

## JOÃO CABRAL DE MELO NETO E O FASCÍNIO DA NOITE

**Renato SUTTANA**

(Faculdade de Educação da UFGD)

**RESUMO:** A poesia de João Cabral de Melo Neto tem sido vista pela crítica como uma poesia em que o elemento diurno, aliado à poética do rigor e da lucidez, produz o poema como um fato de comunicação, no qual o esforço da escrita coincide ponto por ponto com o que o poema tem a comunicar. Uma metalinguagem do poético se arma, assim, de modo a patentear e a legitimar, no gesto em que o ato de escrever se esclarece como tal, aquilo que essa poética exprime como sendo o seu modo íntimo e inimitável de ser. Neste ensaio, a noção de rigor, aplicada ao âmbito da poesia, é revisitada, procurando-se mostrar que um elemento noturno, latente no universo das palavras, põe em crise a poética do rigor, abrindo-a então para dimensões de sentido que a crítica, partidária da engenharia do verso, tende a subestimar ou a ignorar.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia; Modernismo; Poéticas do modernismo; Simbolismo; João Cabral de Melo Neto.

**ABSTRACT:** Criticism has seen João Cabral of Melo Neto's poetry as a poetry in which the day element, allied to a poetics of severity and lucidity, produces the poem as a communication fact, in which the effort of writing coincides with what the poem has to communicate. A metalanguage of poetry springs up, making patent and legitimating – in a gesture in which writing clarifies itself – that which such poetics expresses as its intimate and inimitable way of being. In this essay, the notion of severity, applied to the scope of poetry, is revisited, in order to show that a nocturnal element, latent in the surface of the words, puts in crisis the poetics of severity, opening it to dimensions of meaning that such criticism, supporting of the engineering of the verse, tends to underestimate or to ignore.

**KEYWORDS:** Poetry. Modernism; Poetics of modernism; Symbolism; João Cabral de Melo Neto.

Num ensaio de 1974, João Alexandre Barbosa escreveu, sobre *A educação pela pedra*, de João Cabral de Melo Neto, que, no que diz respeito às relações entre escrita e realidade que se configuram nesse livro, se tratava ali de uma obra em que certa noção de *construção*, incorporada à linguagem do poema, se inseria “operativamente nas próprias transposições das experiências para a esfera das realizações linguísticas” (BARBOSA, 1974, p. 138). Esses elementos, no dizer do comentarista, “de um modo vigoroso e explícito”, permitiam “uma caracterização do poeta, tomando como perspectiva a ideia de uma poética contemporânea da construção em que o estímulo e o registro, o *dizer* e o *fazer*, est[avam] de tal modo relacionados que um não pode[ria] ser devidamente esclarecido, ou mesmo apreendido, sem o outro”. Que a noção de construção, relacionada à da criação poética, tenha assombrado a crítica da obra de Cabral em muitos de seus momentos, concedendo-lhe, até, um de seus motivos prediletos, é um tema sobre o qual se deverá meditar por mais algum tempo, mesmo que tenha – supomos hoje – encontrado os seus impasses. Entretanto, que se eleja a noção de que há ali um *fazer* que se incorpora a alguma outra coisa, atuando no plano do sentido como uma realidade sobre a qual é preciso que nos detenhamos para compreendermos melhor a linguagem do poema – eis um tema que ainda poderia despertar nossa atenção, desde que nele se refletem questões que se encontrariam no centro mesmo das preocupações modernas com o sentido de ler e escrever poesia, no âmbito de suas relações com a realidade.

Se a obra de Cabral se constitui como obra em que esse *fazer* se patenteia de modo tão decisivo no universo do sentido, até o ponto de converter todo o esforço do comentário numa lucubração exaustiva sobre o segredo que a envolve, pouco mais nos restaria – nesta altura – com que nos preocuparmos, além de verificar a propriedade ou a impropriedade dos termos em que se vaza. Aparecerão entranhados de tal maneira os âmbitos da criação e da interpretação que mal se poderia distinguir o *sentido* e a *linguagem* em que o sentido se incorpora. Pode uma obra entregar-se desse modo, revelando com tal generosidade os seus segredos que alguém

se sinta autorizado a discorrer sobre o que há de mais íntimo nela – isto é, aquela dimensão do dizer na qual todo *fazer* se converte num *ouvir* (e não tanto num *fazer ouvir*) – e autorizando a pensar que aquilo que não poderia pertencer senão ao reino cambiante da paráfrase se entenda a si próprio como uma produtividade, como uma espécie de fala de segundo nível, mais lúcida e talvez mais prestigiosa – porque assim compreendida – e, portanto, mais colada ao *real* daquilo que a obra apenas tangencia?

Com efeito, adverte o crítico, a linguagem, “descarnada de suas funções emotivas ou apelativas”, se encontra “submetida a uma incessante operação metalinguística, isto é, aquela em que, dobrada sobre si mesma, conduz o leitor, ou aquele que fala, para a teia das interrogantes acerca do próprio código utilizado” (BARBOSA, 1974, p. 138). Certa confusão entre as tarefas do autor e do leitor se manifesta aqui e parece intransponível neste ponto, mesmo se, colocado entre eles, o código se insinue como uma espécie de meio-termo apaziguador. Mas de que código se trata senão do próprio código da *poesia* ou daquilo que, concebido como anterior ao poema, permite que o poema se conforme e se constitua como tal, no âmbito fugidio das possibilidades que a linguagem oferece? Pode ser que a tentativa de captar uma “metalinguagem” da poesia – ou de um *fazer* que, por si só, já se afigura opaco demais para que possamos, mesmo imperfeitamente, mirá-lo na sua intimidade – se deixe tomar por uma ilusão. Onde o *fazer* se revelou como um *dizer*, é de supor que ele já se perdeu também, para sempre, no *dito*; e o dito é aquele ponto onde a experiência do dizer se afigura como irrecoverável. A instância onde tentaríamos procurá-lo é, pois, aquela do seu desaparecimento, e o poema *feito* não é mais o poema *por fazer* (que nos habilitaria a lucubrar sobre o processo de sua confecção), confundidas todas as instâncias num movimento de indistinção em que só por ingenuidade julgaríamos poder discernir as duas pontas de um mesmo fio. Porém é insistindo nesse aspecto, sem se deter nas objeções, que a crítica tenta amearhar uma parte do seu tesouro:

Fazendo das relações entre linguagem e metalinguagem o módulo sobre o qual assenta o seu horizonte de criatividade, o texto de João Cabral põe o problema de uma poética da denotação, incluindo a experiência num sistema referencial e auto reflexivo incessante. A sua “leitura” da realidade parece ser crítica na medida em que submete os termos através dos quais ela se realiza a um permanente discurso de indagação acerca de seus relacionamentos. (BARBOSA, 1974, p. 139)

