais manhã*” – e justifica a seguir a intensificação: “*porque marinha*”.

Em passo seguinte, o poeta explora o paralelismo no processo coesivo, acrescentando à estrutura repetida um sintagma preposicional:

**a alguma manhã de praia,**  
mais manhã porque marinha,

**a alguma manhã de praia**  
*no prumo do meio-dia*

Com esse recurso, inscreve a “*manhã de praia*” “*no prumo do meio dia*”, ao mesmo tempo em que sua claridade se faz amplificada pela luminosidade plena da imagem construída. O processo de especificação avança na restrição serial promovida por nova retomada:

no prumo do **meio-dia,**  
**meio-dia** *mineral*  
*de uma praia nordestina*

Nessa retomada, o sintagma adjetival “*mineral*” restringe o sentido a um aspecto natural rarefeito, em que a luz, agora amplificada pela mineralidade, alimenta o quadro cênico com a incandescência necessária à visão feérica da mulher. A pormenorização

não se detém, e o vórtice se acentua: o “*meio-dia mineral*” obsessivamente se purifica no sintagma preposicional “*de uma praia nordestina*”, e mais ainda, porque essa praia não é de um Nordeste qualquer, é de um Nordeste pontual, Nordeste particular e íntimo, reconhecível na vivência do sujeito poético, que convoca o leitor a um compartilhamento para a compreensão plena da “paisagem”:

Nordeste de Pernambuco,  
*onde as manhãs são mais limpas*

Evocado por um processo de coesão referencial associativo, esse “*Nordeste de Pernambuco*” surge como uma anáfora que se faz por inferência a partir de “*praia nordestina*”. O emprego da anáfora inferencial constitui um recurso providencial para a concentração e assepsia do discurso, a partir da seleção das ocorrências linguísticas essenciais ao sentido poético, desprezando elos sintáticos de semântica anódina.

Aqui, é de se notar, mais uma vez, o valor semântico da oração adjetiva, que sincroniza em um só ato discursivo a noção de explicação e causa. Essa sincronização é correlata à tensão poética que converge para o “*Nordeste de Pernambuco*”, porque lá, sob o olhar seletivo e aguçado do sujeito poético, “*as manhãs são mais limpas*”, e assim devem ser porque esse “*Pernambuco*” ainda se restringe em uma seriação limitadora:

Nordeste de **Pernambuco**,  
onde as manhãs são mais limpas,  
**Pernambuco do Recife**,  
*de Piedade, de Olinda*

A limitação se faz por três sintagmas preposicionais que reduzem Pernambuco à circunscrição de Recife, Olinda e Piedade, regiões de solaridade intensa, de mar aberto e praias rutilantes. À luz da Estilística da Enunciação, esses sintagmas são referências contextuais que devem ativar a memória discursiva do leitor para a captação do sentido que eles engendram na poética do texto.

A partir daí, limitado o espaço geográfico, as retomadas arrefecem, mas ainda transparecem, e dão lugar a intensificações funcionais na semântica do poema, através de adjetivações aderentes à semântica geral do texto:

sempre povoado de velas,  
*brancas*, ao sol estendidas,  
*de jangada*, que são velas  
*mais brancas* porque *salinas*

Não passa imperceptível a associação entre os adjetivos “*brancas*” e “*salinas*”, cuja função restritiva e predicadora purifica a semântica do sintagma preposicional “*de jangadas*”, que restringe “*velas*”. Seguido de uma oração adjetiva que, mais uma vez, sincroniza as noções de explicação e causa, esse sintagma preposicional submete-se a uma confluência de intenções que explica e justifica sua ocorrência, explicitando sua utilidade discursiva no contexto, ao mesmo tempo em que impõe sua necessidade restritiva para o substantivo “*velas*”.

Essas adjetivações concorrem com símiles que têm funções pontualmente intensificadora e orientadora para o leitor no contexto discursivo:

..... velas  
 mais brancas porque salinas  
 (...)
   
 que, *como muros caiados*  
 possuem luz *intestinal*

É recorrente a função sincronizadora de explicação e causa da oração adjetiva no discurso, desta vez, intercalada por uma oração comparativa que amplifica a propriedade intestinal da luz, fixando no leitor sua intensidade interior, tal como ocorre na última comparação desta sequência:

Pois, assim, no telefone  
 tua voz me parecia  
*como se de tal manhã*  
*estivesses envolvida,*  
  
 fresca e clara, *como se*  
*telefonasses despida*  
 (...)
   
 ..... estavas de todo nua,  
 só de teu banho vestida,  
 que é quando tu estás mais clara  
 pois a água nada embacia,  
  
 sim, *como o sol sobre a cal*  
 seis estrofes mais acima

As duas comparações intermédias nos segmentos destacados estão aliadas a noções condicionais hipotéticas (*como se*), direcionando a leitura para uma percepção específica, unificando o processo cognitivo no jogo das imagens, sem permitir devaneios.

Não passam despercebidas as negações adutoras de subtratividade:

..... como muros caiados  
 (as velas) possuem luz intestinal,  
 pois *não* é o sol quem as veste  
 e *tampouco* as ilumina

O poeta parte de um pressuposto para negá-lo, retirando a noção consensual da obviedade, para conduzir o sentido poético em uma direção inusitada, única e específica – a de que as velas têm luz própria. A seguir, aprofunda a especificação com uma nova negação, agora reforçada (“*tampouco as ilumina*”). Assim, contrariando as expectativas e subvertendo poeticamente a realidade mundana, João Cabral faz valer o conceito de *irrealidade sensível* de que fala Friedrich, segundo a qual o sol atua apenas como coadjuvante da irradiação da luz, desvestindo as velas de toda sombra e neblina.

Na estrofe a seguir, a negação atua na mesma direção cognitiva, mas agora o faz por caminhos opostos, reforçando o aspecto vórtico do discurso:

estavas de todo nua,  
 só de teu banho vestida,  
 que é quando tu estás mais clara  
 pois a água *nada* embacia,

Se a negação anterior renega a ação do sol como elemento de iluminância, agora ocorre a negação do embaciamento da mulher pela água. Mas essa nova negação é amplificada por uma plurissignificação providencial, potencializando a vorticidade discursiva, a partir de formulações sintáticas convergentes, em que “*nada*” é objeto direto ou adjunto adverbial. Assim, “*a água nada embacia*” porque embacia coisa nenhuma ou não embacia em grau nenhum. De qualquer forma, cercam-se as possibilidades de negação, que convergem para um único sentido na semântica do texto, tanto se considerarmos “*embaciar*” como verbo pertencente ao léxico, a partir da fórmula *em + baço + iar*, quanto como um neologismo, a partir da fórmula *em + bacia + ar*.

Há no poema uma retificação que abre espaço para formação de uma cadeia de focalizações restritivas, que se inicia nas sétima estrofe (“*não é o sol quem as veste / e tampouco as ilumina, / mais bem, somente as desveste / de toda sombra ou neblina*”):

..... como se  
 telefonasses despida,  
 ou, se vestida, *somente*  
 de roupa de banho, mínima,

estavas de todo nua,  
 só de teu banho vestida



Essa retificação engendra outra possibilidade de caracterização da mulher, caracterização essa que é logo limitada por um elemento focalizador restritivo (“*somente*”) que repudia o pressuposto de que a mulher estaria vestida de roupa que não fosse apenas de banho. Semelhante sentido tem o focalizador “*só*”, negando o que a mulher veste além do banho. Esses focalizadores estão, portanto, a serviço de uma função restritiva que limita o sentido do enunciado na esfera do que está claramente explícito.

É notória a explicitação das incidências das palavras-chave, constituintes do conjunto de dominantes, cuja semântica se relaciona com as ideias de clareza e transparência, tão necessárias ao sentido geral do universo do poema: “*luz*” – 4 incidências, “*manhã*” – 5 incidências, “*praia*” – 3 incidências, “*meio-dia*” – 2 incidências, “*branca*” – 2 incidências, “*clara*” – 3 incidências, “*sol*” – 3 incidências. Essas incidências estreitam o itinerário semântico-discursivo no percurso poemático, evitando dispersões e interferências perturbadoras. Elas sustentam o alinhamento temático do poema, na direção da luminosidade, que, ao final das contas, recai na imagem mesma da mulher, fonte de luz da holografia de si própria e elemento propulsor do fio sintático condutor do poema.

### Imitação da Água

De flanco sobre o lençol,  
paisagem já tão marinha,  
a uma onda deitada  
na praia te parecias.

Uma onda que parava  
ou melhor: que se continha;  
que contivesse um momento  
seu rumor de folhas líquidas.

Uma onda que parava  
naquela hora precisa  
em que a pálpebra da onda  
cai sobre a própria pupila.

Uma onda que parara  
ao dobrar-se, interrompida,  
que imóvel se interrompesse  
no alto de sua crista

e se fizesse montanha,  
(por horizontal e fixa),  
mas que ao se fazer montanha  
continuasse água ainda.

Uma onda que guardasse  
na praia cama, finita,  
a natureza sem fim  
do mar de que participa,

e em sua imobilidade  
que precária se adivinha  
o dom de se derramar  
que águas faz femininas

mais o clima de águas fundas  
a intimidade sombria  
e certo abraçar completo  
que dos líquidos copias.

O poema configura a mulher na imagem de uma escultura líquida, imagem retida na retina de um olhar que aprisionou no tempo da memória a forma cristalizada no lapso de um instante. A captação desse instante único, contudo, não se reflete na vaguidão sugestiva do complexo imagístico do Impressionismo. A linguagem, ao contrário, se conforma na precisão da imagem concreta, gradualmente construída para formulação de uma evocação estratificada pela força da expressão enrijecida na hipotipose da cena.

Impulsionado pelo desejo de solidificação do líquido, o poeta elabora uma linguagem em que a imagem da mulher não se dissipa no tempo em formas fugidias. Cabral trabalha o poema com a consciência de quem é capaz de deter na imobilidade a efemeridade volátil de uma visão instantânea. A figura criada pela nervura da linguagem torna-se imune às flutuações do fluxo temporal, como se habitasse uma espécie de limbo na trajetória do tempo, imune às ocorrências do antes e do depois.

Na primeira estrofe do poema, chama atenção um aspecto regencial inusitado. Em lugar da preposição *com*, que serve ao regime de *parecer-se*, o poeta empregou a preposição *a*, sintaticamente exigida pela aproximação sinonímica de *assemelhar-se*, promovendo um cruzamento sintático cujo efeito de sentido está na fusão da noção da aparência com a noção da similaridade, evitando dispersões oriundas de mero psiquismo. A linguagem assim está a serviço da *irrealidade sensível* de Friedrich, segundo a qual as coisas se revelam sob a imposição criativa de um artista que rejeita sua apreensão por processos meramente fotográficos.

Dessa maneira, à semelhança do que ocorre na “*Paisagem pelo telefone*”, a mulher emerge aos olhos do leitor como uma holografia que flutua no universo autotélico do poema, com forma própria e com vida autônoma. Esse procedimento que compõe a *irrealidade sensível* e que culmina com a *desrealização do real*, é a estratégia poética que carrega toda a engenharia do poema.

O poeta submete o discurso do poema à *fantasia ditatorial*, criando uma realidade possível apenas pela formulação da linguagem. Por esse prisma, em vez de receber passivamente os conteúdos da realidade vivencial, ele impõe sua criatividade, através da *técnica da fusão*, enquadrando a subjetividade da aparência na objetividade da semelhança. Para tanto, o poeta recoloca a linguagem em liberdade e opera a ruptura das ordens naturais na fusão das coisas mais díspares – a mulher e a onda –, em processos linguísticos através dos quais as coisas se consubstanciam, viabilizando que as realidades se movam entre os espaços criados pelas dominâncias e se toquem livremente, ao sabor de uma intenção estética.

Proclamada a analogia entre a mulher e a onda, o poeta passa a nos revelar o processo analógico através de estratégias linguísticas que o sustentam, a começar pela seleção lexical sintomática que percorre o itinerário poético do texto. Predomina no poema um léxico com palavras e expressões que, de alguma forma e por algum processo de cognição, se enquadram na semântica da imobilidade e/ou continuidade, construída no universo poemático:

- 1ª estrofe – *paisagem, deitada*.  
 2ª estrofe – *parava, continha, contivesse*.  
 3ª estrofe – *parava*.  
 4ª estrofe – *parara, interrompida, imóvel, interrompesse*.  
 5ª estrofe – *montanha, horizontal, fixa, continuasse*.  
 6ª estrofe – *guardasse, praia cama, finita, natureza sem fim, participa*.  
 7ª estrofe – *imobilidade*.  
 8ª estrofe – *águas fundas, intimidade sombria, abraçar completo*.

Associada a essa seleção, ocorrem referências de temporalidade pontual e momentânea, que amplificam a noção de retenção na semântica do texto:

- 2ª estrofe – *um momento*.  
 3ª estrofe – *hora precisa*.  
 4ª estrofe – *ao dobrar-se, no alto de sua crista*.  
 5ª estrofe – *ao se fazer montanha*.

Essa seleção implica, além das noções de imobilidade e momentaneísmo, oposições fundamentais que deslizam numa escala que vai da forma líquida à forma mais reconhecidamente sólida, perpassando um estágio apreendido no universo poemático como intermediário: *onda* → *praia cama* → *montanha*.

Além desses fatores lexicais, é de se notar o aspecto verbal que domina o texto: aspecto não concluído, progressivo (pretérito imperfeito) ou não progressivo (presente do indicativo), em consonância com a noção da volatilidade do momento que se afixou na memória do sujeito poético. Ressaltamos a fixação na memória e não na recordação; esta implica nostalgia e deságua no sentimentalismo do lirismo de convenção.

Não passa despercebido o esquema fixo e imutável das rimas toantes dos versos pares: rimas agudas que se repetem sistematicamente com a vogal alta /i/ em cada item lexical selecionado, sugerindo o momento culminante da onda e sua retenção pela ausência de variação da vogal.

Pensando com Jakobson, levamos em consideração que a linguagem poética projeta o princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o de combinação (Jakobson, 2007). Isso significa que o processo de seleção do paradigma é realizado visando a provocar na estrutura da frase um efeito de estranhamento com relação ao grau de normalidade. Interpretamos que a equivalência formal, que é própria dos paradigmas da língua, é transposta para o eixo sintagmático, onde se processa, em suma, a manifestação enunciada do discurso. Assim, entendemos que é na sintaxe, afinal de contas, que o discurso poético se explicita e se concretiza em sua plenitude.

Em obediência a esse princípio toda a seleção lexical do poema se manifesta funcionalmente na esfera da organização sintática do discurso, onde as combinações são reveladoras do índice de poeticidade do texto, em virtude da conspiração semântica criada nas relações intersignificas.

Na primeira estrofe, denuncia-se o processo de transposição dos campos conceptuais que, sob a retina do sujeito poético, deflagra o processo da *irrealidade sensível*:

*De flanco sobre o lençol,  
paisagem já tão marinha,  
a uma onda deitada  
na praia te parecias.*

Essa transposição é explicitada no advérbio temporal “já”, que leva o leitor a reconhecer a transformação da mulher em paisagem “tão marinha”. Nessa paisagem, o “lençol” é o elemento mediador que faz tangenciar os domínios conceptuais que inscrevem o lençol-tecido e o lençol-água. Nessa hipotipose cênica se pode notar o ponto de vista do sujeito observador pela graduação modalizadora do adjetivo.

A partir de então, desencadeia-se uma sequência de orações adjetivas restritivas (14 orações, das quais duas estão em sequência coordenativa), que aprisionam o termo substantivo antecedente em um conceito de permanência e providencialmente possibilitam a introdução de predicções inerentes à *fantasia ditatorial* e à *técnica da fusão*. Tais orações, contêm verbos que traduzem a apreensão da imobilidade, da imutabilidade e do momentaneísmo, impossíveis de figurar em um sintagma adjetival primitivo.

Com essa estratégia, o poeta consegue a contenção do movimento da onda-mulher, que se fixa na compleição da imagem escultural retida no tempo. Essa fixação é permeada de um conjunto de artifícios que ratificam a intencionalidade discursiva:

a) retificação especificadora:

Uma onda que parava  
ou *melhor*: que se continha

b) reflexividade, conferindo autonomia ao objeto poético:

Uma onda que parava  
ou melhor: que *se continha*,

c) metaforização que funde campos conceptuais distintos:

que contivesse um momento  
seu rumor de *folhas líquidas*.

d) metaforização que oscila entre personificação e reificação do objeto poético:

em que *a pálpebra da onda*  
*cai sobre a própria pupila*.

e) metaforização que inscreve o objeto poético em ambiência erótico-natural:

Uma onda que guardasse  
na *praia cama* finita  
a natureza sem fim  
do mar de que participa

Todos esses artifícios concorrem para a imagem final, que encerra o poema na consubstanciação da mulher-onda, agora propensa ao derramamento da sensualidade latente, na “*intimidade sombria*”, em que a imagem regelada é também agente potencial de um “*abraçar completo*” que a torna liquefeita.

Verificando essas operações, percebe-se que, na poética de João Cabral, a sintaxe não é apenas um componente do sistema linguístico que determina as relações formais que interligam os constituintes da sentença, atribuindo-lhe uma estrutura. Mais que isso, ela é instrumento fundamental de criação estética, já que sua organização transcende a mera funcionalidade da língua, pondo-se a serviço de uma iconicidade criadora de imagens, reveladoras das incidências necessárias ao estranhamento e à visualização de realidades concebidas e perceptíveis apenas na autotelia da máquina do poema.

## 6 POÉTICA E ARGUMENTAÇÃO

Sendo um poeta singular, com a consciência de sua dissonância em relação aos poetas de seu tempo, João Cabral de Melo Neto, com frequência, explicita poeticamente seus conceitos de poesia e sua posição poética particular. Em razão disso, muitos dos seus poemas têm caráter metadiscursivo, tomando seus princípios poéticos como tema da própria poesia. Firmando posições e impondo seus pontos de vista frente ao panorama da literatura brasileira, chama atenção a força argumentativa desses poemas.

