



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

LUCAS BEZERRA FACÓ

**A POÉTICA DO SONO: UMA LEITURA DE *PEDRA DO
SONO*, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO.**

**CAMPINAS,
2020**

LUCAS BEZERRA FACÓ

**A POÉTICA DO SONO: UMA LEITURA DE *PEDRA DO SONO*, DE
JOÃO CABRAL DE MELO NETO**

**Dissertação de mestrado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de Mestre em Teoria e
História Literária na área de Teoria e
Crítica Literária**

Orientador: Prof. Dr. MARCOS ANTÔNIO SISCAR

**Este exemplar corresponde à versão
final da Dissertação defendida pelo
aluno Lucas Bezerra Facó e orientada
pelo Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar**

**CAMPINAS,
2020**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

F119p Facó, Lucas Bezerra, 1991-
A poética do sono : uma leitura de Pedra do Sono, de João Cabral de Melo Neto / Lucas Bezerra Facó. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Marcos Antônio Siscar.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999. Pedra do Sono - Crítica e interpretação. 2. Modernismo (Literatura). 3. Crítica literária. 4. Surrealismo (Literatura). I. Siscar, Marcos Antônio. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The poetics of sleep : an interpretation of Stone of Sleep, by João Cabral de Melo Neto

Palavras-chave em inglês:

Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999. Stone of sleep- Criticism and interpretation
Modernism (Literature)
Literary criticism
Surrealism (Literature)

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Marcos Antônio Siscar [Orientador]
Eduardo Sterzi de Carvalho Junior
Tiago Hermano Breunig

Data de defesa: 02-03-2020

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-4263-1823>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/0717634894611542>



BANCA EXAMINADORA

Marcos Antonio Siscar

Eduardo Sterzi de Carvalho Júnior

Tiago Hermano Breunig

**IEL/UNICAMP
2020**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

Dedicatória.

Dedico esse trabalho à minha mãe, Diana, pois na minha casa mestrado e poesia sempre foram duas coisas maternas.

Agradecimentos.

Agradeço ao meu orientador, Marcos Antonio Siscar, por apostar no meu trabalho e pela confiança. Pela leitura atenta, por conseguir captar as melhores intuições do texto e apontar a direção de um argumento completo e estruturado. Por ajudar a dar forma a essa dissertação. Por ser, enfim, um exemplo de comprometimento com a crítica e de amor à poesia.

Agradeço à minha família, pelo amor incondicional e pelo suporte, de que precisei, ao longo dessa caminhada nem sempre fácil. Obrigado meu pai, Samuel, minha mãe, Diana, Lili, Juliana, Sara.

Agradeço aos meus amigos e amigas, que me alegro de não conseguir contar. Ao longo da feitura desse trabalho, incorri em tantos débitos, práticos e sentimentais, que não tenho coragem de arriscar uma lista. A importância das amizades na minha vida é algo difícil de medir e de expressar. Se eu morresse amanhã, com razão lamentariam uma vida interrompida prematuramente, com os sonhos e projetos inacabados etc. Mas teria mais razão ainda quem apontasse com felicidade e consolo para essa obra, perfeitamente acabada, ainda que aberta, e à qual me dediquei mais do que a qualquer outra atividade, que são minhas amizades.

Resumo:

O trabalho explora o estatuto crítico de Pedra do Sono, primeiro livro de poemas de João Cabral de Melo Neto. Procuramos problematizar a ideia amplamente difundida em sua fortuna crítica de que, contrariamente à poesia madura de seu autor, Pedra do Sono não possui uma intenção artística clara, e de que os poemas são apenas os registros das impressões subjetivas e oníricas de seu eu lírico. Nesse exercício, questionamos também a estabilidade de certos pares conceituais que servem de base ao estatuto hierárquico de Pedra do Sono: subjetivo e objetivo, dentro e fora, sentimento e razão, ficção e realidade etc. Dessa problematização, fazemos emergir uma leitura própria em que o livro comparece como uma imagem poética do pensamento capaz de desestabilizar a figura racionalista de João Cabral.