Se as posições do autor e do leitor se mostram, conforme suspeitamos, inconciliáveis (e um pensador como Maurice Blanchot, tão sensível às relações difíceis que unem – e separam – escrita e leitura, teria muito a dizer sobre essa dicotomia), não importando o grau de acuidade da teoria que as investiga, a poética de João Cabral de Melo Neto parece conter, pelo menos, um esforço de *explicitação de si* que tem justificado, ao longo de várias décadas, um vasto empreendimento de crítica, empenhada esta no sentido de esclarecê-lo ou justificá-lo. Entendida, desde há muito, no ambiente do comentário, como uma poética da *honestidade*, que não esconde os termos de seu funcionamento – que não só dá a ver qualquer coisa, como também, conforme o queria Poe em seu tempo, ensina o modo como o faz, bem como o que dizer a seu respeito no âmbito do comentário –, lança um apelo ao leitor que, ao mesmo tempo em que o esclarece, parece mistificá-lo irremediavelmente. Por outros termos, ali onde se imagina descobrir a essência de um *fazer*, conforme a crítica o postula, tal essência mergulha profundamente em obscuridade, gerando, no final, quando muito, apenas a impressão de que houve engano ao tentar discerni-la. A engenharia do verso – admirada pelos comentaristas –, inspirando-se em Valéry, no seu esforço de avançar para a claridade, ao eleger a claridade como um de seus ícones (“O sol em Pernambuco leva dois sóis, / sol de dois canos, de tiro repetido; / o segundo dos dois, o fuzil de luz, / revela real a terra: tiro de inimigo”), deixa em seu rastro uma espécie de obnubilação. Não há como acompanhá-la em sua ascensão: o que se abre nela é, diferentemente do que teria pensado João Alexandre

<sup>1</sup> MELO NETO, 1994, p. 358.

Barbosa, ao mesmo tempo aquilo que se escamoteia; e toda tentativa de elevação do que quer que seja à superfície (a essa superfície que constitui o plano mais delicado e mais sedutor de uma poética da explicitação) contém uma contrapartida de sombra e obscuridade: “Esse cheio vazio sente ao que uma saca / mas cheia de esponjas cheias de vazio; / os vazios do homem ou o vazio inchado: / ou o vazio que inchou por estar vazio” (MELO NETO, 1994, p. 360). E a própria sombra não é mais que um avesso – ignorado pelo comentário – do esforço, sempre renovado, de ascender em direção ao dia:

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

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

nem no meio-dia iluminado,  
cada dia comprado,  
do papel, que pode aceitar,  
contudo, qualquer mundo.  
(MELO NETO, 1994, p. 78)

Uma vez que se falou em Valéry, não podemos deixar de recordar suas preocupações com aquilo que se poderia denominar como sendo o aspecto propriamente “ilusionista” da poesia, posto em jogo na dialética do *dizer/fazer* que se coloca em questão nos impasses da crítica. Para Valéry, a divergência ou o descompasso que se verifica entre o ato de escrever o poema e o seu consumo na leitura – característica, até certo ponto, do próprio ser da poesia, como quer que o compreendamos –, não podendo ser transposta de um salto que converteria as duas instâncias numa só, reclama o esforço da reflexão. O poema pode ser, como o quis Valéry, uma “máquina de emocionar”, mas só o será, também, no estrito espaço da leitura, não se podendo dizer o mesmo quanto ao espaço da

sua criação. A ideia de que o poema que *emociona* ou que produz algum efeito no espírito do leitor possa ser escrito por um poeta que não se emociona – que tanto intriga o escritor francês é que o conduz a curiosos gestos de teatralidade (tais como o de expor as dezenas de esboços de um poema como prova do esforço expandido em sua composição) – apenas indigita o problema, sem apontar para uma solução. Afinal que justiça existirá em se chamar assim ao poema realizado, isto é, em aplicar a ele uma designação – *máquina de emocionar* – que o excede e o exorbita, quando não se pode nem mesmo, de maneira clara, descrever o mecanismo pelo qual a máquina há de produzir os seus efeitos? Provavelmente, seria preciso buscar o sentido do termo menos naquilo que ele implica do gesto *voluntário* de *fazer* do que numa dialética dos efeitos, mas é para aquela direção que ele aponta e não para esta – muito embora as dimensões se superponham, e o *fazer* se confunda mais uma vez com o *feito*.

Por certo, tais preocupações parecem pertencer ao âmago daquilo que, para Valéry, deveria constituir o centro da atividade literária: uma operação do pensamento, no esforço de se desfazer dos seus mitos e ilusões. Num dos ensaios de *O castelo de Axel*, Edmund Wilson (1993, p. 63) descreveu essa operação, dizendo que, enquanto para o romantismo o poema era “fundamentalmente uma obra de auto-expressão, um transbordamento de emoção, uma irrupção de canto”, para Valéry a atividade se torna “mais esotérica e mais científica”, ou seja, mais propensa a procurar o sentido do poema não no seu momento de criação, mas no seu embate com o leitor, que conforma toda a atividade literária. Se a obra de arte, segundo o propôs Wilson (p. 63), foi definida na *Introdução ao método de Leonardo da Vinci* como “uma máquina destinada a excitar e combinar as formações individuais” de uma certa “categoria de mentes”, o poema então teria qualquer coisa de um objeto cuja produtividade escapa às determinações de sua origem, gerando efeitos, no plano da leitura e da interpretação, que se mostrariam assimétricos em relação ao que quer que tenha sido o seu momento

originário. Seria, então, a atitude racional e voluntária uma tentativa de controlar minimamente ou de reduzir as assimetrias? No que diz respeito à poética de Valéry, Wilson descreve desta maneira a sua atitude dominante:

E desde o tempo de *La Jenne Parque*, nunca deixou ele [Valéry] de insistir em que o poema é um intrincado problema intelectual, uma luta contra condições auto-impostas – vale dizer, acima de tudo, algo *construído*. Ou, de acordo com um símile predileto de Valéry, o poema é como um grande peso que o poeta tenha carregado até o teto, pouco a pouco: o leitor é o transeunte sobre quem o peso se despenha de uma só vez e que, por conseguinte, dele recebe, num momento, impressão avassaladora, efeito estético completo, tal como o poeta jamais chegou a conhecer ao compô-lo. (WILSON, 1993, p. 63)

“O entusiasmo”, prossegue Wilson, citando o próprio Valéry, “não é estado de espírito do artista”. E isto se dá porque, no universo da leitura, o que se atribui como sentido ao poema, uma vez admitida a assimetria, tem qualquer coisa de um desvio e, portanto, de uma autossugestão, conforme se pode ler ainda nestas palavras de Valéry, também mencionadas por Wilson: “Uma metáfora é o que ocorre quando alguém olha as coisas de certa maneira, assim como ficar ofuscado é o que acontece quando se olha o Sol. Quando alguém olha as coisas de que maneira? Sentimo-la apenas, e talvez algum dia seja possível explicá-la em termos mais precisos” (apud WILSON, 1993, p. 63-64). Ora, muito mais do que estabelecer as coordenadas de uma poética da dificuldade, a intuição de Valéry implica problemas que retrocedem sobre todo o universo da crítica. Para se ter uma ideia, pode-se pensar que não é apenas o fato de que um poema ou uma obra literária seja capaz de gerar, entre os leitores, interpretações divergentes e às vezes antagônicas que concede razão às suspeitas de Valéry. Pensemos antes que, não raro, são os autores também que se surpreendem com o que se diz a seu respeito no ambiente do comentário. Quanto a isto, uma situação característica seria, por exemplo, aquela em que um crítico (ou qualquer leitor) elogiasse como “brilhante” ou profundamente

“inspirado” um achado verbal específico – uma sonoridade, uma metáfora ou um símile – que se impôs ao autor, no momento da escrita, não tanto porque se previsse voluntariamente este ou aquele efeito, mas por injunções e conveniências de métrica, de ritmo ou de rima que se manifestaram em determinados pontos do processo. Se o crítico atribui depois a isso um valor que deixa no escritor uma impressão de mal-entendido ou de surpresa (para não dizer: de desonestidade), pode-se conceber tal fato como sendo parte mesma do jogo; mas vê-se logo que a questão se inflete profundamente sobre todo o campo da interpretação.