Para abordar os aspectos argumentativos na poética de Cabral, transcorremos alguns conceitos necessários ao entendimento de nossa abordagem. Tais conceitos abrangem as noções de domínio discursivo, modo de organização do discurso, gêneros textuais, contrato de comunicação, bem como as noções correlatas a tais conceitos.

Começamos por dizer que qualquer texto se manifesta em uma determinada área na qual atuamos por meio da linguagem no contexto de um certo ambiente social, ou seja, em uma certa esfera de comunicação. As áreas de atuação social da linguagem é o que ordinariamente se denomina *domínio discursivo*. Assim, segundo os vários domínios discursivos, um texto pode ser jornalístico, jurídico, publicitário, científico, filosófico, religioso, literário etc.

Além disso, independente de sua área de atuação, todo texto apresenta uma forma de estruturação, que se manifesta a partir da atitude do enunciador na sua formulação. Em razão dessa atitude, os textos se organizam de um determinado modo, a que se denomina *modo de organização discursivo*, definido como o conjunto de procedimentos que consistem em utilizar determinadas categorias da língua para ordená-las em função das finalidades do ato de comunicação (Charaudeau, 2009). Segundo sua finalidade, os modos de organização discursivos apresentam-se em quatro categorias: *descritivo*, *narrativo*, *argumentativo* e *enunciativo*.

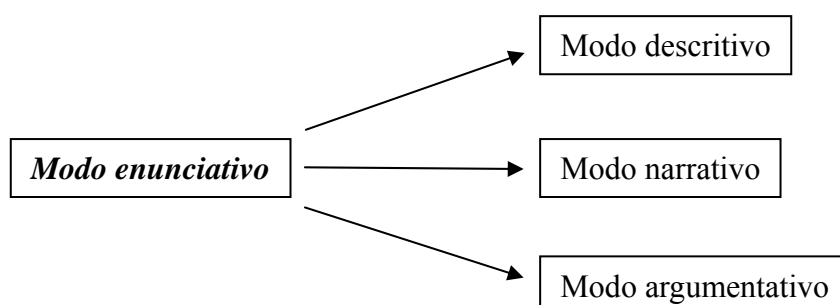
Segundo Charaudeau (2009), cada um desses modos de organização do discurso possui uma função de base e um princípio de organização. A *função de base* corresponde à finalidade discursiva do projeto de fala do enunciador – descrever, narrar, argumentar e enunciar. O *princípio de organização* é duplo para os modos *descritivo*, *narrativo* e *argumentativo*, pois implica uma dualidade de atitude do enunciador para cada um desses três modos; isso porque cada um deles propõe, simultaneamente, a

*organização do “mundo referencial”*, o que resulta em *lógicas de construção* desses mundos – descritiva, narrativa, argumentativa – e uma organização linguística de sua “*encenação*” – descritiva, narrativa, argumentativa –, com as peculiaridades de cada uma dessas formas de encenação.

Assim, os modos de organização discursivos se manifestam na maneira de estruturar um texto, visando a uma função típica de cada um deles no processo discursivo da comunicação. A cada um desses modos corresponde uma finalidade e uma macroestrutura textual como um todo. Tal macroestrutura diz respeito à coerência total do texto relacionando-se à capacidade de argumentar, narrar, descrever etc. Realiza-se no nível transfrástico, plasmado na organização lógica do pensamento, o que implica sequências condizentes com o mundo referencial, e no nível frástico, considerando a organização da linguagem – seleção lexical, exploração de operadores gramaticais, emprego de tempos verbais etc. –, a partir do planejamento de sua construção.

Merece consideração especial o modo *enunciativo* de organização do discurso, tendo em vista o papel particular que ele exerce na organização discursiva do texto. Sua vocação essencial é dar conta da posição do enunciador com relação a si mesmo, ao enunciatário e aos elementos de referência, o que resulta na construção do *aparelho formal da enunciação*. Além disso, movido por essa mesma vocação, intervém na encenação de cada um dos outros três modos, monitorando-os e orientando o leitor no percurso textual por meio de explicitações linguísticas que põem em relevo o modo como o sujeito enunciador atua na *encenação* do ato de comunicação. Isso ocorre porque, da mesma forma que as categorias da língua permitem que o discurso se constitua, as categorias do discurso encontram seu contraponto nas categorias da língua.

Ilustramos sua atuação no gráfico a seguir:



Os atuais estudos linguísticos recomendam que não se confundam as noções de *domínio discursivo* com as noções de *modo de organização do discurso*. Em cada

domínio discursivo pode haver, em princípio, qualquer modo de organização do discurso. Numa investigação mais aprofundada, podemos dar nitidez a cada um desses conceitos. *Os modos de organização discursivos* estão ligados à estrutura básica do texto, particularmente quanto à sua declarada finalidade, descrever, narrar argumentar etc., o que implica uma relação entre as coisas e o tempo – a descrição se faz na relação de um tempo único, a narração pressupõe uma sequência temporal e a argumentação fundamenta-se na ausência de temporalidade. Os domínios discursivos se prendem à área de atuação básica na esfera pragmática da vida social – jornalismo, filosofia, ciência, literatura etc. –, que nos permite perceber seu papel na sociedade.

No que diz respeito aos *gêneros textuais*, podemos defini-los como modelos de enunciados relativamente estáveis, pelos quais a comunicação verbal se materializa nas diferentes práticas sociais. A diferença entre *gêneros textuais* e *domínio discursivo* situa-se numa relação metonímica de parte e todo. Isso significa dizer que, dentro de um domínio discursivo, encontramos vários gêneros textuais, como, por exemplo, o jornalístico: notícia, coluna, crônica, editorial etc., e o literário: romance, conto, novela etc. (em prosa) e a designação geral de poema (em versos), distribuído em subgêneros – soneto, ode, epopeia, madrigal etc.

Mas não podemos, numa atitude redutora, entender que os gêneros textuais sejam só e simplesmente meios apropriados de realização de intenções e finalidades comunicativas nas práticas languageiras. Do ponto de vista das instâncias enunciativas, eles são mais que isso: são meios de expressões dos papéis sociais, aos quais, por uma determinada forma de expressão peculiar, conferem legitimidade. Além disso, eles funcionam como elementos que, de início, fornecem uma orientação de leitura para uma adequada atribuição de sentido no processo cognitivo do texto.

Isso nos diz que, salvaguardando as implicações de *cenografia* – configuração formal assumida pelo texto aos olhos do leitor (um panfleto publicitário, por exemplo, pode apresentar-se aos olhos do leitor sob a forma de uma carta ou de uma receita culinária) – ao deparar com um texto de qualquer natureza, na esfera de qualquer domínio discursivo, devemos orientar inicialmente nossa cognição textual pela natureza do seu gênero. Então, é preciso considerar todas as implicações que cada um dos gêneros apresenta: seu domínio discursivo, seus fatores de contextualização, a esfera de sua cognição, sua estrutura formal, seu modelo de linguagem etc., que os tornam modelos enunciativos plenamente reconhecíveis nas práticas discursivas. Então, assim como um texto publicitário, independentemente de sua linguagem, deve ser lido e



interpretado como uma peça publicitária, um poema, independentemente do assunto nele proclamado, deve ser lido e interpretado como poema, e não como uma notícia de jornal, por exemplo.

Quanto ao *contrato de comunicação*, definimo-lo como um conjunto de normas discursivas, internalizadas de forma consciente ou não, inerentes à realização de qualquer evento sociocomunicativo. Ele determina o que é e o que não é lícito na produção e na cognição dos textos. Assim, ele define e regula as ações verbais dos sujeitos da comunicação em sua atividade de codificação e de decodificação das mensagens (cf. Charaudeau ; Mainguenu, 2004).

Em todo gênero textual, subjaz um contrato de comunicação. É pelo contrato de comunicação que apreendemos o sentido de certas mensagens no evento comunicativo. Além disso, é ele que determina os defeitos e as virtudes em um gênero textual. Em razão disso o que é virtude em um gênero pode ser impropriedade em outro, o que é conotação em um gênero pode ser denotação em outro gênero. Tudo isso é definido pelo contrato de comunicação, com suas regras implícitas, determinada pelas convenções culturais de uma determinada comunidade social.

Ao analisar a poesia de João Cabral de Melo Neto, procuramos observar como se manifestam seus aspectos poéticos dentro de um *modo argumentativo de organização do discurso*, a partir de um conjunto de intenções perceptíveis no conjunto de sua obra. Essas intenções se concentram na tentativa de argumentar a favor de uma consciência poética que se opõe a outras, apoiadas em um modelo de produção lírica que se desenvolveu no histórico da literatura brasileira.

Estabelece-se, a partir daí, uma bipolaridade de situações: de um lado, um modelo lírico que se estabilizou a partir de uma dicção movida pela compulsão irrefreável da inspiração; de outro, uma poética que se manifesta à luz de uma consciência marcada por certos critérios racionais que fazem da poesia fruto de um trabalho minuciosamente organizado no seu processo de criação.

Mas deixamos claro que, pela natureza dos textos aqui analisados, vamos tratá-los, acima de tudo, como obras artísticas que são, pois, afinal, a linguagem que sustenta a argumentatividade do texto é também a linguagem que se constrói sob a vigilância de uma consciência estética e concomitantemente examina as possibilidades da criação artística. Sendo textos que se encerram no domínio da produção poética, seu aspecto argumentativo se subordina às incidências da criação estética, sob um contrato de comunicação que orienta a leitura para a apreensão dos valores que conferem ao texto

um caráter de literariedade.

Para tornar possível nossa empreitada, traçamos, em prol de alguns esclarecimentos necessários, uma trajetória que envolve os parâmetros da interatividade da linguagem, os conceitos de argumentação e polifonia, os aspectos da metapoesia e da argumentação na poética de João Cabral e, finalmente, as incidências estilísticas na argumentação da poética cabralina.

### **6.1. Atos de linguagem e interatividade**

Nenhum homem é uma ilha isolada em mar deserto. Todo homem é fruto de um complexo cultural, pois sua formação está intimamente relacionada com os conceitos apreendidos ao logo de sua existência. Tais conceitos são parte da grande cadeia discursiva que se articula no ambiente social em que vivemos. Como seres sociais, somos o resultado de um conjunto de concepções que circulam pelas nossas vivências e transpassam nossas experiências ao longo da vida. Falamos e nos comunicamos diariamente com os membros de nossa sociedade através de textos dos mais variados matizes. Isso anula a concepção adâmica da existência, segundo a qual viveríamos de forma independente do mundo das ideias sociais.

Boa parte dos textos com os quais lidamos se inscreve numa polarização que compreende a articulação entre elementos interdiscursivos e intradiscursivos. Enquanto aqueles dizem respeito à maneira como um determinado discurso estabelece uma interação com outros discursos, tomados como modelos positivos ou negativos, estes dizem respeito ao modo como determinado enunciador estabelece linguisticamente essa interação, ou seja, como se tece a complexa rede semântica que constitui a unidade textual. O texto é, assim, uma síntese complexa de interação do discurso com ele mesmo e, também, com um enunciatário, pressuposto pelo enunciador. Tal enunciatário se torna, então, um coprodutor daquele discurso, uma vez que cabe a ele desvelar, identificar, a partir do nível intradiscursivo, inscrito na materialidade linguística do texto, as oposições e/ou alianças interdiscursivas estabelecidas e desenvolvidas pelo enunciador em toda a extensão intradiscursiva.

Nesse processo de interação, o enunciatário é convocado, pelas vias de um

*contrato de comunicação*<sup>33</sup> tácito estabelecido na enunciação, a participar ativamente de uma troca de significações mediada pelo texto em suas várias incidências. Uma vez convocado, cabe ao enunciatário a ativação dos saberes para colocá-los em prática no universo discursiva do qual ele passa a fazer parte, reconstituindo o sentido do texto.

Todo discurso se inscreve dentro de uma comunidade linguística e social, por isso ele não existe independente das determinações sociais, históricas e culturais dessa comunidade, já que é condicionado por elas nos seus mais diversos níveis. Assim, em um jogo dialético constante, todo discurso constrói seu sentido e tem seu sentido construído em função de um processo interativo que se realiza em uma via de mão dupla que se configura na esfera da intersubjetividade.

Isso significa que o enunciador, ser que toma a palavra, é também, através dessa posse da palavra, alguém que tem uma certa postura diante do mundo, traz em si algumas convicções que estão diretamente relacionadas à forma como ele vê as relações que se articulam numa determinada comunidade linguística. Mas, ao mesmo tempo em que esse sujeito do ato de linguagem influencia as ideias presentes em seu círculo social, é, de forma dinâmica, influenciado por elas.

Instaura-se, a partir de então, o *processo de semiotização do mundo*<sup>34</sup>, que obedece a dois momentos básicos: o *processo de transformação* e o *processo de transação*. O primeiro, tomando como ponto de partida um “mundo a significar”, transforma-o em “mundo significado” sob a ação de um sujeito falante; o segundo faz deste “mundo significado” um objeto de troca com um outro sujeito que desempenha o papel de destinatário deste objeto. Nessa perspectiva de semiotização do mundo, em que a interatividade é pedra de toque indispensável, um sujeito determina e sofre determinações sociais, presentes, implícita e/ou explicitamente, em seu discurso, e os elementos do mundo linguístico e do universo extralinguístico circulam no seio social, articulando-se no momento mesmo da interação verbal.

Da mesma forma que não é aceitável contentar-se com as operações de transformação isoladamente, faz-se também necessário considerá-las no quadro situacional imposto pelo processo de transação, quadro que serve para a construção de um *contrato de comunicação*. Assim, o processo de transação atua diretamente sobre o processo de transformação, a partir da troca de influências que ocorre na atividade

---

<sup>33</sup>Para noções mais detalhadas de *Contrato de Comunicação* no texto literário, ver Maingueneau (1996).

<sup>34</sup> Para detalhes sobre o *Processo de Semiotização do Mundo*, ver Charaudeau – “Uma análise semiolinguística do texto e do discurso”. In: Pauliukonis & Gavazzi, 2005.

comunicativa.

O duplo processo de semiotização que descrevemos corresponde, com suas operações e princípios orientadores, ao que J. R. Searle (1995) denomina *postulado de intencionalidade*<sup>35</sup>, que é o fundamento básico do ato de linguagem, porque todo ato de linguagem pressupõe uma intencionalidade dos sujeitos falantes, parceiros de uma troca de influências para os efeitos de sentidos de um texto.

## 6.2. Argumentação e polifonia

Argumentar é, sobretudo, apresentar fatos, ideias, razões lógicas, provas etc. que comprovem uma afirmação, uma tese. Mas essa apresentação de ideias pressupõe de imediato uma objeção, um ponto de vista contraditório ao que imediatamente se apresenta. Isso significa que todo processo argumentativo tem como requisito básico a questionabilidade e a polemicidade, elementos que movem a intencionalidade de um enunciador que toma a palavra do outro para colocá-la em dúvida e fazer prevalecer a sua, impondo-a sobretudo como verdade.

Esse jogo de tomada da palavra alheia para colocá-la em debate por um enunciador que se apropria do discurso do outro como alvo de sua argumentação constitui uma *polifonia*, que se caracteriza pela presença de mais de um discurso em um mesmo texto ou mais de uma voz no mesmo discurso. Portanto, é próprio de todo discurso argumentativo que ele se construa, contraditoriamente, a partir de seu outro, deixando em si mesmo, implícita ou explicitamente, as marcas de uma heterogeneidade que sustenta as bases da argumentatividade de um texto.

No jogo da argumentação, muitas vezes, o locutor, estrategicamente, opera a ocultação das *vozes* contraditórias que poderiam fazer-se ouvir no nível intradiscursivo e dar relevo explícito a apenas uma das *vozes*. Noutras vezes, ele tem um procedimento oposto, fazendo com que essas vozes utilizem o espaço interno do texto para manifestarem, através de embates, posturas que defendem, caracterizando o espaço discursivo interno do texto, então, como um espaço visível de polêmicas explícitas.

Discutindo a respeito da polifonia e desenvolvendo certos conceitos propostos

---

<sup>35</sup> Para Searle o *postulado de intencionalidade* determina a condição de satisfação, que, segundo ele, se relaciona ao fato de se ter consciência das condições mediante as quais se satisfazem os estados intencionais: sabe-se como, quando, porque, onde, podem ser satisfeitos desejos, crenças, intenções etc.

por Bakhtin, Ducrot (1987) procura demonstrar que as palavras que organizam o discurso dizem bem mais do que explicitam no emprego mais imediato de suas incidências na superfície textual. Isso significa que a semântica mais visível de sua manifestação é apenas um dos componentes da construção de sentido de um texto.

O linguista francês propõe que, para a compreensão plena da profusão de informações e efeitos de sentido que o uso da linguagem é capaz de produzir, precisamos, na qualidade de leitores ativos, recorrer aos elementos que estão no entorno da mensagem explícita dos atos de linguagem. Em outras palavras, temos de nos remeter à cena enunciativa, que comporta elementos fundamentais para a construção dos sentidos e dos efeitos de sentido do texto argumentativo. Isso porque tais elementos atuam em torno das questões propostas pelo argumentador ao seu interlocutor, a partir do jogo das manipulações que se operam através da linguagem.

Considerando os fundamentos sociológicos da linguagem, já no seu *Marxismo e filosofia da linguagem*, de 1929, Mikhail Bakhtin assim se pronunciava a respeito dessa heterogeneidade discursiva:

Essa orientação da palavra em função do interlocutor tem uma importância muito grande. Na realidade, toda palavra comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato de que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém. Ela constitui justamente o produto da interação do locutor e do ouvinte. (...) A palavra é uma espécie de ponte lançada entre mim e os outros. Se ela se apoia sobre mim numa extremidade, na outra apoia-se sobre meu interlocutor. A palavra é o território comum do locutor e do interlocutor (Bakhtin, 1999, p. 113).

Em outra instância, o filósofo russo teria dito:

Somente o Adão mítico, abordando com sua primeira fala um mundo ainda não posto em questão, estaria em condições de ser ele próprio o produtor de um discurso isento do já dito na fala de outro. (apud Authier-Revuz, 1990, p. 27)

Respeitadas todas oposições que esses pronunciamentos porventura possam suscitar, servimo-nos deles para nossa finalidade mais imediata, pelo menos no que se refere a um texto de natureza argumentativa, onde é inquestionável a noção de que o discurso é, inevitavelmente, atravessado pelo princípio da heterogeneidade, com o objetivo de demonstrar o equívoco da tese da unicidade do sujeito comunicante, isto é,

única fonte e origem do seu dizer.