Abstract:

This study explores the critical status of *The Stone of Sleep*, the first book of poems by João Cabral de Melo Neto. Our objective is to question the widespread idea that, in opposition to its author's mature poetry, *The Stone of Sleep* has no clear artistic intent, with the poems being the mere registry of the author's subjective and oniric impressions. In this exercise of reading, we question also the stability of a number of conceptual dichotomies that ground the hierarchical status of *The Stone of Sleep*: subjective and objective, internal and external, sentiment and reason, fiction and reality etc. In our conclusion, we provide a new interpretation of the book hopefully capable of destabilizing the image of João Cabral's creative work as solely driven by reason.

Sumário.

Introdução.....	10
Capítulo 1 - O estatuto menor de <i>Pedra do Sono</i>.....	16
1.2 A voz do poeta.....	23
1.3 A vida editorial de Pedra do Sono.	25
1.4 Os críticos da exclusão do sonho.....	28
1.4.1 Os primeiros críticos.	28
1.4.2 As exegeses acadêmicas.....	35
Capítulo 2 – <i>Pedra do Sono</i> e o surrealismo.....	53
2.1 Cabral e Murilo – um oceano comum?	53
2.2. Como pensar a poesia?	57
2.3 Dois sonhadores.....	63
2.4 A espiral e o círculo, a experiência surrealista.	67
2.5 Uma outra materialidade?.....	78
Capítulo 3 - A poética do sono.....	84
3.2 A ambivalência do sono.	91
3.3 Transformações da poética do sono.....	101
3.3.1 As surpresas.....	103
3.3.2 O fim de tarde da poesia cabralina.....	108
Referências.....	118
Anexo: Prefácio de Willy Lewin à primeira edição de <i>Pedra do Sono</i> (1942).	123

Introdução.

A poesia não aceita os dados dos sentidos em seu estado de nudez, mas ela não é sempre, e até mesmo raramente ela é o desprezo do universo exterior.

Georges Bataille.

Esperava com a mais absoluta certeza mergulhar sem demora no sono, mas verificou que se enganara, e as mesmas pálpebras que pouco antes tivera tanto trabalho de manter abertas não queriam agora permanecer fechadas e abriam-se, latejando irrequietamente, logo que tentava cerrá-las. “Ainda não é a hora em que costumo dormir”, disse de si para si. “Além disso passei muito tempo deitado durante o dia.” Lá fora, alguém parecia bater um tapete – coisa pouco verossímil, e que em realidade não se dava; evidenciou-se que eram as palpitações do seu próprio coração, que Hans Castorp ouvia fora de si, ao longe, exatamente como se um tapete fosse tratado com um batedor de junco.

Thomas Mann.

O forasteiro estendeu-se sob o pedestal. Despertou-o o sol alto. Comprovou sem assombro que as feridas tinham cicatrizado; fechou os olhos pálidos e dormiu, não por fraqueza da carne, mas por determinação da vontade.

Borges.

A obra de João Cabral de Melo Neto figura como uma das mais importantes da poesia brasileira do século passado. De um ponto de vista historiográfico, sua contribuição representa uma articulação entre o modernismo — movimento do qual é considerado o grande herdeiro e superador — e a poesia de vanguarda que o sucedeu, sobretudo o concretismo. De um ponto de vista teórico, entretanto, a obra de João Cabral perdura como uma fonte de questionamentos e reflexões relevantes sobre temas e conceitos caros à teoria literária. A leitura e interpretação de seus poemas continua uma ocasião fundamental para a compreensão do fenômeno literário moderno e para a conceituação das relações entre esse fenômeno e a nossa vida comum. Não é nenhum exagero falar em “estudos cabralinos” para referir-se a esse corpo de trabalhos dedicados

à obra de João Cabral, pois, seja pelo ângulo do volume de trabalhos, seja pela capacidade de produzir conceitos e reflexões próprias, a fortuna crítica do poeta pernambucano causa admiração e assombro em quem tenta dela se aproximar.