O que é que escreve um autor, quando escreve, e onde se situa aquilo que ele escreve, quando quer situá-lo num lugar específico – os planos da construção rigorosa ou das emoções do leitor? E como nos referiremos a qualquer coisa como um *fazer*, um modo próprio que o poeta tem de operar com as palavras, como o quer a crítica de Cabral, sem resvalarmos para a mistificação?

Em princípio, convém levar em conta que essas operações, qualquer sentido que revistam, deixam marcas sobre o corpo do poema acabado. Até certo ponto, parece ser esta a aposta de certo setor do comentário, quando se refere a Cabral: “Tudo no poema [de Cabral] se rende ao processo intelectual. A sua própria música. [...] música para a mente, mas não no sentido encantatório de Bachelard – música... mas sem o som sensual; a pura partitura da razão definidora” (MERQUIOR, 1965, p. 100). Compreender o poema como um ato de pura racionalidade, como um gesto de pura “razão definidora”, tomada como um esforço de realizar escolhas conscientes entre alternativas mais ou menos concorrentes, leva à suposição de que, se o que se encontra ali tem o caráter da racionalidade, então é porque estamos diante de alguma coisa que foi *racional e conscientemente* concebida. Mas não se trata apenas – seria de perguntar – de uma *imagem*, de um mero efeito acarretado por uma conjunção de circunstâncias que à superfície se deixam ver como tais, mas que na profundidade assentam sobre o acaso e o jogo cego de forças não controladas?

Não precisamos recorrer a Mallarmé para compreender que a tentativa de fugir ao *acaso* ou de dominá-lo por meio da consciência pode se converter, muito rapidamente, em apenas mais um “tema” de literatura – um assunto a ser tratado sobre o qual se pode falar, não chegando, no entanto, a se refletir (senão como *imagem*, mas é justamente a *imagem* que se tentou evitar) no plano mais profundo da expressão. Este último plano escaparia a qualquer determinação ou tentativa de domínio. E só restaria ao poeta, no fim, *tematizá-lo* no poema, isto é, inspirar-se nele para ter a impressão de que tudo o que escreve é, de fato, fruto de uma decisão consciente, de um ato voluntário que a crítica postula – porém aqui entramos no terreno das eventualidades.

Os problemas da expressão, enfrentados pelos modernos, longe de serem um privilégio de nossa época, seriam aqueles de todos os tempos: unidade ou diversidade da composição, harmonia dos meios expressivos, adequação e colorido da linguagem (para usarmos certas expressões desgastadas), agora convertidos em cânones da perfeição. E assim é que um poema como “Fábula de Aníon”, menos que resolver a questão (do domínio racional que se pode ter sobre a criação) – tratada, aliás, de modo mitológico e mágico –, antes aparenta ilustrá-la, produzindo no final, sobre o espírito do leitor, a impressão de que, sem nenhum progresso, o ponto a que se chegou era o mesmo de onde se tinha partido, movimento de que sairia vitorioso apenas o *mistério*, que aguardava e espreitava no fundo como uma esfinge:

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 se condensou:  
 em esfinge, na  
 cachorra da esfinge  
 que lhe mordía  
 a mão escassa;  
 que lhe roía  
 o osso antigo  
 logo florescido  
 da flauta extinta:  
 áridas do exercício  
 puro do nada.  
 (MELO NETO, 1994, p. 90)

Em seu livro, Wilson (1993, p. 23) assinala que seria “difícil entender algumas coisas” que em sua época (a década de 30 do século XX) estavam acontecendo na literatura inglesa “sem algum conhecimento da escola simbolista”. De fato, certas teorias formuladas no século anterior por escritores ligados ao movimento simbolista, do qual Mallarmé surgiria como um corifeu e um teórico importante, deixam marcas profundas na literatura do século seguinte. Mas o que é o Simbolismo para Wilson, nesse momento, conforme o define em *O castelo de Axel*? Em suas palavras, a doutrina simbolista, configurada nas obras de autores como Walter Pater, Mallarmé ou Poe, poderia ser descrita da seguinte maneira: as percepções que temos do mundo estão ligadas, basicamente, aos vários momentos existenciais em que ocorrem, conectando-se profundamente com as diversas situações (vivas) que as propiciam. Assim, “toda percepção ou sensação que tenhamos, a cada momento de consciência, é diferente de todas as outras; por conseguinte, torna-se impossível comunicar nossas sensações, conforme as experimentamos efetivamente, por meio da linguagem convencional da literatura comum” (p. 22). Essa teoria mantém relações com a teoria romântica do poema, na qual a linguagem deve estar a serviço de uma expressão *subjetiva* que domina do alto todo o processo do *dizer*, mas se diferencia dela na medida em que,

desconfiando do poder da linguagem para expressar a vivência subjetiva, conduz a uma pesquisa, no campo da linguagem, com o intuito de superar as deficiências. Para Wilson, “cada poeta tem uma personalidade única, cada um de seus momentos possui seu tom especial, sua combinação especial de elementos” (p. 22).

Tal combinação, por conseguinte, conduz à necessidade da pesquisa, na qual se infiltra uma desconfiança fundamental quanto ao caráter de universalidade da expressão, caráter este que garantiria o nível de comunicabilidade e mutualismo da experiência, escapoteando ou deixando em segundo plano o abismo que, na teoria simbolista, necessariamente se abriria (conforme o prova a concepção de Valéry) entre o ato de escrever e o ato de ler:

É tarefa do poeta descobrir, inventar, a linguagem especial que seja a única capaz de exprimir-lhe a personalidade e as percepções. Essa linguagem deve lançar mão de símbolos: o que é tão específico, tão fugidio e tão vago, não pode ser expresso por exposição ou descrição direta, mas somente através de uma sucessão de palavras e de imagens, que servirão para sugerir-lhe ao leitor. Os próprios simbolistas, empolgados com a ideia de produzir, com a poesia efeitos semelhantes aos da música, tendiam a considerar tais imagens como dotadas de um valor abstrato, como o de notas e acordes musicais. (WILSON, 1993, p. 22)

Tais constatações conduzem à conclusão de que o Simbolismo “pode ser definido como uma tentativa, através de meios cuidadosamente estudados – uma complicada associação de ideias, representada por uma miscelânea de metáforas – de comunicar percepções únicas e pessoais” (p. 22). E que sentido deve dar a essas percepções e ao esforço de exprimi-las *literariamente* no universo da linguagem?