Ainda na trilha de Bakhtin, servimo-nos de alguns aspectos relevantes das relações entre sujeito e formação do discurso interior no texto argumentativo, no qual essa interioridade linguística se constrói a partir da absorção pelo indivíduo de todo um discurso exterior. Isso mostra que a construção da consciência linguística de cada um de nós obedece a um movimento de interiorização das construções linguístico-sociais de um indivíduo ou de uma coletividade na qual nos encontramos inseridos, para depois exteriorizar-se novamente, através da interação proporcionada pelo uso da língua. Dessa forma, não existe um discurso argumentativo que já não seja, constitutivamente, permeado, de alguma forma, pelo seu outro. Neste tipo de discurso, podemos dizer com Bakhtin (1999) que, imperiosamente, “a palavra vai à palavra”.

Podemos afirmar que, na esfera da argumentação, a polifonia se inscreve nessa ambiência de afirmação da heterogeneidade, em que o diferente, o outro, as *várias vozes* são parte integrante do projeto de fala do sujeito comunicante que, utilizando-se da cena enunciativa proposta por ele, argumenta, faz com que os actantes do processo de enunciação se movam, dando notoriedade aos conteúdos discursivos, através da palavra que se manifesta na ambiência do co-texto, da intratextualidade.

Nessa mistura de vozes do processo argumentativo, é necessário perceber a existência de duas teses, dois pontos de vista: uma tese proposta e uma tese do argumentador do texto. A primeira, explícita ou pressuposta, inferível das ideias do argumentador, é a extremidade oposta ao eu-comunicante, é, em suma, o interdiscurso sobre o qual se apoia num sistema de ancoragem a argumentatividade do texto; a segunda é posta e se encontra, explicitada ou não, no fio discursivo do argumentador, é o *continuum* do ponto de origem do discurso argumentativo proferido pelo eu-comunicante.

Assim, a polifonia em textos verbais argumentativos está, de modo geral, ligada a certos recursos linguísticos, que são, no final das contas, estratégias de argumentação presentes na comunicação linguística. Esses recursos visam, por meio de modalizações, levar o alocutário a posicionar-se frente a um ponto de vista.

Argumentar, portanto, significa a possibilidade de um sujeito comunicante influenciar na formação de uma opinião de um sujeito interpretante para persuadi-lo e convencê-lo de um ponto de vista que se quer verdadeiro. Conclui-se daí que colocar em cena uma pluralidade de vozes diferentes das do locutor ou, mais precisamente, vozes de enunciadores que sustentam pontos de vista diferentes ou não dos pontos de

vista do locutor, inclui uma abertura à discussão, à polêmica, ao enfrentamento.

Contudo esse enfrentamento explícito de opiniões divergentes pode ou não sugerir abertamente uma atitude de imposição de um ponto de vista sobre o outro por parte do locutor organizador dos discursos. Isso significa que o argumentador pode ou não assumir uma postura que ponha em relevo um ponto de vista favorável ou contrário ao ponto de vista do outro. Assumindo uma posição, o engajamento ou rejeição à tese proposta pode ser total ou parcial, com graus de adesão ou rejeição que se manifestam por meio de restrições ou concessões, respectivamente. Não assumindo um ponto de vista, como é o caso da argumentação ponderada, o argumentador, aparentemente não assume qualquer posição. Neste caso, a adesão do interlocutor aos argumentos se dará, pela própria escolha, uma vez que ele pôde lidar com o confronto de ideias sem aparente interferência e optar pela ideia ou ideias que melhor lhe convierem.

Diferentemente do texto narrativo, em geral descomprometido, o texto argumentativo, pela própria natureza, em razão da polemicidade que ele pressupõe, constitui o lugar do embate, do conflito das ideias, do comprometimento íntimo com o discurso. Assim, opõem-se os textos do mundo narrado – textos de relato, de referência aos fatos sequenciados – aos textos do mundo comentado – textos da argumentação, da veemência discursiva. Enquanto aqueles se manifestam por intermédio de uma linguagem distensa, temporalmente marcada, cuja única preocupação consiste na apresentação dos acontecimentos em uma ordem logicamente aceitável, estes se expressam numa linguagem tensa, comprometida, atemporal, em razão do engajamento do seu enunciador em relação a uma determinada tese, que pressupõe, mediata ou imediatamente, uma antítese, que é, em si mesma, a base discursiva da polifonia do texto argumentativo.

Segundo Patrick Charaudeau (2009, p. 207), a argumentação como modo de organização discursivo tem por função permitir a construção de explicações sobre asserções acerca do mundo, sejam tais asserções relacionadas a experiências ou a conhecimentos, numa dupla perspectiva de *razão demonstrativa* e *razão persuasiva*. Enquanto aquela se baseia em um mecanismo que estabelece relações de causalidade diversas, esta se baseia em um mecanismo que estabelece a prova com a ajuda de argumentos justificadores das propostas a respeito do mundo e das relações de causalidade que unem as asserções uma às outras. Estas relações entre asserções se organizam através de procedimentos que constituem o que o teórico francês denomina *organização da lógica argumentativa*.

Charaudeau apresenta com propriedade os elementos da lógica argumentativa. Para ele, toda *relação argumentativa* se compõe de pelo menos três elementos básicos: uma *asserção de partida*, que contém um dado, uma premissa; uma *asserção de chegada*, que apresenta a conclusão, o resultado, e uma ou várias *asserções de passagem*, que viabilizam, através de inferências, provas e argumentos, a passagem de uma a outra.

O linguista francês postula que a *asserção de partida* (A1) constitui uma fala sobre o mundo que consiste em fazer existirem *seres*, em atribuir-lhes *propriedades*, em descrevê-los em suas ações ou feitos. A *asserção de chegada* (A2) representa o que deve ser aceito em decorrência da asserção de partida em razão da relação que une uma à outra. A *asserção de passagem* representa um *universo de crenças* sobre o modo como os fatos se determinam mutuamente na experiência ou no conhecimento do mundo. Esse universo de crenças deve ser compartilhado pelos interlocutores envolvidos no processo da argumentação, de forma que se prove a validade da relação que une A1 e A2 (Charaudeau, 2009, p. 209).

Pelo que se vê, a argumentação, como composição de enunciados, enquadra-se na formatação de um discurso lógico, e, como tal, define-se tradicionalmente nos parâmetros de uma teoria que engloba necessariamente três operações cognitivas: a *compreensão*, o *juízo* e o *raciocínio*. Pela compreensão, concebe-se mentalmente a ideia de um objeto; pelo juízo, afirma-se ou nega-se alguma coisa dessa ideia para chegar a uma proposição; pelo raciocínio, encadeiam-se julgamentos de modo a avançar do conhecido ao inexplorado. No plano linguístico, essas operações cognitivas correspondem, respectivamente, à *ancoragem referencial* do discurso, por meio de um termo; à *construção do enunciado*, por imposição de um predicado a esse termo; ao *encadeamento das proposições* ou argumentação, pelo qual se produzem novas proposições a partir das já conhecidas. Estabelecendo um paralelo entre os dois planos – o cognitivo e o linguístico –, nota-se que ao *raciocínio* no *plano cognitivo* corresponde a *argumentação*, no *plano discursivo* (cf. Charaudeau ; Maingueneau, 2004, p. 53).

São estes dois planos – o cognitivo e o discursivo – que estão no centro do nosso trabalho. Eles constituem o objeto de nossa investigação, com vistas ao desvendamento de uma teoria poética contestatória sobre um modo de percepção da realidade e de expressão linguística que se convencionou na tradição lírica da poesia brasileira. Sobre estes planos se debruça a produção poética de João Cabral de Melo Neto, orientada por uma visão minuciosamente objetiva que orienta a referência ao real, configurada em



uma linguagem que iconicamente ratifica essa referência, constituindo uma reação à tese de uma poesia de emoções e individualidades.

### 6.3. Metapoesia e argumentação

A tradição poética brasileira conduziu a lírica a um comportamento reconhecível em níveis isotópicos explicitamente manifestos por uma retórica de modalizações, que inscreve o sujeito poético e o autor do poema no centro das atenções. Esse comportamento poético se manifestou mais significativamente a partir do Romantismo, a princípio com certa moderação, já que, nessa época, certas regras poéticas ainda persistiam, pelo menos até o ponto em que não fossem prejudiciais à expressão pessoal. Mas isso foi apenas a deflagração de um processo que atingiria seu ápice com o advento do Modernismo, que concedeu ao artista o direito pleno de criar suas normas particulares.

Não há condenação para a liberdade de expressão artística. Mas o curioso é que nessas inscrições ocorrem algumas contradições. Se, por um lado, as modalizações discursivas denunciam o envolvimento do sujeito poético na temática do texto, individualizando-o pela exposição das entranhas de um espírito dominado pelo delírio das emoções, por outro, elas se dissipam no desgaste de isotopias ordinárias que, por excesso ou exagero, às vezes recaem em uma monodia demasiadamente tediosa para os leitores de propensão estética mais exigente.

O fato é que essa retórica se generalizou e tornou-se a pedra de toque de um fazer poético que ordinariamente não sobrevive mais sem ela. Essa generalização – e aí está a maior das contradições – termina por criar um *pattern* que, de certa forma, anula a individualidade estilística do artista criador. Diante disso, o que se tem é a individualização anedótica do sujeito poético por uma suposta individualização estilística. Essa individualização se marca em isotopias reconhecíveis do vago e do irreal, do irracional e do inefável, do místico e do onírico, que, ao final das contas, convergem para a expressão de um *EU* e acabam por tornar-se uma fórmula que se disfarça sob o influxo das emoções e impulsos individuais muitas vezes desnecessários à vida autônoma do poema.

Não se defende aqui a ideia de que a liberdade poética seja algo maléfico para a poesia. O problema está no fato de a expressão individual do artista ter sido transferida para o nível de suas experiências pessoais e sentimentos particulares, que o levaram ao

isolamento pela criação de um mundo sem parâmetros reconhecíveis pelo homem consumidor do produto poético. A poesia para esse tipo de poeta é um estado subjetivo pelo qual certas pessoas têm o privilégio de passar e que se tornou imperioso captar tão fielmente quanto possível. Por esse prisma, o poema nada mais é do que o depoimento de um estado de espírito que o determinou; ele se tornou um simples transmissor de experiências psíquicas que se organizam poeticamente aos olhos do leitor, para evidenciar um estado emocional particularmente vivenciado.

Estamos falando de uma poesia movida por um estado de inspiração, que, na maioria das vezes, não tem o controle da criação artística e se manifesta pelos ditames de um *delirium tremens* que proclama automaticamente a expressão poética. Essa espécie de poesia atinge mais facilmente o leitor, pois este, ainda que não o entenda, e não o entende porque não pode investigá-lo, deixa-se levar pela musicalidade da entonação, entonação que o faz deslizar levemente pela atmosfera melancólica das palavras.

Nesses poetas, o trabalho artístico é quase superficial, pois eles se limitam, *a posteriori*, a um adorno linguístico que possa traduzir-se em emoções fáceis, em espetáculos de uma vida privada, que dispensam, na maioria das vezes, a organização artística laboriosa do discurso poético, organização essa que confere à poesia sua condição autotélica, como produto artístico que deve ser. Neles, o poema tem forte dependência de seu autor, que se faz o demiurgo do seu próprio poema e o centro das referências poéticas. Nesses casos, o poema é mais semântica do que discurso, e mais poema do que arte poética. Neles, a palavra não tem seu próprio peso como objeto artístico; ela vale tanto quanto seja capaz de traduzir os estados emocionais do eu-poético, que não raro coincide com o próprio autor do poema.

Como reagir a essa melifluidade que impressiona agradavelmente os ouvidos sensíveis, sem que não se caia numa negação da poesia? Tarefa demasiadamente árdua para um poeta que busca, acima de tudo, a originalidade na dicção poética. Essa é a angústia que impulsiona a poética de João Cabral de Melo Neto, para quem a poesia em seu estado mais absoluto é um vislumbre a ser alcançado pelo labor do discurso. Essa consciência do poético se coloca na perspectiva de uma fronteira entre o objetivo da referenciação e a elaboração consciente da dicção poética, entre a apreensão cirúrgica de uma realidade sob a égide da criatividade artística e a materialização de um discurso que corresponda poeticamente às minúcias dessa apreensão.

Cabral põe-se em lado oposto aos poetas mágicos, metafísicos da palavra,

senhores de um discurso que é simples testemunho dos dramas humanos e de uma poesia predominantemente decorativa, denominados por ele próprio “*filhos da improvisação*”. Artista intelectual, avesso à fortuitidade da inspiração, Cabral sabe, e este é o *topos* que relaciona sua tese a seus argumentos, que “*o trabalho é a fonte da criação e que a uma quantidade maior de trabalho corresponderá uma maior densidade de riquezas.*” (Melo Neto, 1994, p 733, com grifo nosso).

Sobre trabalho poético, deixemos falar o poeta pernambucano:

O trabalho artístico é, aqui, a origem do próprio poema. Não é o olho crítico posterior à obra. O poema é escrito pelo olho crítico, por um crítico que elabora as experiências que antes vivera, *como poeta* (grifo nosso). Nestes poetas, geralmente, não é o poema que se impõe. Eles se impõem ao poema, e o fazem geralmente a partir de um tema, escolhido por sua vez, a partir de um motivo racional. (Melo Neto, 1994, p. 733).

Por ser artista atual, na essência da palavra, Cabral é um poeta do seu tempo e, como tal, também se submete a uma postura tão individualista quanto a de seus contemporâneos que aceitam cegamente os ditames do inconsciente, pois, ao construir seu poema, ele também cria seu gênero poético particular. Nessa criação, contudo, há uma diferença: esse gênero não se define pela originalidade do homem, mas pela originalidade do poeta como artista da palavra, que persegue não um tipo novo de emoção, mas um tipo novo de dicção. É nessa perseguição que surge o desespero do artista consciente. Isso porque as leis que ele cria para a forma do seu poema não constituem um conjunto de normas para uso privado que ele se compromete a obedecer. Pelo contrário, ele não tem qualquer ponto de referência positiva que lhe sirva de diretriz. O que ele tem é apenas a consciência do que deve evitar, a partir da dicção de outros poetas, para que esta não se torne um modelo com o qual ele possa contar e seguir. Dessa maneira, seu trabalho se torna dolorosamente angustiante.

No tempo das regras poéticas afixadas, a consciência poética residia no conhecimento que se tinha delas, e seu domínio era o bem maior que o poeta possuía para a composição de sua obra e para a obtenção de resultados concretos. Sem tais regras, o poeta luta para a consecução de uma dicção original, e o ato do fazer poético se torna preponderante na atividade artística. Dessa forma, o trabalho se converte em exercício frequente que vale por si mesmo, independente da mensagem poética que se pretende proclamar. Diante disso, Cabral reconhece que o poema como resultado final perde em importância, pois ele passa a ser, no final das contas, um pretexto para o

trabalho poético que é, em si mesmo, a finalidade precípua de sua poesia. Assim, a cada poema, ele se atira em um abismo de buscas de superação de barreiras que ele mesmo cria e às quais deliberadamente se submete.

O grande objetivo poético de João Cabral é romper com a concepção de fazer um poema tal como a tradição lírica brasileira estipulou. Rejeitando a expressão lírica convencionalmente estipulada, ele não “perfuma a flor” e, assim, não enfeita seu poema. Contrariando as expectativas, esse arquiteto da poesia opta por imagens desconcertantes que recaem em uma espécie de “antilirismo” sem precedentes na literatura brasileira. Como um artesão da palavra, Cabral conseguiu imprimir em seus versos a exata dicção da pedra e da carnadura concreta da linguagem. Coerente com a ideia de que, do mundo exterior, lhe bastavam as minúcias da realidade banal como elementos de impulso poética, teceu, com a paciência de um escultor moderno, versos secos e racionais, capazes de apreender a mais profunda intimidade da matéria.

Rejeitando a expressão confessional da poesia lírica, Cabral buscou sobretudo livrar e proteger sua obra de si próprio – ou melhor, do “perfume” da sua subjetividade. Representando um divisor de águas na poesia brasileira, “Ele diferenciou-se tanto da índole metafísica da geração de 1945, a que pertence, quanto do envelhecimento das fórmulas vanguardistas propagadas pela geração do Modernismo” (Baldez, 2006). Isso faz de Cabral um poeta solitário em suas convicções poéticas, um poeta que buscou caminhos próprios e, se não desdenhou das fórmulas líricas convencionalmente pré-estabelecidas, não deu a elas a atenção que a nossa tradição sempre lhes conferiu.

À lírica da casualidade, João Cabral opõe a poesia do controle do discurso. Esse controle se faz explicitar pelas atitudes metadiscursivas, em que a poesia é o foco de sua própria atenção, atenção esta que mantém o poeta sob a vigilância da contenção minimalista e da depuração. Sob essa vigilância, a poesia se desidrata e vive a segura de um discurso fisicamente decantado, isento de exageros, de resíduos verborrágicos e de ornamentalismos emblemáticos, tão caros à lírica confessional.

Senhor do seu próprio discurso, Cabral é mentor, diretor e executor do seu projeto poético. Na sua poética, nada se faz por acaso, pois a inconsciência não é bem-vinda, pela sua aversão à irracionalidade. Seu discurso poético é martelado, forjado e domado a ferro e fogo, sob um esforço mental que se impõe em imagens matematicamente calculadas. É aqui que a poética argumenta contra a poesia fácil, que o trabalho de construção se erige como baliza de demarcação poética para contestar a poesia da inspiração, da grandiloquência e do acento operístico. E isso se processa com

argumentos que se fazem reconhecer e validar pela iconicidade da própria linguagem.