A variedade de temas e conceitos reflete aquela da própria obra de João Cabral, mas, se podemos dizer isso a respeito dos objetos estudados na sua obra, ou a partir dela, o mesmo não pode ser dito sobre os pontos de vista empregados nessas leituras. A este respeito, podemos dizer que há uma tônica dominante nos estudos cabralinos, que enfatiza os valores composicionais preconizados pelo próprio poeta em momentos-chave da sua produção poética e crítica. Termos como racionalidade, lucidez, comunicação, impessoalidade, dureza, clareza, secura, o menos, a negatividade, poesia crítica, o “não”, e outros extraídos da própria poesia cabralina são frequentemente utilizados para totalizar sua aventura poética, sem que a produtividade dessas leituras tenha se renovado desde a sua fixação definitiva na crítica entre os anos sessenta e setenta. Nos dias de hoje, acredito que é numa crítica desses termos que podemos acessar a obra de João Cabral por seus ângulos mais insólitos. É nas linhas de fuga da sua obra que podemos, hoje, nos surpreender ao encontrar uma riqueza ocultada pela clareza.

O presente trabalho é uma tentativa de seguir uma dessas linhas da poesia cabralina. Linha que, queremos argumentar, é relativamente pouco explorada, e isso por razões nem sempre bastante claras e compreensíveis. Nosso *corpus* de estudo é o primeiro livro de poemas de João Cabral, *Pedra do Sono*, e nosso objetivo é realizar uma revisão de seu estatuto crítico na fortuna crítica de João Cabral.

Em seu texto “O que é um autor”, Foucault define essa figura, dentre outras coisas, como “o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser de razão” (FOUCAULT, 2009, p. 276). Com tal “operação complexa”, o filósofo refere-se certamente à Obra, entendida como um texto entretecido ao longo do tempo tanto pelo “autor” empírico, enquanto este viver, quanto por seus leitores e críticos. Assim definido, o Autor pode comparecer na vida dos enunciados críticos como sujeito de vontades, intenções, e até mesmo de um inconsciente, dos quais esses enunciados dependem em maior ou menor medida. Dentro da própria obra, a ascendência desse ser de razão sobre a interpretação se dá também de maneira desigual. No caso de João Cabral, é evidente que um livro como *Educação pela pedra* se medeia de maneira bastante mais horizontal com a figura do seu autor, uma vez que este livro renovadamente nutre aquela figura na crítica cabralina. A relação é recíproca: *Educação pela Pedra* define João Cabral, tanto quanto ele a define. Na interpretação deste livro, deixa-se normalmente que a figura do

autor varie, espera-se encontrá-la apenas ao final da leitura, requalificada: *constrói-se* o autor por meio dela. *Pedra do Sono*, por outro lado, é amplamente marcado como um livro em que aquele “ser de razão” está ausente, ele a observa de longe, quase como se não fosse a sua causa, e em seu lugar encontramos certas luas que orbitam o planeta Autor: o *jovem* autor, as influências, a época etc. O que este livro poderia trazer para qualificar, ou mesmo desestabilizar o ente de razão “João Cabral”, é refratado para o campo gravitacional dessas figuras auxiliares.

A dificuldade do estatuto crítico de *Pedra do Sono*, portanto, é que a ascendência desse ser de razão sobre a obra é *total e nenhuma*. Podemos dizer que isso é possível por meio de uma certa lógica da prefiguração, que responde por boa parte das leituras do livro. Segundo essa lógica, *Pedra do Sono* aponta para, indica, *representa* o que vem depois dela (*o Engenheiro*, enquanto começo de um devir-autor do nome João Cabral); ao mesmo tempo, isso que vem depois é totalmente, e cada vez mais, diferente dela. Recusada como representante por aquilo que ela deveria representar, ela parece ser sempre essa distância estranha entre o que é e o que representa — um verdadeiro drama.