Se, por um lado, as percepções em questão são aquelas de quem escreve e tenta codificar em linguagem um mundo de experiência fadado ao desaparecimento, por outro a experiência do leitor é, também ela, marcada pela descontinuidade. De Walter Pater a Poe, o que se tem não é mais a experiência bruta do Belshazzar,

classicamente definido, codificada na totalidade das obras de arte existentes, que a exprimem totalmente, mas a perseguição de certos momentos específicos da experiência no quais a beleza se configura como um lampejo ou um vislumbre, estando sempre ameaçada de naufragar em meio a tudo o mais que, nas obras, se manifesta como excessivo, transicional ou rebarbativo para a expressão. Para Pater, o objetivo do esteta (e do estudioso da beleza) seria definir o Belo “não do modo mais abstrato, mas nos termos mais concretos possíveis, a fim de encontrar não uma fórmula universal para ele, mas uma fórmula que expresse, muito adequadamente, esta ou aquela sua manifestação especial” (2006, tradução minha). Neste setor, o Belo não é apenas (ou já não é mais) uma qualidade abstrata, que se incorpora a partir do exterior ao objeto de arte, mas uma qualidade intrínseca, que se manifesta nele como inerente ao seu modo de ser. “Ver o objeto como ele é em si mesmo”, escreve Pater, no prefácio de *The Renaissance*, “seria o objetivo de toda crítica verdadeira”; ou, por outros termos, “em crítica estética o primeiro passo para ver um objeto como ele é realmente é [alguém] conhecer as [suas] próprias impressões como elas são, observá-las distintamente.” Transfere-se, pois, a teoria que se aplica ao campo da experiência vivida para o da experiência artística:

O que é esta canção ou pintura, esta personalidade envolvente apresentada na vida ou num livro, para MIM? Que efeito produzem realmente sobre mim? Dão-me prazer? E, se o dão, que espécie e grau de prazer? De que modo a minha natureza é modificada pela sua presença e sob a sua influência? As respostas a essas questões são os fatos originais com os quais o crítico estético tem de se haver; e, tal como no estudo da luz, da moralidade, dos números, precisa-se ter consciência desses dados primários, ou então nenhuma.<sup>2</sup> (PATER, 2006, tradução minha).

<sup>2</sup> “What is this song or picture, this engaging personality presented in life or in a book, to ME? What effect does it really produce on me? Does it give me pleasure? And if so, what sort or degree of pleasure? How is my nature modified by its presence, and under its influence? The answers to these questions are the original facts with which the aesthetic critic has to do; and, as in the study of light, of morals, of number, one must realize such primary data for oneself, or not at all.”

O que Pater tem a dizer mais adiante é instrutivo sobre o processo da crítica simbolista, pois esclarece algumas posições que se encontrarão em Valéry e em outros autores mais modernos bem como na famosa “Filosofia da composição”, de Poe (que teria sugerido a Cabral o título de um de seus livros, *Psicologia da composição* de 1947). Ali, a obra de arte é entendida menos como um todo onde todas as partes contribuem, bem ou mal (isto é, não tanto para produzir determinados efeitos sobre o leitor), para que ela venha a ser o que é, como *obra de arte* (se for possível conceder qualquer sentido a esse termo), do que como uma mistura heterogênea de elementos, onde os menos estéticos contrastam com os mais estéticos, sendo, contudo, apenas estes últimos que lhe concedem o seu caráter de arte, reconhecido como tal:

Tomem, por exemplo, os escritos de Wordsworth. O calor de seu gênio, entranhando a substância de sua obra, cristalizou uma parte, mas apenas uma parte, dela; e nessa grande massa de verso há muita coisa que bem poderia ser esquecida. Mas, disseminada nela, às vezes fundindo e transformando composições inteiras como as *Estrofes à Resolução e Independência*, e a *Ode às Recordações da Infância*; outras vezes, como se aleatoriamente, depositando um fino cristal aqui e ali, numa matéria não inteiramente dominada ou transformada, podemos captar a ação de sua faculdade única incommunicável, aquele sentido estranho e místico de vida nas coisas naturais e da vida humana como parte da natureza, ganhando força e caráter a partir de influências locais, das colinas e rios, e das visões e sons naturais. Bem! essa é a virtude, o princípio ativo da poesia de Wordsworth, e então a função do crítico de Wordsworth é perseguir esse princípio ativo, destacá-lo, apontar até que ponto ele penetra no verso.<sup>3</sup> (PATER, 2006, tradução minha)

<sup>3</sup> “Take, for instance, the writings of Wordsworth. The heat of his genius, entering into the substance of his work, has crystallized a part, but only a part, of it; and in that great mass of verse there is much which might well be forgotten. But scattered up and down it, sometimes fusing, and transforming entire compositions, like the *Stanzas on Resolution and Independence*, and the *Ode on the Recollections of Childhood*, sometimes, as if at random, depositing a fine crystal here or there, in a matter it does not wholly search through and transform, we trace the action of his unique, incommunicable faculty, that strange, mystical sense of a life in natural things, and of man’s life as a part of nature, drawing strength and colour and character from local influences.

A concepção de que a obra contém, de fato, semelhante descontinuidade, poderia conduzir, talvez, a uma poética do rigor. Desde que tal poética não se propusesse a perseguir uma estética de imitação dos clássicos (a única, supomos, em condições de oferecer um sentido para o rigor que se situasse fora dele), sua tarefa se concentraria, sobretudo, no esforço de resguardar o poético, de realizar operações e intervenções tão sutis e decisivas no plano do dizer que, evitando o naufrágio nessas zonas de desfuncionalidade e prosaísmo temidas por Pater, poderiam, afinal, garantir o poético não no início, mas no final da trajetória. Ou, como o expressou de outro modo João Cabral de Melo Neto, em versos bastante conhecidos:

Não a forma encontrada  
como uma concha, perdia  
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 [...]  
(MELO NETO, 1994, p. 95)

Entretanto, quanto a este último aspecto, foi o mesmo Wilson (1993, p. 64) quem observou que uma contrapartida importante da atitude “aparentemente fria e analítica” de Valéry está na sua concepção “excessivamente esotérica da poesia”. Essa concepção, segundo o crítico estadunidense, teria sido formulada

---

*from the hills and streams, and from natural sights and sounds. Well! that is the virtue, the active principle in Wordsworth's poetry; and then the function of the critic of Wordsworth is to follow up that active principle, to disengage it, to mark the degree in which it penetrates his verse.”*

de maneira mais clara num prefácio que Valéry fez preceder a um comentário de seus *Charmes* escrito por Alain. No prefácio, ao que parece, Valéry elaborou uma teoria da poesia (que em mais de um ponto lembraria aquela que Eliot defendeu em seu ensaio “Tradição e talento individual”) na qual, a partir de um símile de caráter científico – ou seja, a presença de um catalisador que, produzindo uma reação química entre substâncias diversas (reação que modifica tais substâncias), não é ele mesmo modificado –, o poema recebe o estatuto de ser um fenômeno em condições de produzir efeito no espírito do leitor. Porém, à diferença do que pensou Eliot, não desta vez a mente do poeta o catalisador, mas o próprio poema que introduzindo-se na mente do leitor, vem a modificá-la sem jamais deixar de ser o mesmo em sua essência particular. O comentário que Wilson tem a fazer acerca dessa teoria é o seguinte:

Mesmo quando quimicamente considerada, pois, a obra de arte permanece sendo algo “misterioso”. E, constata-se mais tarde, Valéry considera “obras de arte”, no setor da Literatura exclusivamente a poesia. A prosa, afirma, tem o “significado como único objetivo; mas o objetivo da poesia é algo não apenas mais misterioso, mas também aparentemente mais oculto [...] (WILSON, 1993, p. 64)

É curioso notar que uma concepção do rigor, no âmbito da produção, se faz acompanhar de uma concepção do poético como sendo algo de intangível, inefável e transcendente à racionalização (tal como se praticou no Simbolismo de fins do século XIX, diga-se de passagem). Um crítico como Blanchot teria dito que o que Valéry faz é nada mais que colocar tantos obstáculos quanto possíveis no caminho do poeta, a fim não de torná-lo mais consciente da tarefa, mas de converter essa tarefa numa forma de *atividade* – atividade cujo centro seria o próprio mistério do escrever (ou, numa expressão fundamental de Blanchot, fazer da ausência de caminho, e da impossibilidade de chegar, um caminho e um objetivo a atingir<sup>4</sup>). Alguém que desconfiasse de certos absurdos

---

<sup>4</sup> Cf. *O espaço literário*. Ver as anotações sobre Kafka, principalmente.



dos empreendimentos humanos, como o romeno E. M. Cioran, não teria dificuldade em dizer, com o filósofo, que há em tudo isso uma ponta de *mise en scène*, um desejo de mito e de fantasia que, confrontado com a suposta racionalidade da tarefa, não pode gerar senão o espanto e a admiração no espírito de quem observa. Ou, para citarmos Cioran (1988, p. 61): “Foi até os confins da linguagem, até lá onde esta, etérea, perigosamente sutil, é só essência de ornato, último grau *antes* da irrealidade. Não se pode imaginar linguagem mais depurada do que a sua, mais maravilhosamente exangue.” Mas não devemos conceder a Valéry e a todos os que o acompanham em sua meditação uma ponta de crédito nesse setor? Não se trata de um aspecto fundamental da poesia moderna (seja esta o que for), que está a ser tangenciada, aspecto que, expresso na forma de uma *questão*, se manifesta como um problema que não estaria ao alcance de ninguém tentar resolver individualmente? (Por outras palavras, o sentido da poesia não deveria ser entendido como uma construção coletiva, em vez de um simples *efeito* da disposição de certos dados em objetos específicos de artesanaria a que chamaremos de *poemas*?)

Vista sob tal ângulo, uma *filosofia* ou uma *psicologia* da composição, por mais que se proponham como teorias racionais e rigorosas do poema, parecem não assentar em nenhum ponto preciso ou sólido da realidade das coisas, só podendo ser racionais na medida em que já estão a caminho de o ser realmente, mas nunca em seu ponto de partida ou de chegada, conforme querem tantos. Assim é que, quando Poe (1972, p. 224), em sua nota sobre a composição de “O corvo”, escreve que “o Belo é o único domínio legítimo da poesia” e que “o mais intenso, o mais puro e mais elevado prazer” só se acha na sua contemplação, é preciso desconfiar de que o Belo seja ali apenas uma vaga postulação de partida, um horizonte para o qual se pode remeter tudo o que ainda não foi pensado sobre a poesia, bem como supor que o comentário inteiro se escreve sob o efeito da leitura do poema acabado e, não, portanto, durante o processo de escrevê-lo. Não foi à toa, pois, que Cioran (1988, p. 55) encontrou nessa nota um tom de insinceridade, considerando-a uma

mistificação da parte de um poeta que “zombava de seus leitores crédulos”. Mas seria apenas isso? Não teria Poe intuído algo de mais essencial e de mais profundo ao escrever o seu comentário?

“Pensei muitas vezes no interesse que teria um artigo”, escreve Poe, “escrito por qualquer autor, que quisesse, quero dizer, que pudesse contar, passo a passo, desde o princípio, a marcha progressiva de uma de suas composições”. Caberia, neste caso, fazer também a pergunta – e não já por suspeitarmos que isso nos tornaria mais conscientes do processo da composição (cujos passos – intuímos – escapariam ao próprio Poe, por mais que se lhe dê crédito e não se conceda atenção à suspeita de que, em muitos pontos, suas lucubrações evocam nuanças de suas melhores ficções “reflexivas”), mas por sabermos que a decisão – de se explicar racionalmente – é ela mesma um *fato literário* sobre o qual valeria a pena lucubrar. “Muitos escritores”, reflete, “principalmente os poetas, gostam de dar a entender que as suas composições nascem de uma espécie de frenesi sutil ou de intuição extática, e estremeceriam de terror à ideia de autorizar o público a lançar um golpe de vista por detrás da cena” (POE, 1972, p. 222). E estremeceriam realmente? O fato de que se exponham, conforme a lógica ousada do comentário, “os laboriosos e indecisos embriões do pensamento” mudaria nossa compreensão da obra acabada, levando-nos a fazer uma ideia menos nobre ou mais exata, ou talvez mais justa, dos talentos de seu autor?

Forma-se um círculo aqui, pois, ao mesmo tempo em que se remete ao ato de criação da obra, há uma remissão ao exterior que impede qualquer acesso à sua intimidade, como se, para entender o ato de criação, fosse necessário entender também a obra criada, mas a obra criada só existe porque, antes dela, um ato de criação a propiciou (o que é também a conhecida dialética de Heidegger, esboçada em *A origem da obra de arte*). Assim, quando Poe escreve que não tem “a menor dificuldade em [se] lembrar da marcha progressiva de todas as [suas] composições”, não há senão que identificar uma profunda ambiguidade em suas palavras. E há que desconfiar de que o desmascaramento do *modus operandi* de “O corvo”, resolvido como

um problema que “caminhou, passo a passo, para a sua solução, com a precisão e a lógica rigorosa de um problema matemático” (p. 223) não seja senão mais uma ficção construída sobre outra ficção – coisa que os poetas apreciam e que faz sonhar os leitores, se não estivermos indo muito longe nesta suposição.