Não são raros os poemas em que João Cabral expõe sua concepção de poesia em oposição à tradição lírica brasileira. Rejeitando a tradição melódica e o tónus declamatório do lirismo brasileiro, ele adere ao lirismo contido de Drummond, explicitado nestes versos do poeta mineiro, extraídos da “*Confidência do itabirano*”:

Alguns anos vivi em Itabira.  
Principalmente nasci em Itabira.  
Por isso sou triste, orgulhoso: de ferro.  
Noventa por cento de ferro nas calçadas.  
Oitenta por cento de ferro nas almas.  
E esse alheamento do que na vida é porosidade e comunicação.

(Andrade, 1976. In: *Sentimento do mundo*, p. 45)

Essa adesão é declarada em entrevista a Antonio Carlos Secchin, em que o poeta pernambucano teria dito a respeito do poeta de *Alguma poesia*:

O grande poeta brasileiro, não só de agora, mas de qualquer época é Carlos Drummond de Andrade. Foi ele quem me convenceu, com *Alguma poesia*, de que eu também poderia ser poeta. Sempre fui antimusical, e na minha adolescência essa postura era incompatível com a poesia. No colégio, tinha um imenso enjoo dos versos tipo ‘Ora, direis ouvir estrelas’, com ritmo chatíssimo (apud Secchin, 1985, p. 300).

Note-se que, ao dizer “eu também poderia ser poeta”, Cabral expressa sua diretriz artística. Se esse Drummond lhe serviu de ponto de partida, sua poética não negaria a lógica e a razão, nem mesmo a náusea que lhe causaria a poética de prosódia declamatória, envolvente pela dicção sugestiva que sempre marcou a lírica brasileira.

Por essa razão, não lhe soaria bem outra fase de Drummond, em que este, atirando-se a uma poética de engajamento social, trilharia um caminho estilístico que se afastaria das convicções poéticas de João Cabral. Marcando sua posição a respeito dessa fase de Drummond, Cabral assim se pronunciaria:

Na altura de *Rosa do Povo*, acentuou-se nele o interesse político. Para atingir as massas, valeu-se de algo mais retórico, discursivo. É a fase em que ele lia Neruda, e a retórica do poeta chileno pesou em sua produção. (Secchin, 1985: 300).

Revelando sua acurada consciência e seu poder de seleção pelo discernimento da lucidez, o poeta de *Quaderna* voltaria a Drummond, para afirmação de suas convicções:

(...) depois de 45, ele inova onde menos se espera. Cito o genial soneto ‘Oficina irritada’, que é contrário à harmonia do soneto praticado no Brasil, Portugal e na Espanha (Secchin, 1985, p. 300).

Eis o soneto:

### **Oficina irritada**

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

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

Esse meu verbo antipático e impuro  
há de pungir, há de fazer sofrer,  
tendão de Vênus sob o pedicuro.

Ninguém o lembrará: tiro no muro,  
cão mijando no caos, enquanto Arcturo,  
claro enigma, se deixa surpreender.

(Andrade, 1976. In: *Claro enigma*, p. 170)

É essa linha de racionalismo e controle que conduz Cabral ao extremo de sua poesia. Essa contenção, avessa à monodia, acompanharia sua trajetória poética e se faria aparecer de forma explicitada em alguns poemas argumentativos, nos quais ele defende um comportamento cerceado por uma lógica racional que torna sua poesia produto de uma elaboração mental cuidadosamente levada a termo.

É preciso considerar que a poesia de Cabral é, acima de qualquer coisa, trabalho crítico de elaboração da linguagem. Estamos assim diante de uma argumentação poética que se faz com as marcas de uma linguagem promotora de uma ruptura em relação a um *pattern* que vingou ao longo da nossa história literária. Isso significa dizer que a configuração de sua linguagem é parte do processo argumentativo. Na sua poética, coerentemente, o *modus* ratifica o *dictum*, tornando a dicção poética parte integrante, inseparável, portanto, do seu ponto de vista em relação a um fazer poético cuja carnadura se manifesta na esfera da mais concreta objetividade, sem concessões ao gosto lírico reinante.

Os textos que escolhemos para análise da argumentatividade na obra de Cabral

expressam em isotopias sintomáticas concepções poéticas que rejeitam radical ou parcialmente os conceitos que circulam na poesia lírica brasileira. Eles estabelecem uma relação dialógica com outros textos, instalando uma polifonia, advinda de um encontro de vozes que se chocam na concepção poética do lirismo, visto que são entrecortados pela concepção de uma poesia viciosamente reconhecida pelas imagens e metáforas convencionadas pelo gosto da morbidez e da elevação do espírito, alçadas à categoria de boa dicção. Assim, os textos analisados defendem, explícita ou implicitamente, a tese de que a poesia é fruto de um trabalho rigoroso, e não do acaso, trabalho aliado à precisão, sem afrouxamento. Essa precisão se relaciona à contenção da linguagem, recusando o derramamento, a prolixidade e as ressonâncias retóricas das emoções fáceis.

### Alguns toureiro

Eu vi Manolo González  
E Pepe Luís, de Sevilha:  
precisão doce de flor,  
graciosa, porém precisa.

o de nervos de madeira,  
de punhos secos de fibra,  
o da figura de lenha,  
lenha seca de caatinga,

Vi também Julio Aparício,  
de Madrid, como *Parrita*:  
ciência fácil de flor,  
espontânea, porém estrita.

o que melhor calculava  
o fluido aceiro da vida,  
o que com mais precisão  
roçava a morte em sua fímbria,

Vi Miguel Báez, *Litri*,  
dos confins da Andaluzia,  
que cultivava uma outra flor:  
angustiosa de explosiva.

o que à tragédia deu número,  
à vertigem, geometria,  
decimais à emoção  
e ao susto, peso e medida,

E também Antonio Ordóñez,  
que cultivava flor antiga:  
perfume de renda velha,  
de flor em livro dormida.

sim, eu vi Manuel Rodríguez,  
*Manolete*, o mais asceta,  
não só cultivar sua flor  
mas demonstrar aos poetas:

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

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

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

Este poema se constrói sob dois planos de leitura. O primeiro plano descreve a atitude de toureiros na execução de seu ofício; o segundo plano transparece na metáfora criada pelo plano anterior, em que o ofício dos toureiros corresponde ao exercício do poeta na construção de sua arte.

Acerca desse clássico (meta)poema, que já foi alvo de várias exegeses, assim se pronunciou Ivo Barbieri: “Na arte do toureiro, habilidade de sobrepor-se com inteligente e elegante agilidade às brutas investidas do touro, decifra-se a conjugação do fazer lúcido do poeta com o gesto preciso do homem que desafia os seus próprios limites” (Barbieri, 1997, p. 48). Assim, à atividade operosa do toureiro corresponde a atividade laboriosa do poeta. Em cada tipo de toureiro, transparecem tipos de poetas cuja concepção de poesia Cabral rejeita, total ou parcialmente, ou acolhe em sua plenitude, tendo em vista o *modus operandi* da atividade do ofício.

O fato é que, sendo avesso a emanações psíquicas para norreamento do poema, João Cabral cria uma analogia através da qual expõe, sob sua concretude, uma teoria poética com a qual diretamente se identifica. Partindo da metáfora palpável do toureiro, a poesia “*dá-se a ver*”, como ele mesmo afirma. No poema, a tourada – ou melhor, a arte de tourear – dominar, conter, subjugar o touro – tem sua correspondência no ofício de manejar disciplinarmente a palavra e subjugar a poesia.

Argumentando sobre comportamentos poéticos, o poema se divide em onze estrofes e dois movimentos, nos quais se percebem concepções poéticas opostas: o primeiro encontra-se nas quatro primeiras estrofes; o segundo dispersa-se pelas demais. Não se vê declaradamente uma tomada de posição por parte do argumentador. Por isso, talvez se possa falar de uma atitude argumentativa que se disfarça sob a forma de uma argumentação ponderada, em que o autor, numa suposta atitude de isenção, não tomaria partido de qualquer das duas posições.

Contudo, propositadamente, Cabral disfarça mal. A falta de simetria no volume de discurso não é casual, pois é sintomática a desigualdade da quantidade de discurso que se despande entre ambos os movimentos. As modalizações que se manifestam no segundo movimento – gradações adjetivais, fórmulas correlativas enfáticas na coordenação, presença de quantificadores, repetição de advérbios etc. – permite-nos, sem receio de injustiças, em razão do que já se conhece sobre seu processo artístico, concluir que o poeta argumenta em prol do ponto de vista que se define no segundo movimento. Para o objetivo do nosso trabalho, assumimos, portanto que essa será a linha de nossa análise.



João Cabral desenvolve uma argumentação poética que parte de um ponto de vista contrário a uma tese proposta implícita. Esta tese sustenta uma teoria poética de dicção retórica, movida pela inspiração e pela experiência *pessoal*, e não pela razão de uma experiência *poética* que conduz criticamente a laboração artística do poema. Os argumentos de Cabral se constroem tanto pela concepção poética que defende quanto pela organização do seu discurso, que ratifica iconicamente uma dicção parcimoniosa, consciente e, sobretudo, desafiadora.

Na primeira estrofe, a metáfora “*doce de flor*”, acompanhada do adjetivo “*graciosa*” caracteriza Manolo Gonzales e Pepe Luís como toureiros-poetas de poesia adocicada, com imagética atrativa aos olhos do leitor comum. Na segunda estrofe, Julio Aparício, bem como *Parrita*, são representações de uma poesia fácil, espontânea – “*ciência fácil de flor*” –, que não oferece resistência ou desafio ao poeta. Essas configurações são, respectivamente, argumentos para a rejeição de uma poesia que não se coaduna com a poética da contenção e para a elaboração cirúrgica consciente, que norteiam a poética cabralina. Note-se que os adjetivos – “*doce*”, “*graciosa*”, “*fácil*” e “*espontânea*” – têm, no universo poemático, natureza qualificadora e não classificadora, o que pressupõe nas relações semântico-discursivas do poema uma dupla atitude na construção da poesia: a subjetividade dos poetas-toureiros diante do seu ofício e a objetividade da observação crítica do argumentador na sua atitude poético-argumentativa.

Há, contudo, na atitude desses poetas, uma ressalva que se estabelece a partir de uma concessão: a atividade do toureio poético de Gonzales e Pepe é “*porém precisa*”; a de Aparício e *Parrita* é “*porém estrita*”. Mas tanto a precisão quanto a estritura, vistas isoladamente, não são suficientes para uma poética contundente e desafiadora, que se isenta das influências retóricas, das quais deve deliberadamente se proteger.

Na terceira estrofe, Miguel Báez, “*cultiva uma outra flor / angustiosa de explosiva*”, com isotopias que servem de referências negativas expostas à posição de uma argumentação contrária. Aqui, mais uma vez, a poesia é “*flor*”, e, mais que isso, flor duplamente “*angustiosa*”, assim caracterizada pelo bifrontismo da expressão na conspiração semântica do texto. Isso porque o sintagma “*flor angustiosa*”, em um processo discursivo dialético, tanto revela a angústia de quem a expressa quanto denuncia a angústia de quem a percebe no poema.

A causa dessa angústia – expressa no sintagma preposicional “*de explosiva*” – é correlata dessa ambiguidade discursiva: o desdobramento dialético dessa ambiguidade

no poema tanto aponta para o arrebatamento emocional do referente humano, que é o ponto de partida de sua expressão, quanto denuncia a rejeição crítica de quem a percebe no fio linguístico do poema.

Talvez não seja absurdo vermos nos “*confins de Andaluza*” – área ou o local mais longínquo – uma referência metafórica ao afastamento do ideal poético de Cabral, afastamento que ocorre em razão de uma atitude que objetiva primordialmente a comoção do leitor. Este é impelido a deslizar pelas palavras em direção ao universo particular de um *EU*, sem fixar-se no exercício da linguagem poética, que é, em si mesmo, a razão de ser da poesia cabralina.

A quarta estrofe, o corolário do primeiro movimento, refere-se a uma poesia que é “*flor antiga*”, representada no toureio de Ordóñez. Por ser antiga, essa flor é matriz de todas as “*flores*”, “*flores de fôrma*”, “*de ferro fundido*”, que João Cabral rejeitaria mais tarde com essa teoria sintomática:

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

(*O Ferrageiro de carmona*, p. 595)

Assim, essa “*flor antiga*” é poesia ultrapassada, com “*perfume de renda velha*”. Configurada na originalidade poética da imagem concreta “*dormida em livro*”, ela é imediatamente reconhecida pela tradição das convenções sentimentais burguesas. Esta imagem nos remete a uma dupla concepção: fundindo o universo material concreto ao universo da concepção poética, ela atua em um espaço no qual se manifestam tanto a prática social, em que a flor murcha *entre* as páginas do livro, quanto a prática poética, em que a “*flor*” se desgasta *nas* páginas do livro. Ambas as práticas se processam sob o perfume envelhecido, seja de uma expressão gestual simbólica convencionada, seja de uma dicção esclerosada, consignada e avalizada pela chancela da “*nobreza poética*”.

Essa dicção não se renova, e não o faz porque não se atreve ao desconcerto, porque é elemento meramente referencial de um estado de espírito e, por isso mesmo, não se habilita a assumir-se com núcleo de emanação poética. Ordóñez é, assim, poeta carcomido pela modernidade de uma dicção mais atual, lançada na intimidade da realidade imediata, que se arrisca no abismo da criação pelo inesperado. Sua poética não só se inscreve como também se escreve na vertente da lírica convencional. A expressão

de continuidade que inicia a estrofe – “*E também*” – constrói um pressuposto que estabelece e denuncia um elo entre as poéticas já citadas no poema, formando com elas um conjunto cujas peças só se distinguem em detalhes praticamente insignificantes.

Esses apontamentos do primeiro movimento constituem a referência base dos argumentos contrários a uma poética de explosão emocional. Subjacente a eles, movimenta-se uma força argumentativa contrária, que se explicitará no decorrer do poema como força reveladora de uma linguagem que sai da condição de coadjuvante para assumir-se como protagonista da atividade poética.

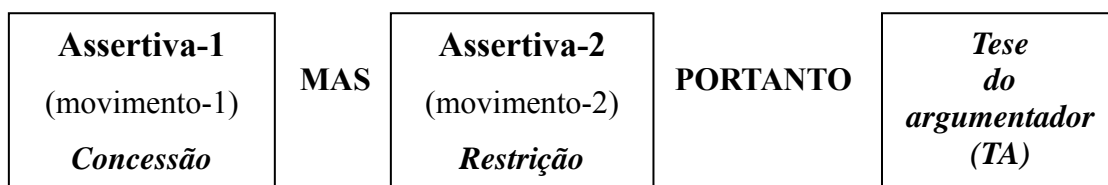
\* \* \*

A quinta estrofe, a que abre o segundo movimento do poema, inicia-se com a conjunção adversativa “*mas*”, de valor fortemente argumentativo:

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

O emprego dessa conjunção transforma o movimento-1 e o movimento-2 em duas grandes assertivas, que denominamos aqui **Assertiva-1** e **Assertiva-2**. Seguindo os conceitos da lógica argumentativa, a assertiva-1 seria uma **Concessão (C)**, e a assertiva-2 seria uma **Restrição (R)**. Nesse caso, considerando uma leitura geral do poema, sem levar em conta os juízos de valor até aqui expostos, o segundo movimento contraria uma expectativa gerada pelo primeiro movimento. Em outras palavras, diríamos que há uma consequência de **C** (movimento-1) negada por **R** (movimento-2).

Segundo os conceitos da semântica argumentativa, esse esquema torna o movimento-2 um argumento mais forte que o movimento-1, em defesa de uma **Tese do Argumentador (TA)**, que não se explicita, mas que, pelas modalizações já citadas, podemos inferir. Esse esquema é assim graficamente representado:



Considerando os planos de leitura, seguimos as orientação desse esquema para continuação da análise do texto, visando à sua poeticidade no processo argumentativo.

No primeiro movimento, encontramos a isotopia da “*flor*” em todas as estrofes, numa metaforização do poema – “poema-flor”, perfumado pela subjetividade do discurso retórico. No segundo movimento, desaparece, de imediato, a metáfora da “*flor*” como poema. Em razão disso, efetuamos um processo de transferência, estabelecendo as seguintes correlações cognitivas dos campos conceptuais, levantados no poema:



No esquema acima, o primeiro elemento é o conteúdo manifesto no primeiro plano de leitura, que serve de metáfora para um conteúdo latente que se inscreve no segundo plano de leitura, composto pelos dois últimos elementos. A transferência semântica entre o primeiro elemento e os demais se faz por uma relação metafórica, já que envolve campos conceptuais distintos. Por outro lado, a transferência semântica entre os dois últimos elementos se faz por uma relação metonímica, envolvendo elementos do mesmo campo conceptual – poeta/poema. Nesse processamento, concentrando-se no poema e isentando o homem como criatura, conforme João Cabral sugere para a vida autônoma da obra, o poema é o ponto de chegada de toda carga semântica das modalizações explicitadas ao longo do fio discursivo.

Na quinta estrofe, Manuel Rodríguez é o toureiro-poeta que atende às expectativas de João Cabral diante da poesia. Rodríguez é o poeta “*mais deserto*”, “*mais agudo*”, “*mais mineral e desperto*”. Essas modalizações, explicitadas pela gradação do adjetivo, se conformam com a concepção de uma poesia mais visceral, fruto do trabalho de um poeta mais concentrado no exercício do seu ofício. Assim, o poema é “despoetizado” pela carência – “*mais deserto*” –, pela penetração na intimidade da matéria – “*mais agudo*” –, pela isenção da psique humana – “*mais mineral*” – e pelo controle do discurso que suprime a fortuitidade da atuação onírica – “*mais desperto*”.

Assim, o poeta pernambucano expõe mais abertamente as diretrizes estéticas de sua poesia. Essas diretrizes se desdobram nas estrofes seguintes, como reafirmações de uma poética sem concessões ao gosto lírico vigente e como prolongamento dos argumentos que se reforçam nos meandros da estética do poema. Agora, as imagens proporcionam o avivamento do poema, e, avivado, ele “dá-se a ver”, pela originalidade mesma dessas imagens, que o confirmam como uma peça autotelicamente estética.