Naturalmente, esse descredenciamento crítico não é uma situação natural, mas a resultante de um choque de forças em constante tensão. Por revisão do estatuto crítico não entendemos, portanto, uma discussão sobre o “valor literário” do livro, amplamente dominada pelas opiniões promovidas pelo próprio João Cabral, e que frequentemente ignora a historicidade dos processos de recepção, mas uma investigação sobre a razão de ser desse estatuto, que envolve, dentre outros fatores, uma busca por elaborar uma coerência geral do “projeto” cabralino, bem como a necessidade, em determinado momento de sua recepção, de singularizá-lo como uma oposição radical à sua geração e à tradição da poesia brasileira como um todo.

Em nosso primeiro capítulo, investigaremos em detalhes a constituição desse estatuto problemático de *Pedra do Sono*. Queremos apontar como tais certos hábitos de leitura do livro, que se formaram em função de necessidades críticas, mas que hoje atuam como camisas de força ao dificultarem novas apropriações conceituais do livro e da obra de João Cabral como um todo. Como resultado do capítulo, esperamos problematizar os fundamentos conceituais da ideia de que entre este livro e *O Engenheiro* há a superação de uma poética imatura, subjetivista, uma poética que ainda não está informada por um projeto ético-crítico-estético, por uma outra em que João Cabral põe em marcha uma teleologia da expressão que dota a sua obra de um caráter de profunda coerência, e ao mesmo tempo de um *sempre mais*, de uma aproximação progressiva do referente, de um

cercamento do real pela linguagem, da linguagem pela intenção racional... desde que se exclua da obra, mesmo que metaforicamente, o livro *Pedra do Sono*.

Em nosso segundo capítulo, tecemos uma comparação entre João Cabral e Murilo Mendes, ancorada no dado de que o Surrealismo se caracteriza, dentre outras coisas, por uma busca artística pelo absoluto. Na literatura clássica sobre João Cabral, o surrealismo é frequentemente reduzido a apenas um de seus aspectos, a escrita automática, entendida como um limite em que a consciência e as “faculdades ativas” não participam da experiência da criação. É certamente pelo contraste com esse conceito que João Cabral elabora suas próprias posições críticas sobre a escrita. Mas o surrealismo comporta diversos outros aspectos interessantes para adensarmos nossa compreensão sobre a obra inicial de Cabral. A comparação entre os dois poetas surgiu como uma estratégia para, por contrastes, singularizar a *Pedra do Sono*, para apresentá-la como um “livro forte”, capaz de referir-se aos seus próprios problemas e experiências, e não apenas, de maneira oblíqua, aos de *O Engenheiro*. Buscamos então as diferentes experiências do absoluto que cada poeta procura figurar em suas poesias, bem como as diferentes intenções artísticas de cada um com esta busca. Em Murilo, uma tentativa de integração (tempo da existência), em Cabral, uma tentativa de criar/descobrir um *espaço puro* (tempo da obra de arte/do sono).

Em nosso último capítulo, retomamos o diálogo com autores da fortuna crítica que mais consistentemente elaboraram a experiência poética de *Pedra do Sono*. Dessa diálogo, queremos fazer emergir uma leitura própria em que acreditamos estar a experiência mais profunda do livro, o que nele estava em jogo e, se possível, queremos propor deslocamentos de sentido no interior dos conceitos mais bem fixados da fortuna crítica de João Cabral: materialidade, vontade, lucidez, razão etc. Desenvolveremos a ideia de que o sono apresenta uma experiência ambivalente à vontade, e que a principal dificuldade de leitura de *Pedra do Sono* consiste no valor aparentemente inquestionável desse conceito para a sua obra, mas que há aspectos desses dois conceitos que permitem uma comunicação entre eles. Por último, analisaremos algumas “sobrevivências” do que definiremos como “poética do sono” por meio da leitura breve de momentos da obra de Cabral posteriores à *Pedra do Sono*.