Não se trata, de modo algum, de defender que um elemento fortemente racional (e haveria certa impropriedade no termo, já que está em questão muito mais uma atitude consciente diante da criação do que propriamente a sua racionalidade) não possa interferir na composição das obras de arte e, menos ainda, que não haja verdade na afirmação de Poe de que um poema como “O corvo” tenha sido concebido com vistas a produzir determinados efeitos sobre a psicologia do leitor. Entretanto, se caminharíamos alguns passos, descobriremos outra vez, como em Pater, que o sentido de escrever a obra é atingir um certo estado de beleza, a anunciar-se como um relâmpago ou uma qualidade abstrata a partir da qual os julgamentos se tornam possíveis (forçando-nos a um movimento de reversão que se assemelha a um paradoxo). Suas posições acerca da maior ou menor extensão do poema, muito parecidas com as de Pater, revelam bem esse sentido:

O que nós chamamos um poema longo não é, na realidade, senão uma sucessão de poemas curtos, quero dizer, de efeitos poéticos e breve. Um poema não é poema senão quando nos eleva a alma, proporcionando-lhe uma excitação intensa. Ora, todas as excitações intensas são de curta duração psicológica. Eis a razão por que a metade do *Paraíso Perdido* é pura prosa, apenas: uma série de excitações poéticas, *inevitavelmente* semeadas de depressões correspondentes, toda a obra sendo privada, por causa do seu excessivo tamanho, deste elemento artístico, tão singularmente importante: totalidade ou unidade de efeito. (POE, 1972, p. 223, grifo do original)

A racionalidade confunde-se com o trabalho do raciocinador. Superpostos o reino da beleza e da transcendência, nada mais resta a fazer senão militar em seu favor no mundo das coisas prosaicas e chãs, onde se espera que o belo venha a encarnar em determinadas

obras privilegiadas do espírito. Seria como tentar explicar um relógio, como já se disse mais de uma vez, pelo funcionamento de suas engrenagens, sem fazer referência à sua função, mas que interesse tem essa explicação quando se está interessado na metafísica do tempo e não na mecânica das engrenagens? A atitude não deixa de ser característica de certo esteticismo próprio da modernidade: “Olhando, conseqüentemente, o Belo como a minha província, disse comigo mesmo: qual é o *tom* da sua mais alta manifestação? Ora, a experiência humana confessa que esse *tom* é o da tristeza” (p. 225, grifo do original). Quem quiser alcançar qualquer estabilidade em tudo isso precisará desviar-se de tais palavras; ou, melhor: precisará olhá-las de través, percebendo nelas mais do que aquilo que elas querem revelar ou do que parecem ocultar. E logo se terá consciência de que elas anunciam o problema com o qual a crítica de Valéry se digladiará, que é a questão – aparentemente insolúvel – do abismo que se cava entre a racionalidade do escrever e a irracionalidade do ler (ou vice-versa): “A dimensão, o domínio e o tom estando assim determinados, comecei a procurar, pela via da indução ordinária, alguma curiosidade artística e interessante, que pudesse servir-me como chave na construção do poema; algum eixo sobre o qual pudesse girar toda a máquina” (p. 225). Devemos admitir, com Cioran, que a crítica de Valéry nasceu da leitura ingênua de um texto mistificador?

Quando João Cabral de Melo Neto declara, em 1952, num artigo intitulado “A inspiração e o trabalho de arte”, que a composição (do poema) é, “hoje em dia, assunto por demais complexo, e falar da composição, tarefa agora difícilíssima”, há que admitir que o ambiente em que a afirmação acontece é aquele que se formou a partir da herança simbolista. A ideia da dificuldade, que ainda não foi buscada ao ato, mas que se liga, antes, ao esforço de falar a seu respeito (algo como uma “metalinguagem” sem objeto, conforme se observa nas palavras dos comentaristas quando se referem a escritos como *Antíode* ou *Psicologia da composição*), ecoa, sem dúvida, a provocação de Poe aos poetas para que falem daquilo que, para muitos, é o

que há de mais íntimo e de menos acessível à consciência; portanto, o lado sombrio de sua experiência. Mas a dificuldade, uma vez reconhecida, sugere o desafio de transpô-la, e logo se verá que não se trata de desmascarar os segredos da criação, mas de concebê-los ou de elevá-los a um nível tal de compreensão que o próprio desafio – de falar a seu respeito – desemboca num postulado. Há os poetas para quem a “composição é procura”, nos quais existe como que um “pudor de se referir aos momentos em que, diante do papel em branco, exerciam sua força” (MELO NETO, 1994, p. 723). O ato de compor implica, para esses, o reconhecimento de “mil fracassos, de truques que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias, de aceitação resignada do pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que, de partida, se desejou conseguir” (p. 723).

Outra espécie de poetas, por incapaz de conceber a criação como procura consciente, teria menos ainda a dizer, desde que os poemas, neles, antes de serem frutos de um ato de “iniciativa própria [...] brotam, caem, mais do que se compõem”. A teoria de Poe, recuperada por Valéry, recebe, em Cabral, uma leitura própria, capaz de transfigurá-la totalmente (ameaçando, até, fazer reverter contra o Simbolismo os seus próprios pressupostos). No avesso da afirmação de que o ato de escrever, para certos poetas, “é um ato mínimo, rápido, em que o poeta se apaga para melhor ouvir a voz descida, se faz passivo para que, na captura, não se derrame todo esse pássaro fluido”, se pode ler uma tomada de partido em nome da arte poética e da composição, como forma de salvação da poesia. Mas que tipo de vantagem o poema construído levaria sobre o poema instantâneo, escrito ao sabor da inspiração? A resposta passa, talvez, pela possibilidade de atribuir à composição um valor em si, a ser descoberto no coração mesmo da atividade criadora:

A dificuldade maior, porém, não está aí. Está em que, dentro das condições da literatura de hoje, é impossível generalizar e apresentar um juízo de valor. É possível propor um tipo de composição que seja perfeitamente representativo do poema moderno e capaz de contribuir para a realização daquilo que exige modernidade de um

poema. A dificuldade que existe neste terreno é da mesma natureza da contradição que existe, hoje em dia, na base de toda atividade crítica. (MELO NETO, 1994, p. 723)

E o que é *composição*, para Cabral, nesse momento, ou que sentido se pode dar a esse termo no ambiente de sua teorização? Apesar de amplamente discutido pela crítica, que tem elaborado diversas teses na tentativa de esclarecê-lo<sup>5</sup>, pode ser que o tema nos escape neste ponto ou que se nos afigure excessivamente nebuloso. Poderíamos concebê-lo, talvez, como apenas mais uma derivação do conceito clássico do *bem escrever*, do *bem empregar* as palavras, como às vezes se ouve dizer, em tom de queixa, até entre os mais insuspeitos. Porém sabemos que não se trata apenas disso, ou que sequer se trata disso – e a poesia de Cabral teria muito a nos ensinar. A leitura do ensaio em questão nos informa, para nos aproximarmos nem que seja da sua sombra, que terá havido, em outra época, uma espécie de estilo suprapessoal, de uso coletivo, na tradição literária, que serviu a muitos e a ninguém. Tal estilo, que implicaria normas de composição, de concepção e de interpretação das obras, serviria, sobretudo, como um critério de regulação e de julgamento sob o qual cairiam todas as realizações individuais. Nele se encontrariam, também, e se entrecruzariam os universos da escrita e da crítica, mostrando que, no estilo, os âmbitos da produção e da leitura se imbricam de algum modo: “Nas épocas de validade de padrões universais de julgamento, nessas épocas felizes em que é possível circular ‘poéticas’ e ‘retóricas’, a composição [é] um dos campos preferentes da atividade crítica” (p. 724). Teria havido alguma vez esses padrões? Para Cabral, um aspecto importante da questão está em que, tendo se dissipado (os padrões) com o advento da tradição romântica e do culto à originalidade e à novidade em todos os setores da criação, a época moderna se vê obrigada a escolher entre