No prolongamento das descrições a serviço da organização argumentativa do texto, a sexta estrofe apresenta *Manolete* como o poeta de “*nervos de madeira*”, cuja poesia não se oferece a conotações da maciez da sublimidade; é o poeta de “*punhos secos de fibra*”, capaz de isentar sua poesia da hidratação reconfortante do espírito; é ainda o poeta “*da figura de lenha*” e, mais que isso, “*lenha seca de caatinga*”, cuja poesia se faz com a segura atenta do olhar sobre a natureza da matéria e, acima de tudo, com a segura do próprio discurso.

Rejeita-se aqui a “poesia flor” como foi concebida no primeiro movimento do poema: flor casual da campina, flor perfumada, bela pela obra da natureza, encontrada no descompromisso de quem perambula ao sabor do acaso da inspiração. Proclama-se a poesia do desconcerto, do discurso fabricado, em que a linguagem passa por um processo consciente de (des)construção em busca da expressão estética mais apurada. Alimenta-se, assim, a tese de que poesia é fruto de um trabalho exaustivo da linguagem.

A sétima e a oitava estrofes são expressões de uma poesia matematicamente calculada, que impõe a si própria, pela razão absoluta, os limites geométricas de sua atuação, sem concessões ao que não possa ser poeticamente construído. Nelas, *Manolete* acura sua visão para uma poesia planejada, vetando qualquer manifestação fortuita que possa promover o *acontecimento* poético.

Isso porque ele (sétima estrofe), “*o que melhor calculava*”, ajusta sua poesia ao “*aceiro da vida*” – aceiro tomado aqui na sua dupla acepção, cuja referencialidade permite uma ambiguidade metafórica: que tem as propriedades do aço – poesia resistente à psique, poesia mineral e sem porosidade – e faixa de terreno que se limpou para evitar a propagação de incêndios – poesia que se doutrina no espaço da própria construção, protegida do calor da coivara inspiradora, o que se confirma no fato de ser ele mesmo, *Manolete*, “*o que com mais precisão / roçava a morte em sua fimbria*”.

Os dois últimos versos dessa estrofe necessitam de apuração mais rigorosa do na semântica do poema. Isso porque o *roçar* a morte com precisão nas delimitações da “*fimbria*” pressupõe, na possibilidade polissêmica do signo, um encadeamento de metáforas nos dois planos de leitura. No primeiro plano, o do conteúdo manifesto, entrevê-se o atrito do toureiro com o touro nos *limites* em que se inscreve a dicotomia vida/morte; no segundo plano, o do conteúdo latente, entrevê-se o atrito do próprio discurso no universo poemático, construído sobre uma linha tênue que limita perigosamente a vida autônoma e a morte súbita da poesia, em razão da pressão da referenciação no confronto da poesia com o mundo e da autotelia do próprio discurso.

A oitava estrofe proclama a racionalização do poema nos limites da parcimônia e da *contenção*, e mais ainda da *contensão*, utilização concentrada da atenção, da inteligência. O poema inscreve nos limites da razão as reações humanas que se processam fora do universo poemático: racionaliza o trágico – “à *tragédia deu número*” –, monitora o devaneio da loucura – “à *vertigem (deu) geometria*” –, filtra a emoção – deu “*decimais à emoção*” – e pondera o alumbramento – “*ao susto (deu) peso e medida*”. Nessa estrofe, vislumbra-se a dicotomia que resume as oposições entre uma poética de explosão da sensibilidade vivencial e uma poética de construção do processo artístico:

**Quadro-1**

tragédia, vertigem,  
emoção, susto

X

**Quadro-2**

número, geometria,  
decimais, peso e medida

Esse sistema de oposições contrapõe isotopias de duas concepções poéticas. No quadro-1, a poética da inspiração e do acaso; no quadro-2, a poética da construção e do cálculo. Nos dois blocos entreveem-se, respectivamente, as bases dos argumentos de uma tese proposta e os argumentos da tese do argumentador. Estes conduzem a poesia ao domínio do artista da palavra, que, no *exercício* do seu ofício se anula da condição ordinária de *homo sensibilis* e se projeta na condição de autor poeta.

Nas três última estrofes, reaparece a metáfora da “*flor*” como poesia. Mas, contrariamente à “*flor*” onírica e perfumada do primeiro movimento, é flor cultivada pela consciência da construção poética, que, como já dissera ao público o poeta em sua antológica “*Antiode*” (1947), bem poderia ser fezes, *escrita* com a palavra “*flor*”:

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

(...)

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

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

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

Flor é o salto  
 da ave para o voo,  
 o salto fora do sono

.....

(p. 98)

Surge então uma nova “*flor*”, oferecida a um novo leitor, flor escrita (e não achada ao léu) em novo sentido. Agora não é mais a “*flor-virtude*” em disfarçados poemas-urinóis que se querem poemas-jardins. Aqui, “*flor*” sai da categoria de símbolo poético preconcebido e se inscreve na categoria tipográfica do chumbo do verso. Nessa recategorização, a “*flor*” é o salto deliberado do poeta no abismo do improvável, salto arriscado que busca seu limite no desconhecido, sem a inconsciência onírica, porque a poesia se liberta do sono e se alimenta no tormento da consciência artística do poeta.

Assim, é a “*flor*” das últimas três estrofes do poema, que são um *continuum* indivisível. Com o emprego do advérbio “*sim*”, que inaugura a antepenúltima estrofe, Cabral reitera sua tese, pela reiteração dos seus argumentos, agora desdobrados em novas perspectivas. *Manolete* é, portanto, o poeta “*mais asceta*” e, na sua devoção, demonstra como doma a explosão do sentimento, e o faz com “*mão serena*” e, mais que isso, “*contida*”, evitando o derramamento da emoção – “*flor que traz escondida*” – da lírica tradicional. Sem negá-la, admite a humanização da poesia, mas demonstra como trabalhá-la no sistema rigoroso da carência extrema. Assim, “*sem perfumar sua flor*”, o poeta não sente necessidade de “*poetizar seu poema*”, que já é, na própria essência intestinal do labor poético, na consciência mesma da sua construção crítica, poesia.

Tudo isso ocorre, porque, para Cabral, o poema tem vida própria e como tal, se dá a ver na sua clareza mais absoluta, isenta da morbidez. Então, acreditando na possibilidade de se fazer uma arte não com o mórbido, mas com o são, não com o espontâneo, mas com o construído, ele defende uma tese que se apoia no conceito de uma poesia lúcida, desprovida do devaneio do transe.

Retomemos “*O Engenheiro*”:

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

Nessa forma de poesia, o sonho não o é estado cataléptico que promove a inspiração, é o objetivo a ser alcançado, porque o engenheiro-poeta “*sonha coisas claras*”, mensuráveis – “*superfícies, tênis, um copo de água*”. É, então, poesia elaborada com as ferramentas de mensuração de sua própria máquina:

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

Nela, o mundo é justo, justo pela precisão do seu discurso, sem qualquer acobertamento de mistério ou de magia. E a precisão desse discurso lhe confere vida autônoma, independente da chancela interferente da psique humana. Assim, o homem se transforma em poeta, para que, como homem interfira na vida do poema:

“Saio do meu poema  
Como quem lava as mãos”

(*Psicologia da composição*, p. 93)

Os aspectos apresentados a partir das análises propostas nos revelam uma cadeia argumentativa processada com base em argumentos poéticos que nos levam a uma tese subentendida, ligada aos argumentos por uma *asserção de passagem*, no dizer de Charaudeau, ou *topos*, segundo Anscombe e Ducrot. O *topos*, já citado anteriormente, nos foi fornecido pelo próprio João Cabral. Ei-lo:

**“O trabalho é a fonte da criação, e a uma quantidade maior de trabalho  
corresponderá uma maior densidade de riquezas.”**

A partir dele e dos argumentos apresentados ao longo dos poemas, subtemos uma tese, que assim resumimos:

**Poesia é construção e não inspiração.**



#### 6.4 Argumentação e Estilística

Toda argumentação pressupõe uma atitude de interferência na opinião do enunciatário e, como tal, tem sido um setor de atividade da linguagem que desde sempre exerceu algum fascínio sobre seus estudiosos e despertou interesses sobre sua organização, à qual subjazem estratégias de convencimento. Esse fascínio tem sua fonte na Retórica, que, desde a Antiguidade até sua reabilitação nos dias atuais, constitui o próprio fundamento da linguagem nas relações sociais como a *arte de persuadir*.

Após o desprestígio da Retórica, a Estilística surge como uma vertente da linguística em que se inscreve toda manifestação expressiva da linguagem, seja ela de caráter afetivo – a Estilística de Bally – seja ela de caráter artístico – a Estilística de Vossler, Spitzer, dos Alonsos, Rifaterre, Bierwisch, entre outros, que, de uma forma ou de outra, estão relacionadas com as concepções estético-filosóficas de Benedetto Croce, segundo o qual a linguagem tem uma face estética que esbarra nos conceitos de literariedade desenvolvidos por Jakobson e seu círculo de estudos linguísticos.

Na seção anterior, tivemos a preocupação de apreender os argumentos que sustentam a tese sobre a poética de João Cabral de Melo Neto. Nesta seção, preocupamo-nos em analisar alguns artifícios estilísticos que, ao longo de sua obra, fortalecem a estrutura estético-argumentativa do seu ponto de vista, a respeito da compleição do texto poético.

Nessa linha de investigação, interessa-nos de perto, pelo menos por agora, a poesia de caráter argumentativo de João Cabral, que se manifesta na esfera da sua produção metapoética, na qual o poeta pernambucano defende, direta ou indiretamente, uma teoria poética que se confirma sob as facetas estéticas que a linguagem possa oferecer como elemento crucial para a manifestação da poesia.

A metapoesia argumentativa de João Cabral não só nos revela o que para ele é poesia como também lhe serve de meio para realização do processo da criação e afirmação dos seus uni(versos), que ele toma como concretização do seu próprio fazer poético. Discutindo sua própria poesia, Cabral *faz* poesia. Nos seus textos, o que se diz é reafirmado pelo modo do dizer. Dessa maneira, o poeta pernambucano diz duas vezes, pois funde, com perfeição, o dizer e a *forma* do dizer, fazendo valer poeticamente a iconicidade de sua linguagem.

Valendo-se de seu conhecimento sobre arte poética, João Cabral traça aos olhos do leitor a planta do seu projeto poético. Poeta generoso, não esconde o caminho que

seu leitor deve tomar para a degustação cuidadosa de sua poesia. Mas essa degustação é prazerosamente dolorosa, pois o prazer de sua leitura pressupõe um esforço para o entendimento da escolha, ou melhor, da construção cirúrgica da sua linguagem poética.

A linguagem poética é uma linguagem artificial, criada exclusivamente para produzir emoção estética. Não é uma linguagem de comunicação, não se enquadra na habitualidade da linguagem referencial. No texto poético, a linguagem abandona a condição de mera coadjuvante do processo comunicativo e se erige como elemento de destaque na urdidura do texto, tornando-se o foco mesmo de atenção da realização da mensagem. Na sua configuração, interessam mais as rupturas do que a normalidade, pois sua criação se dá na transgressão do imediato e no salto da criatividade, perceptíveis no confronto com o padrão. Ela promove o que Barthes denomina *texto de fruição* em oposição a *texto de prazer* (Barthes, 2004).

Sob as orientações de Barthes, estabelecemos os limites entre *texto de prazer* e *texto de fruição*. Enquanto aquele traz os resquícios de uma *escritura* que revela o engajamento do poeta num determinado estágio cultural de sua comunidade discursiva, este, rompendo com tal *escritura*, busca seus próprios itinerários e mostra seu caráter autotélico no mais alto grau. Se o *texto de prazer* encontra seu pré-construto na euforia de uma dimensão cultural socialmente reconhecida, o *texto de fruição* se manifesta numa dimensão própria, marcada por certa opacidade da linguagem que exige do leitor uma disponibilidade que reavalie o problema das relações entre a linguagem e o mundo.

Pressionado por essa obstinação estética da fruição do seu discurso, João Cabral propõe uma poética desprovida de apelos e acentos sentimentais – aliados incorrigíveis do texto do prazer –, apoiada na objetividade concreta de sua temática. Essa temática, que, por sua própria natureza, exige um discurso poético mais racional, torna a linguagem infensa à euforia de um prazer oriundo da proclamação do conteúdo textual.

Vê-se, de imediato, que o poeta da “*Antiode*” não teme o repúdio da crítica de varejo. E, por não temê-la, expondo-se à estética da razão, sua poesia não vem precedida de manifestos declarados. Diferentemente de outros poetas que tentam definir o que para eles seria poesia, João Cabral explicita o acontecimento do poema como exemplo vivo de sua técnica de criação poética. E essa técnica de criação se manifesta metapoeticamente no decorrer de toda sua obra na força argumentativa de seu próprio discurso, que é, em si mesmo, poesia. A poesia basta-se a si mesma.

João Cabral conduz a extremos sua oposição à poesia do lirismo confessional. Posicionando-se do seu ponto de vista, exemplificamos essa obsessão radical cabralina

pela poética antieuforizante, confrontando-a, a título de exemplo, com o lirismo bem construído de Manuel Bandeira, um ícone da boa poética lírico-sentimentalista. Em um dos seus mais antológicos poemas, seu ilustre conterrâneo teria dito, no seu *Desencanto*, com toda peculiaridade encantatória, que, com rara habilidade, envolve e embala o leitor, sensato que seja, na trajetória de sua leitura:

Eu faço versos como quem chora  
De desalento... de desencanto...  
Fecha o meu livro, se por agora  
Não tens motivo nenhum de pranto.

João Cabral olha com a distância da desconfiança esse timbre poético. Se, por um lado, Bandeira diz convictamente:

Meu verso é sangue. Volúpia ardente...  
Tristeza esparsa... remorso vão...  
Dói-me nas veias. Amargo e quente,  
Cai, gota a gota, do coração.

(Bandeira, 1977. In: *A Cinza das horas*, p. 8),

Cabral, por seu turno, retruca com a náusea de quem despreza essa dicção poética:

Contra os humores pegajosos  
de uma arte obesa, carnal, gorda  
de ar viciado, de mau hálito,  
que são e se dão sujos, nódoas.

(*A Escola de ULM*, p. 402)

Essa postura nos dá a medida de como o poeta de *O Rio* transformaria a poesia de dicção onírica na dicção pedregosa que já aparece desde a *Psicologia da Composição* (1947) e que passaria a dominar sua obra, seja pela asséptica escolha lexical, seja pela organização sintática contundente dos seus textos.

Nesses versos de Cabral, a escolha lexical obedece ao declarado propósito estético que se confirma no próprio sentido da estrofe destacada. Relativiza-se no texto o engajamento vocabular provindo da carga semântica de natureza meliorativa ou pejorativa<sup>36</sup> nas escolhas lexicais. Essa relativização ocorre em razão das duas pontas

---

<sup>36</sup> Para a questão da natureza pejorativa ou meliorativa das escolhas lexicais, ver Oliveira, 2008, p. 116.

do processo argumentativo: meliorativa para o ponto de partida, que é o poema cabralino; pejorativa para o ponto de chegada, que são as fórmulas poéticas convencionais por ele criticadas.

Some-se a isso a incompatibilidade semântica entre os elementos sintagmáticos, que acentua a discrepância da poética de Cabral com a lírica convencional: “*humores pegajosos*”, “*arte obesa, carnal e gorda*”. É de se notar, em favor da argumentação cabralina, o desdobramento semântico que se processa entre “*obesa*” e “*gorda*”. Permeada pelo adjetivo “*carnal*” essa reiteração semântica amplifica, pela própria estética do dizer, o sentido negativo que o poeta constrói na sua apreciação sobre a poesia de emoção, denunciando a adiposidade desnecessária à decantação estética do poema.

Como se percebe ao longo deste trabalho, o poeta-engenheiro clama por uma poesia concreta, mas não concretista no sentido crítico da palavra. Isso porque não lhe basta a palavra solta, o signo abandonado à sua própria sorte. Argumentando a favor da supremacia do poeta sobre sua poesia – do poeta no exercício do seu ofício, é bom que se frise –, ele valoriza a sintaxe, que é a contribuição mais pessoal e criativa na manifestação da linguagem. Assim, a sintaxe se torna primordialmente o elemento cursivo da construção progressiva de sua poética.

Mas, diferentemente do adorno perceptível nas investidas estilísticas da lírica de propensão retórica, cuja dicção se manifesta na ginástica versificatória do discurso, a sintaxe cabralina é incisiva, funcional e desprovida de acidentes fortuitos ou incidências desnecessárias. Em Cabral, a sintaxe é avessa à verborragia estilística, ao curso melódico de uma expressão que se faz tão poética quanto seja capaz de envolver o leitor na sentimentalidade da referência. Assim, a sintaxe cabralina é estereotipicamente desajustada aos modelos vigentes. Esse “desajuste”, contudo, é em prol de uma lógica cognitiva, e, por isso mesmo, afeita ao conceptismo do discurso argumentativo.

Tomemos, como exemplo, este poema, em que a sintaxe é o núcleo poético de sua referência:

### Rio sem Discurso

Quando um rio corta, corta-se de vez  
o discurso-rio de água que ele fazia;  
cortado, a água se quebra em pedaços,  
em poços de água, em água parálitica.  
Em situação de poço, a água equivale  
a uma palavra em situação dicionária:  
isolada, estanque no poço dela mesma,  
e porque assim estanque, estancada;  
e mais: porque assim estancada, muda,  
e muda porque com nenhuma comunica,  
porque cortou-se a sintaxe desse rio,  
o fio de água por que ele discorria.

\*

O curso de um rio, seu discurso-rio,  
chega raramente a se reatar de vez;  
um rio precisa de muito fio de água  
para refazer o fio antigo que o fez.  
Salvo a grandiloquência de uma cheia  
lhe impondo interina outra linguagem,  
um rio precisa de muita água em fios  
para que todos os poços se enfrasem:  
se reatando, de um para outro poço,  
em frases curtas, então frase a frase,  
até a sentença-rio do discurso único  
em que se tem voz a seca ele combate.