<sup>5</sup> Remetemos, por exemplo, à tese de Benedito Nunes, de 1971, intitulada *João Cabral de Melo Neto*, em que se propõe uma minuciosa análise da poesia do autor, com uma interessante – e, a nosso ver, pioneira – tentativa de esclarecimento desse aspecto.

duas atitudes principais: ou continuará se esforçando para escavar o terreno (cansado) da produção sentida como criação individual e de caráter subjetivista e emocional, ou buscará caminhos mais objetivos de realização. As críticas que o poeta faz à primeira atitude são duras e exercem papel importante na efetivação de certas tendências que, desde há muito, têm predominado na crítica de sua obra:

Quase sempre, tais poemas são 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 é anárquica porque parece reproduzir a experiência como ela se deu, ou quase. E uma experiência dessa jamais se organizará dentro das regras próprias da obra artística. Em tais autores o trabalho artístico é superficial. Ele se limita 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, 1994, 728)

A segunda atitude, porém, teria relação com o esforço de produzir a obra como um artefato cujas características conteriam, em si, certo valor objetivo – o valor que lhes advém do correto emprego das *regras* próprias da arte. Para Cabral, a deficiência da arte produzida por inspiração ou impulso inconsciente (denominada em sua crítica de arte *bissexta*) está em que essa atitude é “completamente incapaz de dar à obra de arte certas qualidades como proporção, objetividade” (p. 729). Uma das insuficiências a apontar seria a incapacidade de comunicar experiências universais ou, mais simplesmente, de participar plenamente de um circuito de comunicação onde o leitor, mais do que mero espectador da cena proposta, teria função essencial a cumprir.

Vê-se, portanto, que Cabral, concebendo a arte segundo o modelo da “expressão” de experiências individuais únicas e irreduzíveis, a qual por sua vez se endereça a um leitor que a interpretará segundo a sua própria experiência – no que diz respeito tanto ao poeta inspirado, quando ao poeta consciente –, caminha na

trilha da tradição simbolista (descrita por Wilson) da arte entendida como oscilação entre o trabalho de captação da experiência individual e a produção de certos efeitos decorrentes do modo como se empregam, para isso, os recursos da expressão. Pois o poeta poderia garantir ao poeta que a direção a tomar é a preferível, se tivesse uma certa confiança na possibilidade de atingir um tipo qualquer de sublime (o poético em si), que justificaria o esforço, sem ser exaustivo, de *impor-se um tema* e conduzi-lo à realização?

Certamente o núcleo de sua teorização assenta na noção de que, antes de ser uma garantia de verdade (como insistiriam alguns), o esforço de construir é, sobretudo, um esforço que se dirige em direção a esse sublime ou em prol da produção de certos objetos que, incorporando em si determinados valores universais (nunsuficientemente teorizados, até porque – num paradoxo peculiar a certas concepções da arte –, por mais que a linguagem se queira “prosaica” e “antilírica” em grau elevado, sempre há hesitação quando se trata de trazê-los ao rés-do-chão de uma teoria que se esclareça), seriam a própria encarnação do poético. A preconização do rigor se desdobra, antes de tudo, como modo de prever até certo ponto, *controlar* as reações do leitor, permitindo-lhe, no universo cambiante e dissoluto dos valores artísticos corrompidos e destronados, obter alguns pontos de orientação que sinalizariam o trajeto. Essa teorização reescreve, com acréscimos e desvios importantes, a teoria dos efeitos de Poe, recorrendo, porém, a Valéry para encontrar alguns de seus parâmetros reguladores:

Ela [a arte inspirada] é desequilibrada como a experiência que diretamente transmite e tudo o que é funcionalidade do trabalho de arte, isto é, todos os recursos de que a inteligência ou a técnica pode servir-se para intensificar a emoção, é deixado de lado. Esse sentido do trabalho artístico é inconcebível para ela. Toda interferência intelectual lhe parece baixa interferência humana naquilo que imagina quase divino. Outro aspecto importante a que se visa o trabalho artístico, a saber, o de desligar o poema de seu criador, dando-lhe uma vida objetiva independente, uma validade que para ser percebida dispensa qualquer referência posterior à pessoa de seu criador ou às circunstâncias de sua criação, tudo

isso lhe é completamente inimigo. Neles o poema não se desliga completamente de seu autor. (MELO NETO, p. 729-730).

Não é preciso grande perspicácia para inferir que a imagem da arte inspirada ou de ocasião não recebe de Cabral nenhuma descrição precisa ou análise rigorosa. Entretanto, um aspecto interessante a observar é que, se à maneira de Valéry o reconhecimento da necessidade de certas dificuldades elementares se impõe como uma condição para a produção das obras, tornando-se o “difícil” – mais do que um empecilho – um elemento estimulante e um impulso para a criação, João Cabral de Melo Neto corrige a teoria (quanto ao perigo que há nela de um esteticismo desenfreado, no qual “o ato de fazer termina por erigir a elaboração em fim de si mesmo”) com a afirmação de que, regulada pela experiência do leitor, a arte encontra neste último o “contrapeso”, o “controle que deve ser exercido para que a comunicação seja assegurada”:

A regra não é a obediência, que nada justifica, as maneiras de fazer defuntas, pelo gosto do anacronismo, ou as maneiras de fazer arbitrarias, pelo gosto do malabarismo. A regra é então profundamente funcional e visa assegurar a existência de condições sem as quais o poema não poderia cumprir sua utilidade. Para o poeta ela não é jamais uma mutilação mas uma identificação. Porque o verdadeiro sentido da regra não é o de cilício para o poeta. O verdadeiro sentido da regra está em que nela se encorpa a necessidade da época. (MELO NETO, p. 737)

Se a regra é uma “necessidade da época”, de onde viriam as suas bases? Da invenção individual do autor, que cria o seu modo próprio de operar – a sua “dicção pessoal”, no dizer do poeta – e o impõe ao leitor como um caminho a cumprir para chegar à experiência do Belo? Ou do próprio leitor, de sua experiência particular, sempre cambiante e muitas vezes inefável para os olhos do autor, que só pode ascender até ela por meio de um processo de tentativa e erro, que nada assegura a não ser o desenrolar do próprio processo em si mesmo, concebido como possibilidade de aproximação? Ou deveríamos recorrer a um terceiro termo não

mencionado – algum espírito de época, de sentido ultrapesoal, que permitiria imaginar que o trabalho da arte se exerce, de fato, sobre a realidade, havendo na arte não tanto uma faculdade de mimetizar o real, mas a capacidade de lançar luz sobre a experiência, de fazê-la aparecer ao espírito, tal como se supunha na época do formalismo russo, com as teorias do estranhamento e do desvio?

Não haveria espaço, neste ensaio, para discorrer sobre todas as nuances que semelhante dialética sugere. O que se pode aventar, por agora, de maneira geral, é que em João Cabral de Melo Neto a ideia do rigor, tão intimamente orientada para uma poética do efeito, pode suscitar no leitor ora a impressão de que os dados estão ali *corretamente e claramente* explicitados, ora a de que foram distribuídos arbitrariamente, uma vez que, do ponto de vista do efeito, nenhuma necessidade os exige de antemão. É o ponto a que se pode chegar quando se leem alguns de seus livros ou alguns de seus poemas mais característicos, nos quais a matemática, a clareza, o rigor da linguagem se recortam sobre um fundo evanescente, como se todo o esforço de legitimação e desdobramento da linguagem, vista como qualquer coisa de *logicamente* constituída, apenas disfarçasse, no plano da leitura, o caráter circunstancial e ocasional das escolhas feitas – isto é, como se se tratasse de poesia de circunstância (como parece ser, aliás, característica de grande parte da poesia moderna), escrita segundo certos princípios que são obsessivamente perseguidos. Como ignorar o fato de que, depois de *O cão sem plumas*, com a adoção quase unânime da quadra como formato exclusivo de suas estrofes, a poesia de Cabral adquiriu aquela tonalidade monótona, algo hierática, a que os seus leitores se acostumaram, ao mesmo tempo em que se abriu para uma multiplicidade de temas e de situações (não importando certas recorrências de ordem pessoal) que lembrariam objetos astronômicos capturados pela gravidade de uma estrela, a girarem em órbitas regulares mas dessimétricas?

Embora não haja aqui nenhuma pretensão de esgotar o assunto, haveria que acrescentar o seguinte: a técnica em que resulta a teoria do poema rigoroso leva a pensar, muito propriamente,

num esforço de fazer conviver, num único ambiente linguístico, uma concepção da atividade literária como abstração destituída de objeto, de uma arte poética que, concebida de antemão para suprir determinados fins, serviria de guia ou de princípio organizador para a construção de quadros da experiência captada no seu processo de acontecer, e um elemento naturalista que tem nesses quadros papel importante a desempenhar:

Viajar pela *Provença*  
é ir do timo à alfazema;  
ir da lavanda à mostarda  
como de uma a outra comarca.

É viajar nos cheiros castos,  
ainda vegetais, em mato:  
do casto normal de planta,  
do sadio, de criança.

Cheiros-comarca, ao ar livre,  
antes de que Grasse ou Nice  
os misturem no óleo grosso  
que lhes dá sabor de corpo.

Comarcas-cheiro, onde o carro  
corre familiarizado:  
onde a brisa e a gasolina  
se confundem na alma limpa.  
(MELO NETO, 1994, 292)

De fato, a imagem do mundo que parece emergir da leitura dos poemas de João Cabral de Melo Neto compartilha, em muito, das concepções do naturalismo e do realismo (mormente os do século XIX), atualizadas para uma realidade de século XX. Neste particular, o empreendimento se assemelharia ao empreendimento de James Joyce, na criação de *Ulysses*, de quem Edmund Wilson (1992, p. 145) disse que “ele [Joyce] explora, como nenhum escritor cogitara de fazer antes, os recursos do Simbolismo e do Naturalismo”. Assim, segundo o crítico estadunidense, “o domínio que Joyce tem do

seu mundo objetivo é total: sua obra se firma inabalavelmente e alicerces naturalistas”. Mas isso se poderia dizer também do poeta brasileiro, com a ressalva de que, para Cabral, tal domínio se afirma pela redução do universo temático da poesia à exploração de um determinado número de motivos recorrentes ou, pelo menos, interconectados, os quais, combinando-se e recombina-se, dão à obra certas características de verticalidade, de autopurificação e de coerência interna que tanto interesse despertou e tem despertado nos comentaristas. Poderia também, por fim, sugerir a ideia de rigor e do autodomínio pessoal (e por que não o reconheceriam desse modo?); mas o rigor e o autodomínio têm muito mais a ver com ascese e repetição de si mesmo do que – o que resvalaria para o absurdo, mas tem sido um dos principais motivos de reflexão e crítica – com uma atitude de rigor *no domínio do poético ou da poesia* e si próprios, e não apenas uma atitude a ser tomada diante deles.

Pode parecer sutil, mas as implicações são profundas para a poesia e para a crítica. Pensar, por um lado, que a poesia possa ser uma *crítica* da realidade, como se quis ao longo dos anos incorporada em sua linguagem e em seu modo de ser, e não apenas um comentário – parcial, como todo comentário – de certos aspectos da realidade intuídos pelo poeta, evoca a lembrança de certas palavras de Cioran, quando afirmou, de Valéry, em escrito já citado, que “a toda teoria, é claro que em arte, procurou extrair a conclusão menos poética” e que o seu “entusiasmo juvenil por uma demonstração tão fundamentalmente antipoética” – aquela esboçada por Poe e a “Filosofia da composição” – “mostra bem que na origem, no seu íntimo, Valéry não era poeta” (1988, p. 55). A conclusão talvez seja injusta, no caso, se reconhecermos que o que conduziu Valéry a seus empreendimentos foi justamente o fato de que, desde o início, a poesia o convocou, pôs a sua arte em movimento e a sustentou até o fim. Por outro lado, se houver justiça em aplicar o mesmo raciocínio a Cabral, logo se verá que a sua desconfiança em relação à tradição poética e a sua rejeição de todo um setor dessa experiência – que deu uma *direção* à sua obra e lhe permitiu criar uma personalidade

ímpar no cenário da poesia moderna do Brasil, mas que também o restringiu e o obrigou a limitar-se a determinados temas e atitudes que se tornaram recorrentes – lhe oferecem o seu ponto de partida e o seu impulso inicial, ao mesmo tempo em que anunciam o limite das suas aquisições.

Parece ser nessa dupla vertente – nesse fervor pelo poético aliado a uma desconfiança que se transfigura em ascese, fascínio pela noite e rejeição da noite em nome de um dia no qual tudo se pode empreender – que se vislumbrará o sentido de sua teoria e da relação que ela guarda com seus poemas, seus livros e a tradição que os comenta.

## REFERÊNCIAS

- BARBOSA, J. A. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CIORAN, E. M. *Exercícios de Admiração*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988
- MELO NETO, J. C. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1994.
- MERQUIOR, J. G. *Razão do poema*; ensaios de crítica e de estética. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- NUNES, B. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis, RJ: Vozes; Brasília: INL, 1971.
- PATER, W. *The Renaissance: studies in art and poetry (sixth edition)*. Texto eletrônico preparado por Bruce McClintock. (Project Gutenberg, 2000) <http://www.gutenberg.org/dirs/etext00/rnsnc10.zip> (Acesso em 1-6-2009)
- POE, E. A. O corvo: método de composição (Filosofia da composição). *Histórias extraordinárias*. Trad. João Teixeira de Paula. São Paulo: Organização Editorial Brasileira / INL, 1972.
- WILSON, E. *O castelo de Axel*. Trad. José Paulo Paes. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 1993.