(*Rios sem Discurso*, p. 351)

É notório como a argumentatividade desses versos se aproveita poeticamente da sintaxe para sua consecução. A conjunção “*porque*”, de natureza essencialmente argumentativa, aparece três vezes numa sequência imediata, amplificada pelo polissíndeto e pela anadiplose, processados na relação do antepenúltimo verso com o verso anterior:

e mais: *porque* assim estancada, **muda**,  
e **muda** *porque* com nenhuma comunica,  
*porque* cortou-se a sintaxe desse rio

Ainda em favor da argumentação, apreciável é também a iconicidade provocada pelos cortes da pontuação a serviço da sintaxe, em pausas significativas e sintomáticas,

intensificando a referência ao corte do rio-sintaxe com o isolamentos de palavras-chave:

*cortado*, a água se quebra em pedaços,  
em poços de água, em água parálitica.

(...)

*isolada*, estanque no poço dela mesma,  
e porque assim estancada, *muda*

João Cabral defende a sintaxe como elementos de comunicação e processamento das incidências poéticas e recusa a imagem isolada. Mas, em um jogo dialético, ao mesmo tem que a rejeita no *dictum*, ele a toma para si, no *modus*, nas rédeas da continuidade do discurso, denunciando um efeito contrário a tal isolamento. Essa denúncia ocorre através de uma coesão recorrencial percebida na predicação nominal, exercida por palavras cognatas:

Em situação de poço, a água equivale  
a uma palavra em situação dicionária:  
*isolada*, *estanque* no poço dela mesma,  
e porque assim *estanque*, *estancada*;  
e mais: porque assim *estancada*, *muda*,

Essa predicação nominal se realiza pelo jogo de um desdobramento estilístico que Stephen Reckert denomina “onomatopeia sintática”, ou seja: “pela criação (*poien*) não de uma palavra (*onoma*) mas de toda uma estrutura sintática que oferece a imagem acústica do processo descrito” (apud Senna, 1980, p. 39). Esse desdobramento traz à tona o artifício da espremedura sintática, da qual se extrai, pela concentração do ofício, a quintessência resultante da operação. Marta de Senna (Senna, idem, *ibidem*), já teria detectado esse expediente na *Fábula de Anfion*:

Quando a flauta soou  
Um tempo se desdobrou  
Do tempo, como uma caixa  
De dentro de outra caixa

Nessa sequência de desdobramentos, há conjuminância de uma lógica semântica interna da linguagem com a lógica externa de um conceptismo, que seduzem o leitor atento, tanto pela sua dimensão estética quanto pela precisão da referencialidade.

Aliadas a predicacões inusitada, as adjunções nominal e verbal são precisas, mas, a despeito de sua precisão, criam esteticamente uma semântica própria, somente

possível com advento da metáfora, que vem em socorro da correção de suas incompatibilidades. Entre os vários exemplos, destacamos os seguintes:

cortado, a água se quebra em pedaços,  
em poços de água, em água parálitica.

O verbo “*quebrar*”, correlato do seu sujeito “*a água*”, possibilita a adjunção adverbial “*em pedaços*”, conferindo ambos àquele sujeito uma dimensão semântica inapropriada à comunicação intelectual. Aqui, “*água*” é mais que líquido; é o elemento que a sintaxe tornou enrijecido no ponto exato da cristalização do poema, para que ele seja servido ao leitor por inteiro e o convide à degustação criteriosa do bom apreciador.

No sintagma “*água parálitica*”, a adjunção adnominal é, no mínimo, instigante, pois a água é *parálitica*, e não, *parada*. O adjetivo empregado transpõe os limites aceitáveis para a semântica do signo “*água*”. Enquanto “*parada*” pressupõe apenas ausência de movimento, “*parálitica*” pressupõe perda da capacidade de movimento voluntário. A questão da voluntariedade da “*água*” é sintomática na semântica geral do poema, pois ela é, na sua construção estética, elemento passivo e ativo; ela não só é construída pelo sentido do poema como também o constrói no domínio técnico da criação de uma linguagem.

Deve-se considerar que “*a água*”, quebrada e parálitica, não comunica, não age, não constrói, não ativa o movimento peristáltico na semântica intestinal do universo poemático. Então é preciso reativá-la, torná-la elemento vivo que confere ao poema vida própria na sua existência mineral. Isso significa retomar o “*discurso-rio*” do poema, ou seja, reabastecer “*a sintaxe desse rio*”, com “*o fio de água por que ele discorria*”.

Entretanto, é preciso parcimônia, porque o poema precisa fluir na conta certa, sem os exageros dos discursos caudalosos da lírica do arrebatamento, cujo volume mais embota do que explicita, mais inunda do que fertiliza. Assim, é com ressalva que João Cabral se posiciona diante do discurso devastador de uma poética incontida:

Salvo a grandiloquência de uma cheia  
lhe impondo interina outra linguagem

Isso porque essa linguagem é explosiva, tão explosiva quanto a “*flor*” colhida no toureio de Báez. Por ser explosiva, ela é angustiada e, sendo angustiada, vende o olhar necessário à penetração que investiga e aprecia os meandros acidentados de um “*discurso-rio*” que deságua no remanso silencioso da recepção poemática.

O poema se quer eterno, na sua forma mais definitiva, ainda que essa definitividade seja um vislumbre a ser alcançado:

O poema final ninguém escreverá  
desse mundo particular de doze horas.

(*O Engenheiro*, p. 71)

Mas resta o sonho que sobrevive da perseguição do seu alcance:

Em vez do juízo final a mim me preocupa  
o sonho final.

(*O Engenheiro*, p. 71)

Entendemos nisso uma rejeição à linguagem interina, tomada provisoriamente como poética, porque ela é, no fim das contas, em razão de sua interinidade “*outra linguagem*”. Em consequência disso, é preciso construir o poema em doses mínimas—“*frases curtas*” —, sem grande extensão retórica, “*frase a frase*”, tal como se constrói, engenhosa e arquitetonicamente, um monumento.

Nessa pequena amostragem dos recursos estilísticos de João Cabral, não nos passaria em branco o proveito que o poeta extrai da obrigatoriedade dos emprego dos tempos verbais no modo argumentativo de organização do discurso. O tempo verbal da argumentação é o presente do indicativo — o tempo do mundo comentado; logo ele se faz obrigatório em um texto de natureza argumentativa. Mas Cabral, a despeito dessa obrigatoriedade, constrói e explora sentidos ambíguos na virtualidade do signo, bem-vindos no discurso poético.

O poeta argumenta que, “*isolada*”, a palavra perde sua dimensão poética,

e mais: porque assim estancada, *muda*,  
e *muda* porque com nenhuma comunica

Pela conspiração semântica no contexto, é possível enxergar na forma lexical “*muda*” uma ambiguidade que contribui para o alcance do seu valor poético. O poeta afirma que, isolada, estanque e estancada, fora do fluxo sintático, a palavra perde sua dimensão poética e como signo poético se cala, emudece, torna-se “*muda*” (adjetivo). Mas esse novo estado da palavra advém da interrupção do fluxo sintático, por meio do qual a palavra “*muda*” (verbo) e sua função discursiva cai no vazio.

Essa ambiguidade é explorada pelo poeta não em razão da polissemia, em que há



imanência da duplicidade de sentido, mas em razão de homonímia, em que a duplicidade de sentido, que se alimenta, nessa situação em particular, da criação propositada de um contexto, pois excluída a casualidade na obra de Cabral, resta o reconhecimento da intencionalidade para a construção de um sentido providencial para o entendimento do poema.

Outros aspectos poderiam ser abordados sobre a Estilística na argumentação poética de João Cabral. Acreditamos, porém, que essas poucas incursões sobre as incidências estilística na sua poética argumentativa sejam suficientes para que nosso leitor perceba a combinação da atitude estilística com a intenção argumentativa que se processa na obra do poeta. De qualquer forma, esperamos que, a partir do que aqui se disse, possamos ter a compreensão, pelo menos em parte, do que seria a poética argumentativa de João Cabral, cuja ruminação isotópica é a base do peristaltismo no qual o que é oco se preenche na força construtora da poesia.

Em constantes movimentos de afirmação e negaceio, João Cabral de Melo Neto não pratica simplesmente a argumentação. Perseguindo o novo, fugindo do usual, sua argumentação é fluxo contínuo que se faz como exercício de construção poética, pois é ela mesma – a argumentação – que serve de meio de explicitação da vanguarda cabralina no sentido da descoberta e da renovação da poesia na expressão mais apurada de sua literariedade.

## 7 O PROJETO GRAFEMÁTICO DA POÉTICA CABRALINA

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

(*João Cabral de Melo Neto*)

Na sua já proclamada luta contra o lirismo sentimentalista da tradição poética brasileira, a poesia de João Cabral tornou-se convictamente infensa aos arroubos da declamação e da prosódia, aliadas de emoções fáceis e lances melodramáticos.

Como o lirismo convencional naturalmente se veicula em um processo de interação sentimentalista entre o poeta e o leitor, aquele transfere para o público a responsabilidade da execução do poema, confiando em uma elocução (ainda que silenciosa) que se encarregue de captar os veios emotivos depositados nos meandros do discurso poético. Isso porque, tradicionalmente, o poeta “fala” por escrito e, nessa fala, especialmente na lírica, tornou-se natural – e até mesmo justo – o derramamento intencional de impressões pessoais impregnadas de maior ou menor carga dramática. Assim, a poesia se dilui no *pathos* prosódico que denuncia o tônus das excitações mentais do recitante, que se projeta no papel do eu-lírico como instância responsável pela purgação das emoções.

Isso significa que a poesia, ainda seja que lida, é sempre um acontecimento processado na intenção de uma execução prosódica<sup>37</sup>. Mas esse acontecimento não inclui a poesia de João Cabral. Esta, avessa às investidas idiossincrásicas provocadas pela intensidade das emoções, almeja a estabilidade das artes plásticas, cristalizadas na eternidade da forma que a perpetua. Em razão disso, a poesia do poeta pernambucano, evitando a efemeridade recitativa, configura-se na forma de um projeto gráfico que a isenta das possíveis inflexões pessoais do leitor, sempre fora do alcance e do controle do seu construtor. Assim, o aspecto gráfico em que ela se manifesta funciona como elemento de alimentação estética, tornando-se um importante fator de distinção em relação ao lirismo convencionalmente praticado na tradição lírica.

Essa distinção entre a poesia de Cabral e a poesia lírica convencional termina por inscrever-se em uma polarização inevitável entre poesia de inspiração e poesia de razão. Nessa esfera, explicita-se a oposição entre o poeta “construtor” e o poeta

---

<sup>37</sup> Aqui não incluímos a poesia concretista, cuja semiose obedece a aspectos peculiares merecedores de outros estudos e investigações específicas.

“transmissor” de poesia. Neste, a poesia se impõe como “depoimento” de uma experiência, e tal experiência, não raro, acaba por criar um estado de espírito (exaltação ou depressão) de que o poeta necessita para ser compelido a “destilar” seus poemas. Nessa compulsão há sempre o risco de as emoções suplantarem o aparato técnico de que a poesia necessita para enquadrar-se inteiramente na categoria de arte literária. Isso porque o poeta está mais interessado na transmissão de suas vivências pessoais do que na prática *técnico-literária* propriamente dita.

Em relação a esse tipo de poema, Cabral se pronuncia:

Quase sempre, tais poemas são mal construídos. Sua estrutura não nos parece orgânica. O poema ora parece cortar-se ao meio, ora parece levar em si dois poemas perfeitamente delimitados, ora três, ora muitos poemas. A experiência vivida não é elaborada artisticamente. Sua *transcrição* (grifo nosso) é anárquica porque parece reproduzir a experiência como ela se deu, ou quase. E uma experiência dessa ordem jamais se organizará dentro das regras próprias da obra artística. Em tais autores o trabalho artístico é superficial. Ele se limita quase sempre ao retoque posterior ao momento da criação. Quase nunca esse retoque vai além da mudança de uma expressão ou de uma palavra, jamais atingindo o ritmo geral ou a estrutura do poema. (Melo Neto, 1956, p. 325)

E acrescenta:

Essa espécie de poesia, geralmente, e hoje em dia sobretudo, atinge mais facilmente o leitor. Ela é escrita em linguagem corrente, não por amor à linguagem corrente, mas como um resultado de sua pouca elaboração. Também ela desdenha completamente os efeitos formais e tudo o que faça apelo ao esforço e à inteligência. Por outro lado, o tom nela é essencial. É através do tom, de suas plásticas, que ela tenta reproduzir o estado de espírito em que foi criada. Muitas vezes, mais do que pelas palavras é pela *entonação* (grifamos) que o autor penetra em sua atmosfera. É uma poesia que se lê mais com a distração do que com a atenção, em que o leitor mais desliza sobre as palavras do que mais absorve. (Melo Neto, 1956, p. 326)

Linguagem corrente é reprodução de linguagem falada, distensa, relativa à situação de comunicação linguística que ocorre em ocasiões informais, sem maiores esforços intelectuais. Para Cabral, o que há verdadeiramente nessa atitude é “desprezo pela atividade intelectual, (...) desconfiança da razão do homem, essa ideia de que

homem apenas sabe quebrar as coisas superiores que lhe são dadas e que nada pode por si mesmo.” (Melo Neto, 1956, p. 328). Não é por outro motivo que, em outra instância, o poeta declara:

Sempre que escrevo um poema, determino antes a forma que vou usar.  
Eu não sento e o poema vem e determina suas leis. Eu é que determino o poema que quero escrever. (Melo Neto, 1987)

Essa declaração encontra apoio na razão do poema e de certos tipos de poetas cujo trabalho lhes permite desligarem-se do objeto criado, acabado. Assim, o poema chega ao público com valores estéticos independentes, capaz de sobreviver por si mesmo em sua autotelia e pela originalidade, não do homem, mas do artista. Essa originalidade, particularmente em João Cabral, se caracteriza por um novo tipo de dicção que este é capaz de criar e impor à sua leitura, pela sua forma mais cristalizada – a da *escrita*. Diz o poeta:

O trabalho artístico é, aqui, a origem do próprio poema. Não é o olho crítico posterior à obra. O poema é escrito pelo olho crítico, por um crítico que elabora as experiências que antes vivera, como poeta. Nestes poetas, geralmente, não é o poema que se impõe. Eles se impõem o poema, e o fazem geralmente a partir de um tema, escolhido por sua vez, a partir de um motivo racional. A *escrita* (grifo nosso) neles não é jamais pletórica e jamais se dispara em discurso. É uma escrita lacônica, a deles, lenta, avançando no terreno milímetro a milímetro. (Melo Neto, 1956, p. 331)

Daí concluímos que a distinção pela palavra escrita é, na poesia de Cabral, um fulcro de sua gestão poética. Na escrita a palavra encontra sua estabilidade, por não permitir oscilações de tonalidades prosódicas. Essa estabilidade se explicita no projeto grafemático do poema, onde ocorre a fusão irreversível entre a forma e a matéria poética. Melhor dizendo, a matéria se faz poética em razão da forma pela qual ela se manifesta. Dessa maneira, a escrita poemática gera uma espécie de autonomia em que a linguagem poética é também uma poética da linguagem, que se explicita no itinerário do olhar percuciente, “milímetro a milímetro”, como afirma o poeta.

Poesia é criação na forma de dizer, e essa criação se concretiza no plano da expressão. Em João Cabral, o plano da expressão se explicita mais na retícula gráfica do que na execução fônica. Assim, sua grafia não é um mero suporte em que a fonética se manifesta; ela é, em si mesma, um elemento de tensão poética que cria um elo entre

poesia literária e artes plásticas. Assim, o aspecto gráfico do poema remete a uma metalinguagem latente, pois conduz o leitor à apreciação da estrutura poemática em sua dimensão mais imediatamente analisável.

Na sua manifestação gráfica, o poema torna-se forma e semiose, submetido a uma construção em que a palavra é matéria arquitetônica. Assim, em vez de uma linguagem transitiva que estabelece ordinariamente uma relação do homem com o mundo, o poema erige-se como signo estável que, em razão de sua autotelia, aprisiona poeticamente a realidade proclamada sob um ponto de vista poético.

Negado o tónus subjetivo da prosódia recitativa, isenta da “diarreia da voz” e das intervenções externas do leitor na fala poética, resta à poesia a iconicidade da dimensão gráfica da palavra escrita. Esvaziado o tom declamatório, o poema é litogravura, matéria-prima mineralizada na superfície da página em branco, e a linguagem é substância óssea descarnada, é matéria rochosa, desprovida da interferência de elementos moveáveis que se diluem no calor da emoção banal das inflexões retóricas.

O poeta explicita (com grifos nossos):

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

(...)

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

(*Fábula de Anfion - VII*, p. 96)

Em esclarecedor ensaio, Ivo Barbieri afirma:

Pousada sobre a superfície de papel, a palavra sofre radical metamorfose – contra a fugacidade da voz lança na no tempo, passa a prevalecer a estabilidade da letra confinada a um espaço literalmente marcado. Valores da oralidade, como sonoridade, prosódia, dicção, recuam diante da presença visual da palavra impressa – a linha, a entrelinha, o corte do verso, o movimento ziguezagueante do olhar ganham relevo na performance da leitura silenciosa. O corpo sonoro da língua descarnou-se e apenas comparece a forma de sua sombra fantasmal. (Barbieri, 1998, p. 26)

É tarefa nossa a identificação dos recursos do que Barbieri sinaliza. Para tanto,

partimos do princípio de que a poesia, tal como a concebemos, só é poesia em oposição à prosa. Assim, uma de suas funções estéticas básicas é estabelecer a maior distância possível entre o texto poético e o texto prosaico. Nessa linha de raciocínio, selecionamos alguns procedimentos e escolhemos alguns exemplos que possam explicitar certas particularidades na construção poética de João Cabral, tais como o *enjambement*, os parênteses e outros recursos circunstanciais, à mercê do direcionamento do poema.

### 7.1. O *enjambement*

Segundo Saussure, foneticamente, a prosa tem uma regra geral ditada pela linguagem natural: a cadeia fônica tem como princípio básico o fato de ser linear (Saussure, 1969). Nessa regra, o comprimento das frases, medido pelo número de sílabas, apresenta variações aleatórias, em razão da diferença numérica nas cadeias dos significantes, para engendrar cadeias de significados diferentes. A pausa nessa cadeia fônica é um fenômeno fisiológico a princípio exterior ao discurso; mas, de alguma forma, tornou-se portadora de significação linguística. Como o discurso é dividido em partes, há entre elas uma relação de solidariedade variável, de acordo com o valor das partes imediatamente relacionadas: capítulos, parágrafos, frases, sintagmas, palavras. Essa divisão é feita segundo o sentido e se torna mais compreensível na medida em que, entre elas, se impõem fronteiras demarcadas pela voz. Como o falante acha natural fazer uma pausa na emissão da voz, ele a realiza de acordo com o sentido da frase.

O verso, pela periodicidade regular que o faz *versus*, contraria e inverte a natureza das leis fônicas da prosa: cunha frases semanticamente diferentes através de cadeias fônicas numericamente semelhantes, o que pode ser notado pela regularidade perceptível do ritmo. O poeta impõe pausa onde a sintaxe naturalmente condenaria. Assim, há semelhança de som onde não há semelhança de sentido. Esse tipo de dicção é aberrante fora da esfera poética. Ignorando a regularidade do fio discursivo, ela enfraquece a estrutura da frase e provoca uma ruptura do paralelismo fono-semântico, no qual se apoia a linguagem natural. Como o conflito entre o metro e a sintaxe é provocado pela própria essência do verso, os dois sistemas de pausa – o da prosa e o do verso – são incompatíveis. Portanto, se o poeta pretende salvar o metro e, com ele, a poesia, sacrifica a sintaxe e, com ela, a rigidez do sistema. Dessa forma, a linguagem

poética se estrutura sobre as ruínas da linguagem natural.

Explicitando a distinção entre prosa e poesia, Cabral faz do *enjambement* um poderoso expediente. Além de promover essa distinção, interrompendo a fluidez da leitura oral determinada pelo fluxo sintático, o *enjambement* torna-se o núcleo de gravidade da percuciência do olhar sobre a forma escrita, que a oralidade não explicita. Esse expediente testemunha uma atitude deliberante que inviabiliza o acaso:

No deserto, entre *a*  
*paisagem* do seu  
 vocabulário, Anfion,

ao ar mineral *isento*  
*mesmo* da *alada*  
*vegetação*, no deserto

(*Fábula de Anfion*, p. 87)

Às vezes, o *enjambement* radicaliza-se, negando as combinações estratificadas no idioma, explicitando a supremacia da criação artística sobre as determinações estruturais da normalidade sintática:

esmo os esguios,  
 discretos trigais  
 não resistem *a*

*o* sol do deserto  
 lúcido, que preside  
 a essa fome vazia

(*Fábula de Anfion* p. 88)

Esse recurso chega a atingir os limites morfológicos:

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

(*Fábula de Anfion*, p. 92)

E alcança a translineação:

Mas fazer o inútil sabendo  
 que ele é inútil, e bem sabendo

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

(*O Artista inconfessável*, p. 384)

O Barroco prolixo  
 com todos os seus tiques,  
 e o reto, tão correto,  
 direto ao que insiste,  
 são linguagens que *rara-*  
*mente* coexistem:  
 só as vi na Capela  
 Dourada do Recife.  
 E não sei de outro exemplo,  
 nem me lembro que ouvisse,  
 de linguagem casarem  
 de armas e de alma em riste.

(*A Capela dourada do Recife*, p. 394)

Assim, Cabral desconstrói a estratificação da linguagem para construir uma poesia sob uma arquitetura perceptível, apenas, pela atenção do olhar atentamente derramado sobre o aspecto grafemático da linguagem.

## 7.2 Os parênteses

De acordo com Ingedore V. Koch, sob uma perspectiva textual-interativa, o aspecto interacional é inerente ao aspecto linguístico, e a interação verbal resulta de uma competência comunicativa que se concretiza por meio de textos. Em razão da interseção entre o aspecto interacional e o linguístico, os dados pragmático-situacionais se projetam no texto, deixando marcas do processo formulativo-interacional na sua superfície (Koch, 1994).

Em consonância com tais teorias, os parênteses devem ser analisados como um dos procedimentos pelos quais um enunciador manifesta na materialidade linguística do texto as posições que assume na situação de enunciação e seu correlativo envolvimento



com o ato de fala que executa. Assim, através do procedimento parentético, explicitam-se modalizações que ele realiza no processo discursivo.

Na poética de João Cabral, o uso dos parênteses é recurso de iconicidade constante, em defesa de uma formulação textual que exige do leitor uma atenção especial sobre o aspecto diagramático do texto. Esse recurso está a serviço de uma organização textual que racionaliza explicitamente a revelação de qualquer notação subjetiva na escrita poemática.

Não sendo a poesia de Cabral fruto de emanações emotivas, não significa dizer que o poeta renegue o sentimento humano ou que a poesia se desumanize. Mas a emoção não é elemento de impulsão da estética cabralina. Como recurso estético que nega a dicção oral, Cabral negaceia as impressões pessoais com o recurso dos parênteses – perceptíveis apenas no percurso visual da leitura – e estes funcionam como marcas modalizadoras de certa subjetividade pela interferência de outro discurso no fio sintático do texto:

Como o rio  
aqueles homens  
são como cão sem plumas  
(um cão sem plumas  
é mais  
que um cão saqueado;  
é mais  
que um cão assassinado.

Um cão sem plumas  
é quando uma árvore sem voz.  
É quando de um pássaro  
suas raízes no ar.  
É quando a alguma coisa  
roem tão fundo  
até o que não tem).

O rio sabia  
daqueles homens  
sem plumas.  
Sabia  
de suas barbas expostas,  
de seu doloroso cabelo  
de camarão e estopa.  
Ele sabia também  
Dos grandes galpões da beira do cais  
(onde tudo

é uma imensa porta  
sem portas)  
escancarados  
aos horizontes que cheiram a gasolina.

(*O Cão sem plumas*, p. 108-9)

Nesses versos, o que está entre os parênteses funciona como apreciações de uma realidade objetiva denunciada pelo discurso externo. Em tais apreciações, ocorrem avaliações e explicações reveladoras de um ponto de vista pessoal que não se inclui no fio discursivo que declara a “realidade factual”.

No poema a seguir, os parênteses sugerem a suspensão da realidade em relação ao sonho, explicitando iconicamente uma intercalação de planos semânticos do poema:

### **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. Tranquila  
Na sala, como se voasse.

(p. 69)

Chamam atenção os dois poemas a seguir:

### **Coisas de cabeceira: Recife**

Diversas coisas se alinham na memória  
numa prateleira com o rótulo: Recife.  
Coisas como de cabeceira da memória.  
a um tempo coisas e no próprio índice;  
e pois que em índice: densas, recortadas,  
bem legíveis, em suas formas simples.

2

Algumas delas, e fora as já contadas:  
o combogó, cristal do número quatro;

os paralelepípedos de algumas ruas,  
de linhas elegantes, mas grão áspero;  
a empena dos telhados, quinas agudas  
como se também para cortar, telhados;  
os sobrados, paginados em *romancero*,  
várias colunas por fólio, impresados.  
(Coisas de cabeceira, firmando módulos:  
assim, o do vulto esguio dos sobrados).

(p. 337)

### Coisas de cabeceira: Sevilha

Diversas coisas se alinham na memória  
Numa prateleira com o rótulo: Sevilha.  
Coisas, se na origem apenas expressões  
De ciganos dali; mas claras e concisas.  
A um ponto de se condensarem em coisas,  
Bem concretas, em suas formas nítidas.

2

Algumas delas, e fora as já contadas:  
não *esparramarse*, fazer na dose certa;  
*por derecho*, fazer qualquer que fazer,  
e o do ser, com a interrupção da reta;  
*con nervio*, dar a tensão ao que se faz  
da corda de arco e a retensão da seta;  
*pies claros*, qualidade de quem dança,  
se bem pontuada a linguagem da perna.  
(Coisas de cabeceira somam: *exponerse*,  
fazer no extremo, onde o risco começa).

(p. 344)

Os dois poemas apresentam um projeto gráfico com a mesma estrutura – uma estrofe de seis versos e uma de dez versos –, o que, de certa forma, condiz com a similaridade temática de ambos: proposições lógicas que conceituam as cidades Recife e Sevilha. Observa-se que os dois últimos versos se fecham em parênteses, nos quais se abrigam as configurações icônicas de cada poema e, conseqüentemente, de cada espaço: para Recife, os módulos dos sobrados; para Sevilha, as expressões não “*esparramarse*”, “*por derecho*”, “*con nervio*”, “*pies claros*”, designações com que o poeta transforma na origem apenas “*expressões / De ciganos dali*”, de linguagem a objetos, isto é, “*mas claras e concisas / A um ponto de se condensarem em coisas, / bem concretas, em suas formas nítidas*”. Estas formas nítidas, concretas, condensadas em coisas estabelecem as

regras com que a cidade é percorrida, como em precisos passos de dança, em pés nus.

Em ambos os textos, salienta-se a funcionalidade dos parênteses como elemento visual que comporta um discurso paralelo ao do corpo do texto, contendo uma proposição que se deriva, em um encadeamento dedutivo, de uma asserção precedente, produzindo um acréscimo de conhecimento por meio da explicitação de aspectos que, no enunciado anterior, se mantinham latentes.

### 7.3 Recursos circunstanciais

Além dos procedimentos acima pontuados, não se pode desprezar outros recursos gráficos que suscitam estranhamento em um gênero textual como o texto poético. É o caso, por exemplo, desta **abreviação** providencial, seguida de reticências, amplificando a noção de indeterminação de um ser (*Fulana de Tal*) que não se deseja nomear, em razão de sua pouca importância, sugerida pelo contexto:

“Não te agrada *F... de Tal*,  
que todo dia sai no jornal?”

“Não gosto: dança repetido;  
dança sem se expor, sem perigo;  
(*Uma Bailadora sevilhana*, p. 542)

É ainda o caso do **pontilhado** entre aspas, que, por indeterminação e postura ética, conta com a cumplicidade do leitor atento a uma situação discursiva. Nesse caso, em particular, o *olhar é uma isca*:

#### **Anúncio para cosmético**

Nada há contra o tempo.  
O homem tudo o que pode  
é fechar-se ao espaço  
redondo que o envolve;  
jogar fora o espaço,  
o fora, ele sim pode,  
assim numa Cartuxa  
que do ao redor o isole.  
Mas o tempo é de dentro;  
dentro ele faz-se, escorre,  
e esse escorrer interno

não há nada que o corte.  
 Às vezes o “.....”  
 por certo tempo o encobre:  
 não o tempo ele próprio,  
 sim o corpo que ele morde,  
 já que o expressar do tempo  
 é roer o que percorre.

(p. 407)

Chama ainda atenção o uso do **itálico**, que, além dos casos previstos pelo sistema gramatical (modalizações autonímicas, estrangeirismos etc.), conspiram a favor da construção do sentido poético dos textos, ora abrindo ou fechando séries de poemas (“*Uma Faca só lâmina*”, “*Poema(s) da cabra*”), ora focalizando certas referências para iscar a atenção do leitor na circunstância do poema.

Na série poética “*A Cana dos outros*”, a fonte itálica focaliza referências sintomáticas que denunciam a condição de explorado do cassaco, seja pelo desprendimento de seu esforço (“*planta*”, “*limpa*”), pela caracterização que o distingue (“*cortador*”), seja pela referência ao seu destino implacável (“*tumba-moenda*”), relacionado à natureza de sua atividade:

1

Esse que andando *planta*  
 os rebolos de cana  
 nada é do Semeador  
 que se sonetizou.

É o seu menos um gesto  
 de amor que de comércio;  
 e a cana, como a joga,  
 não planta: joga fora.

2

Leva o eito o compasso,  
 na *limpa*, contra o mato,  
 bronco e alheadamente  
 de quem faz e não entende.

De quem não entendesse  
 porque só é mato este;  
 porque limpar do mato,  
 não, da cana, limpá-lo.

3

Num *cortador* de cana  
o que se vê é a sanha  
de quem derruba um bosque:  
não o amor de quem colhe.

Sanha fúria, inimiga,  
feroz, de quem mutila,  
de quem sem mais cuidado  
abre trilha no mato.

4

A gente funerária  
que cuida da finada  
nem veste seus despojos:  
ata-a em feixes de ossos.

E quando o enterro chega,  
coveiro sem maneiras  
tomba-a na *tumba-moenda*:  
tumba viva, que a prensa

(p. 291-2)

É de se observar na série poética o percurso entre as referências “*planta*” e “*tumba-moenda*” e a relação semântica que se pode estabelecer entre o verbo “*planta*” (= *plantar* → *cavar* → *enterrar*) e “*tumba*” (= fenda mortuária que se abre na terra), a partir de uma relação de contiguidade no universo do texto. Note-se a sintomática grafia em maiúscula de “*Semeador*”, dando relevo poético à figura do cossaco.

Em outra série poética – *O Automobilista infundioso* –, a fonte itálica focaliza, na primeira estrofe de cada série, os topônimos indicadores do espaço poético no percurso do automóvel, e os asteriscos, que separam as séries de 4 estrofes, atuam como se estabelecessem graficamente fronteiras regionais no universo do poema:

Viajar pela *Provença*  
é ir do timão à alfazema;  
ir da lavanda à mostarda  
como de uma a outra comarca.

\* \* \*

Após léguas do *Sertão*  
só o carro vai resvalão,  
pois a alma que ele carrega  
se arrasta por paus e pedras.

\* \* \*

Qualquer campo da *Inglaterra*  
 Ainda em dia cru, sem névoa,  
 mostra o aspecto algodoento  
 de uma névoa todo-o-tempo.

\* \* \*

Quem vai de carro na *Mancha*  
 recebe impressão estranha:  
 a de que ele vai rodando  
 na água aberta do oceano.

(p. 292-3)

Essas focalizações sintetizam *frames* de cenários específicos, com peculiaridades percebidas nas impressões da viagem. Além disso, explicitam as mudanças de cenário ao longo da leitura, cristalizando-se como orientações icônico-poemáticas aos olhos do leitor, que precisa decifrar as relações de implicatura no percurso poético do texto.

Nas duas primeiras estrofes de “*Touro andaluz*”, as denominações em itálico estabelecem uma isotopia referencial relacionada ao universo da tourada:

Há um momento na *corrida*  
 Em que o espectador também *lida*.

Quem nos *palcos*, quem nos *estendidos*,  
 quem no *sol*, quem na *sombra* rica

(p. 656)

Na primeira estrofe, ocorre a denominação da tourada (“*corrida*”) e sua atividade indicada pela forma verbal intransitiva “*lida*” (verbo *lidar* = *lutar*, *pelejar*); na segunda estrofe, os substantivos destacados (“*palco*”, “*estendidos*”, “*sol*” e “*sombra*”) participam de sintagmas adverbiais. A associação entre os dois grupos de palavras remete à participação da assistência do espetáculo em sua totalidade na atividade da tourada. Nesse caso, as formas itálicas erigem-se visualmente como fontes de emanção semântica para o percurso discursivo do texto, que culmina com a confrontação dramática entre o(s) homem(s) e o touro.

Outros fatores como a pontuação, as ambiguidades promovidas pela organização da escrita, a diagramação (*Quaderna* e *Serial*), a distribuição dos versos e a organização das estrofes, a pontuação, os travessões, os *leads* (*Fábula de Anfion*, *O Rio*) asteriscos, linhas, numerações etc. podem ser observados como elementos que se inscrevem no

projeto grafemático da poética de Cabral para a construção da visualidade no direcionamento do sentido poético dos textos.

Como se pode notar, uma recepção da poesia meramente auditiva, promovida pela fluência da recitação poética, não é capaz de dar conta dos artifícios formulados por uma engenharia poética de construção laboriosa. Isso porque a estética cabralina se desvencilha do acento operístico da fala e faz prevalecer os mecanismos que tecnicamente sustentam a máquina do poema.

Contrariamente à tradição lírica, a literatura de Cabral não é uma zona de conforto; ao contrário, ela se faz por acidentes, e o pensamento literário resulta do percurso acidentado da leitura visual. Assim, contra a fluidez da voz, prevalece o corte seco da escrita, que se confina no espaço físico-visual do poema. Interceptando a fluência da oralidade, desarticulando a altissonância da recitação, Cabral propõe uma poética de asperezas e atritos, de ingestão dificultosa e digestão sacrificada.

Sob esse prisma, a lira de Cabral em nada lembra o estro demiúrgico da possessão ou do gênio poético. O poeta define o que dizer, arquiteta *como* dizer, e o faz pelo ato mecânico de escrever, renegando a fluência, trilhando, sobretudo, os percalços da dificuldade, em que a imagem é percebida principalmente na sensação visual, no gesto do olhar. Dessa forma, a linguagem, exposta à visualidade da escrita, torna-se propositadamente acidentada, cacofônica, antimelódica e conseqüentemente antilírica, no sentido tradicional, como bem sugere o poema a seguir, já citado em outras circunstâncias e analisado sob outros prismas.

### **Catar feijão**

Catar feijão se limita com escrever:  
 joga-se os grãos na água do alguidar  
 e as palavras na folha de papel;  
 e depois, joga-se fora o que boiar.  
 Certo, toda palavra boiará no papel,  
 água congelada, por chumbo seu verbo:  
 pois para catar esse feijão, soprar nele,  
 e jogar fora o leve e o oco, palha e eco.

2

Ora, nesse catar feijão entra um risco:  
 o de que entre os grão pesados entre



um grão qualquer, pedra ou indigesto,  
 um grão imastigável, de quebrar dente.  
 Certo não, quando ao catar palavras:  
 a pedra dá à frase seu grão mais vivo:  
 obstrui a leitura fluviente, flutual,  
 açula a atenção, isca-a com o risco.

(p. 346)

O poema evidencia o ato de “*escrever*”, em que as palavras se desidratam na “*folha de papel*”, onde se mineralizam como grão, um “*grão qualquer, pedra ou indigesto / grão imastigável, de quebrar dente*”, que “*obstrui a leitura fluviente, flutual*”. Note-se que o “*grão imastigável*”, a “*pedra*” e os neologismos “*fluviente*” e “*flutual*” funcionam como marcos de desorientação do leitor na melopeia harmoniosa da leitura fácil e da retórica diarreica da dicção oral. Ao final das contas, esse “*catar feijão*” (= catar palavras e mensurar seus valores) é uma atividade que exige o açulamento da atenção e a sagacidade do leitor no percurso visual da leitura, o que despreza a envolvimento do tom melódico da voz e põe em relevo a dimensão grafemática do poema.

Por todas essas razões, em Cabral o (anti)lirismo é permanentemente monitorado por uma engenharia poética de sustentação intelectual. Assim, interpretar o *layout* do poema é confrontar o próprio poema, que, de certa maneira, tornou-se independente em razão da forma pela qual se manifestou.

## 8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta desta tese foi investigar os aspectos lexicais e as articulações sintáticas, bem como seus efeitos de sentido no discurso poético da obra de João Cabral de Melo Neto. O caminho que trilhamos recaiu sobre as incidências que escolhemos para objeto de nosso estudo, com vistas a entender como a obra cabralina se particulariza pelas vias das formulações linguísticas. Atestamos que ela se alimenta de uma linguagem precisa e sem o ornamentalismo que marcou a história da tradição lírica brasileira. Concluímos que esta precisão, monitorada por uma consciência poética lúcida e desprovida de excessos, constitui o fulcro de sua linguagem poética, dentro de um sistema que o próprio poeta instituiu para sua obra, um sistema rígido, sem concessões ao gosto lírico das emoções fáceis e previsíveis ao leitor mais exigente.

Percebemos que a posição de Cabral no itinerário histórico da poesia brasileira é incômoda. Longe das tradições automatizantes que foram rejeitadas pela sanha do primeiro momento do Modernismo, o poeta também se recusou a seguir as trilhas do que se tornou comum a partir das conquistas da modernidade. O resultado é um equilíbrio que o individualiza no entorno literário do seu tempo. O saldo final é que, se não há na linguagem de Cabral a exploração gratuita do coloquialismo, também não ocorre o apelo à solenidade de uma erudição pretensa e afixada que, de alguma forma, encontrou apoio e se perpetuou sob a forma indefectível do soneto.

O fato é que a linguagem de Cabral se ajusta ao rigor da compostura dos seus versos. E vale aqui ressaltar que estes se moldam ao poema na aderência de sua temática. Por essa razão o poeta rejeita o verso livre, às vezes frouxamente construído ao sabor das circunstâncias e de falsas liberdades. É claro que não falamos aqui da consciência estético-formalista de um Mário de Andrade e de um Manuel Bandeira.

Isso significa que o poeta mede calculadamente o alcance de sua expressão, que se ajusta no ponto certo de sua visão de mundo. Nesse viés, sua linguagem torna-se então a grande responsável pela realidade poética que constrói. E não custa lembrar que essa realidade condiz com um mundo acidentado, geometricamente anguloso, circunscrevendo o universo árido que se conforma sob um ponto de vista que capta a severidade da existência e a intimidade da matéria poética.

O fato é que Cabral é poeta de seu próprio tempo, e é assim porque ele é poeta único, de posição ímpar, sem enquadramento possível na linha das grandes gerações,

como ele mesmo afirmara oportunamente. Portanto, sua formulação poética obedece unicamente a um projeto peculiar, sem precedente e até agora sem continuidade, salvaguardando alguns pontos de contato entrevisto no percurso de sua obra: Graciliano, Drummond, Joaquim Cardoso, sem falar de Mariane Moore, das influências espanholas e de alguns vultos das artes plásticas, com os quais o poeta se identifica pelo rigor da concepção artística.

Ao término dessa constatação, fica a ideia de que sua consciência literária é constantemente explicitada pela criação bipolar de planos de leitura nos seus poemas. Neles, a linguagem é, a um só tempo, o teor mais límpido da matéria poética e a expressão mais apurada dessa própria consciência. Os planos dessas leituras e a leitura desses planos inserem a poética cabralina no universo discursivo da Literatura como uma referência que não pode, de forma alguma, ser desprezada pela crítica e por qualquer leitor atento.

No complexo lexical, percebemos que a seleção dos significantes está a serviço do desbravamento de uma abordagem em que a contundência semântica recai sobre o referente de forma impactante, sem perder em momento algum o poder da criatividade da construção imagística. No trabalho sintático, notamos que a linguagem se manifesta dentro de uma organização em que a iconicidade reflete o plano semântico do dizer poético, sob a configuração de paralelismos, desdobramentos, seriações e conspirações semânticas frequentemente dissonantes. Isso instaura um processo de semiose surpreendente, no qual a forma reflete o conteúdo, em um processo contínuo que reduplica o *dictum*. Dentro desse esquema, as modalizações são, em grande escala, destinadas à própria expressão poética, em que a subjetividade se restringe ao modo peculiar da expressão poética, sem se perder nas intenções que esbarram no sentimentalismo de varejo.

Isso se reflete na poética perfurante e desidratada de um canto *a palo seco*, metálico e contido, desprovido de abundâncias bombásticas. É a poesia do menos e, porque do menos, maior; maior em seu poder de criação e na capacidade de surpreender, pela negação das fórmulas estereotipadas imediatamente reconhecíveis. Estamos diante de uma poética de lirismo reverso, que se constrói dos restos e das sobras dispensáveis ao lirismo encantatório, formulada a partir do que não se quis, por indesejável a quem se conforma no canto lírico da leveza e do delírio onírico.

A linha de chegada desse canto se esgota na prosódia acidentada que impede a convenção declamatória, fluente e deslizando da nossa tradição lírica. É de se notar que a

exploração da camada sonora da linguagem desobedece aos intentos da musicalidade melíflua das estéticas sugestionantes. Dessa forma, as palavras se chocam e se atritam em angularidades surpreendentes, como a reduplicar e amplificar a própria aridez das realidades poeticamente construídas e, mais ainda, a dicção dificultosa da fala sertaneja de cada severino, manifesta na voz marcada do poeta. Nessa poética não há lugar para a prosódia harmoniosa da lírica lamentosa ou evasiva nem para a tonitruância dos grandes saltos épicos. A poesia é pedra que educa e disciplina a leitura poemática.

Essa educação rigorosa, educação pela pedra, faz o leitor se concentrar no poema pelo itinerário visual que se percorre na sua leitura. Ressalta-se a poética da lógica, da razão e do intelecto, isenta dos mistérios e das penumbras. E a palavra escrita sobressai e se estratifica como elemento de contenção das emoções exacerbadas, compensadas pela emoção puramente estética, vivenciada nas incidências da construção das imagens. O leitor, enfim, se educa e, educado, pode desfrutar o valor da arte pelos meandros de sua engenharia e arquitetura, que tornam a poesia um produto artístico intelectual. Resta ao poema a batalha com a palavra, e essa batalha se faz na escrita, porque

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

Finalizamos este trabalho, com a consciência de que aqui não se esgotam as possibilidades estéticas da linguagem de João Cabral de Melo Neto. Poeta de muitas dimensões estéticas, este artista se eterniza em estilizações incalculáveis e nos deixa um legado que por muitos anos atrairá os estudiosos e sempre causará prazer estético aos bons leitores de poesia.

## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Como e Porque Sou Romancista*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1955.
- \_\_\_\_\_. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguiar, 1958.
- ALMEIDA, J. A. de. *A bagaceira*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.
- ALTHUSSER, L. P. *Aparelhos Ideológicos de Estado*. 7. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião – 10 livros de poesia*. 7.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1976.
- ANDRADE, Oswald. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Rio de Janeiro: *Correio da Manhã*, 18 de março de 1924.
- ASSARÉ, Patativa do. *Cante lá eu que eu canto cá*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- AUTHIER-REVUZ, Jaqueline. *Heterogeneidade(s) enunciativa(s)*. In: *Cadernos de Estudos Linguísticos*. Campinas, (19): 25-42, jul./dez. 1990.
- AZEREDO, José Carlos de. *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*. São Paulo: Publifolha, 2008.
- \_\_\_\_\_. “De pedras e palavras”. In: *Ensino de Português – fundamentos, percursos e objetos*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2007.
- BAGNO, Marcos. *Nada na língua é por acaso: por uma pedagogia da variação linguística*. São Paulo: Parábola, 2007.
- BAKHTIN. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BALDEZ, Corynto. “João Cabral de Melo Neto – A poesia como carnadura concreta”. In: *Jornal da UFRJ*, junho de 2006.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio/INL, 1970.
- \_\_\_\_\_. *Antologia Poética*. 9.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio Editora, 1977.
- BARBIERI, Ivo. *Geometria da composição: morte e vida da palavra severina*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. João Cabral: “Uma Poética da Escrita”. In: VALENTE, André (org.), *Língua, Linguística e Literatura*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.
- BARBOSA, João Alexandre. *A Imitação da forma*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

BARTHES, Roland. *Novos Ensaios Críticos. O Grau Zero da Escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.

\_\_\_\_\_. *O Prazer do Texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BOURDIER, Pierre. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1989.

\_\_\_\_\_. *A Economia das Trocas Linguísticas*. São Paulo: Edusp, 1966)

BORQUE, J. M. DÍEZ. *Comentário de textos literários*. (Método y practica). Madrid: Editorial Playor, 1977.

CÂMARA Jr., Joaquim Mattoso. *História e estrutura da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, MEC, 1976.

CAMPOS, Haroldo de. O Geômetra Engajado. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. Petrópolis: Vozes, 1967. p. 67-78.

CÂNDIDO, Antônio. “A literatura e a formação do homem”. In: *Textos de intervenção*. Org. Vinicius Dantas. São Paulo: Editora 34, 2002.

\_\_\_\_\_. Poesia ao Norte. In: *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2002.

CASTRO, Sílvio. *A Revolução da Palavra*. Petrópolis: Vozes, 1976.

\_\_\_\_\_. *A Revolução da Palavra*. Rio de Janeiro: Vozes, 1982.

CHAFE, Wallace L. *Givenness Contrastiveness, Definiteness, Subjects, Topics, and Point of View*, 1976. In: PERINI, 2006, p. 197.

CHARAUDEAU, Patrick ; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e discurso – modos de organização*. São Paulo: Contexto, 2009.

\_\_\_\_\_. Uma análise semiolinguística do texto e do discurso. Revista *Langages*, trad. Ângela Maria da Silva Correia. In: PAULIUKONIS, Maria Aparecida Lino ; GAVAZZI, Sigrid (Org.). *Da Língua ao Discurso*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

COHEN, Jean. *Estrutura da Linguagem Poética*. Trad. Álvaro Lorench e Anne Ar-nichand. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.

CORREIA, Raimundo. *Correspondência*. In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: José Aguillar, 1961.

CUNHA, Celso. *Língua portuguesa e realidade brasileira*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

DUCROT, Oswald. “Esboço de uma teoria polifônica da enunciação”. In: *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.

FARACO, Carlos Alberto. *Norma Culta Brasileira – desatando alguns nós*. São Paulo: Parábola, 2008.

FAVERO, Leonor Lopes. *A grammatica portugueza de Júlio Ribeiro*. In: *Revista da Anpoll*, SP, nº 13, julho/dezembro, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna. (da metade do século XIX a meados do século XX)*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FIGUEIREDO, Cândido. *O que se não deve dizer. Bosquejos e notas de filologia portuguesa*. 7. ed. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1903. v.1

GARCIA, Othon M. *Esfinge Clara e outros enigmas*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

GRAÇA, Heráclito. *Factos da linguagem: esboço crítico de alguns assertos do Snr. Cândido de Figueiredo*. Rio de Janeiro: Livraria de Viúva Azevedo & C. Editores, 1904.

GUIMARÃES, Eduardo e ORLANDI, Eni P. (orgs.). *Língua e Cidadania*. Campinas: Pontes, 1996.

HORÁCIO. “Arte Poética”. In: *Crítica e Teoria Literária na Antiguidade*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.

HJELMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973.

\_\_\_\_\_. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Ed. Cultrix, 2007

JOBIM, José Luís e HENRIQUES, Ana Lúcia de Souza. *A literatura e a identidade nacional linguística: José de Alencar e Walter Scott*. Niterói: Gragoatá, nº 2, p. 29-40, 1º sem. 1997.

KOCH, Ingedore V. et alii (1994). “Proposta teórica do Grupo de Organização Textual-interativa do PGPF”. In: NEVES, Maria Helena de Moura (org.). *Gramática do Português Falado – Volume VII: Novos estudos*. São Paulo: Humanitas / FFLCH/USP; Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

- LESSA, Davi Perdigão. *A Carne está na mesa: esquartejada, temperada e bem servida: Júlio Ribeiro e a crítica literária*. – In: **Gláuks** – Revista de letras e artes da Universidade Federal de Viçosa - v. 7 nº. 2 (2007), p. 157-175.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e Antilira – Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LOANDA, Fernando Ferreira de. *Antologia da Moderna Poesia Brasileira*. São Paulo: Orfeu, 1970.
- LOPES, Ivã Carlos ; HERNANDES, Nilton (Orgs.). *Semiótica – objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005.
- MAINGUENEAU, Dominique. “Pragmática para o discurso literário”. In: *O Contrato Literário*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MAMEDE, Zila. *Civil Geometria – Bibliografia Crítica, Analítica e Anotada de João Cabral de Melo Neto – 1942-1982*. São Paulo: Nobel, 1987.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. “Anáfora indireta: o barco textual e sua âncoras”. In: KOCK, Ingedore Villaça et alli (org.). *Referenciação e Discurso*. São Paulo: Contexto, 2005.
- MARTINET. Andre. *Elementos de Linguística Geral*. 8ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- MELO NETO, João Cabral de. “Poesia e Composição – A Inspiração e o trabalho de Arte” – *Revista Brasileira de poesia*: São Paulo, nº 7, abril de 1956. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1977, 4ª ed. p. 318-36.
- \_\_\_\_\_. Entrevista a *Leia Livros*, dez. 1987. In: GOMES, Renato Cordeiro. “João Cabral: o narrador infundioso”. *Revista Matraca* 4-5. Rio de Janeiro: UERJ, 1988
- \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Volume único. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1ª edição, 1994.
- \_\_\_\_\_. “Poesia e Composição. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- \_\_\_\_\_. Entrevista a Marques Gastão. *Diário de Lisboa*, Lisboa, 3 de maio de 1958. In: ATHAYDE, Félix de. *Ideias Fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira / Fundação Biblioteca Nacional / Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.
- \_\_\_\_\_. “Joan Miró”. In: *Obra completa de João Cabral de Melo Neto*. Rio de



Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

\_\_\_\_\_. Documentário sobre João Cabral de Melo Neto, 1974. In *Mestres da Literatura*.

[http://www.pactoaudiovisual.com.br/mestres\\_final/joaocabral/documentario.htm](http://www.pactoaudiovisual.com.br/mestres_final/joaocabral/documentario.htm)

MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do Poema*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1966, 2ª edição.

MONDADA, L. *Verbalization de l'espace et fabrication Du savoir: approche linguistique da la construction des objets de discours*. Lousanne: Université de Lousanne, 1994.

NEVES, Maria Helena de Moura ; JUNQUEIRA, R. S. “O Estatuto da linguagem n’O Marinheiro de Fernando Pessoa”. In *Revista Scripta*, Minas Gerais, v. 7, p. 183-201, 2004.

OLIVEIRA, Helênio Fonseca de. “Conflito entre a natureza pejorativa ou melhorativa das escolhas lexicais e orientação argumentativa do texto”. In; HENRIQUEZ, Claudio Cezar ; SIMÕES, Darcília (Orgs.). *Língua Portuguesa, Educação & Mudança*. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 2008.

OLIVEIRA, Marly. *Prefácio*. In *João Cabral de Melo Neto – Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ORLANDI, Eni P. *Língua e Conhecimento Linguístico – para uma história das ideias no Brasil*. São Paulo: Cortez Editora, 2002-a.

\_\_\_\_\_. (2002-b). (org.). *História das Ideias Linguísticas. Construção do Saber Metalinguístico e Constituição da Língua Nacional*. Campinas/Cáceres, Pontes/Unemat, 2002-b.

PAGOTTO, E. G. *Norma e condescendência: ciência e pureza*. In: *Línguas e instrumentos linguísticos* (2), jul-dez. Campinas: Pontes, 1998, p 49-68.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

PEIRCE , Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PERINI, Mário A. *Princípios de Linguística Descritiva*. São Paulo: Parábola, 2006.

PINTO, Edith Pimentel. *O português do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1978.

REIS, Carlos. *O conhecimento da Literatura – Introdução aos estudos literários*. Coimbra: Almedina, 2001

RIBEIRO, Júlio. *Grammatica Portugueza*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves & Cia., 1910.

RIBEIRO, Júlio ; FREITAS, Padre Senna. *Uma Polêmica Célebre*. Victor Caruso (Org.). São Paulo: Edições Cultura Brasileira, 1934.

RIFFATERRE, Michael. *Estilística Estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1971.

SANTAELLA, Lúcia ; NÖTH, Winfried. *Imagem: Cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1969.

SEARLE, J. R. *Intencionalidade: um ensaio em filosofia da mente*. Trad. Julio Fisher e Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SECCHIN, Antônio Carlos. *João Cabral: A Poesia do Menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

SENNÁ, Marta de. *João Cabral. Tempo e memória*. Rio de Janeiro: Edições Antares – INL/MEC, 1980.

SOBREIRA, Francisco de Assis Moura. *Estrutura e Discursividade no Texto Poético – Dissertação de Mestrado*. UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2007.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira – seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

SENNÁ, Homero. *República das Letras*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1957.

STEIN, Ernildo. *O existencialista, Fenomenologia. Filosofia*. Porto Alegre: Ética 1967.

TYNIANOV, J. A noção de construção. In: EIKHENBAUM, B. *et alii - Teoria da literatura: formalistas russos*. Org. de Dionísio de Oliveira Toledo, Trad. de Ana Mariza R. Filipouski *et alii*. Porto Alegre: Globo, 1976.

VERÍSSIMO, José. In: *Teoria, crítica e história literária*. João Alexandre Barbosa (Org.). Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A. 1977.