Willy Lewin — poeta pernambucano e importante figura para o despertar de João Cabral para a poesia — assina um bonito prefácio¹ à primeira edição de *Pedra do Sono*. Nesse curto texto, Lewin ressalta aspectos poucas vezes retomados a respeito do livro:

De uns tempos pra cá as nossas conversas tem girado frequentemente em torno não só do valor e da ressonância dos vocábulos isolados, como da transfiguração (de ordem inteiramente mágica) adquirida pelas palavras no poema. Preocupado com o valor extra-racional dos vocábulos em poesia, é claro que João Cabral de Melo Neto adora um Mallarmé ou um Valéry. Os seus versos, porem podem se parecer com qualquer cousa, menos com um “L’après-midi d’un Faune” ou com um “Cimetière Marin”. O que merece ser salientado em nossos dias, quando o capítulo “influências poéticas” é em geral interpretado — e justificado — de maneira um pouco diversa.

Além das palavras, João Cabral *tem pensado muito* também — sobretudo a partir da sua originalíssima contribuição ao Congresso de Poesia do Recife — na escuridão e na ausência de formas do sono, Imagens escolhidas ao acaso, neste texto, a exemplo de “ruas que soam como tambores”, poemas como “A André Masson”, mundos de formas virgens e desconhecidas, apenas surgindo, como o que é “descrito” na composição “Dentro da perda da memória”, dão-nos de fato a sensação distorcida e um pouco “inconfortável” (*será talvez a “náusea” produzida pela poesia*, segundo Cocteau) de que acabam de emergir das águas grossas do sono (LEWIN,² 1942, grifo meu).

Pensar em. Essa fórmula, tão simples e cotidiana, nos dá um interessante ponto de acesso ao livro. *Pedra do Sono* é um livro que parte (também) de uma reflexão sobre uma experiência, um debruçar-se do pensamento sobre a “escuridão e a ausência de formas do sono”. Esse interesse nos parece um ponto pouco explorado do livro, pensado, em linhas gerais, como um exercício de “poesia pura” ou como um livro subjetivista, em que um sujeito está interessado em si próprio, na sua difícil vida afetiva, encontrando na linguagem onírica a possibilidade de dizer-se de maneira oblíqua.

A escuridão do sono, Cabral tenta expressá-la como um além *aqui*, como a visibilidade do invisível, a iminência do aparecer e desaparecer das formas para o sujeito. Esse limite impõe um desconforto, uma sensação nauseante, que Cabral e Lewin associam à experiência da poesia. Desconforto, náusea: a experiência do sono e da poesia é também um padecimento. O esforço ativo do pensamento em conhecer e dar a conhecer uma certa experiência limite tem como outra face a diluição do eu que pensa nessa região limítrofe.

O sono é um objeto difícil, cuja posse parece impossível. Podemos decidir, sem que isso constitua um contrassenso, morrer, mas, ao adormecermos, há sempre um momento em que o sono *furta* a vontade, em que ele a torna impotente, em que o objeto

¹ Que trazemos em anexo ao final desse texto.

² A edição original de *Pedra do Sono* não possui numeração de páginas.

visado domina toda a estrutura do querer e *sobrevém* a ela, como um senhor, seja para adormecermos definitivamente, seja para permanecermos insones.

Pedra do Sono indica, desde o título, seu interesse pelo sono. A vontade quer penetrá-lo sem perder-se, o pensamento quer conhecer o seu poder de dissolução, seu caráter divino sem dissolver-se — uma “aventura arriscada”, como a definiu Antonio Candido (2012, p.9). Só experimentamos o sono como um padecimento das nossas forças, enquanto ainda as possuímos; dizemos “estou com sono” quando não conseguimos mover um braço, pensar direito, manter o fio da atenção. A presença do sono sobre nós consiste em fazer fendas na vigília, em povoá-la de sombras e zonas desconhecidas, ausências; nosso pensamento dá saltos, se perde e se reencontra, algo desorientado, até o salto definitivo no escuro. Mas o sono, o sono em si, as luzes de uma percepção seriam capazes de penetrá-lo? O pensamento consegue objetivá-lo sem dissolver-se num sonho? A vigília consegue sobreviver à sua própria anulação, sustentar-se no extremo de si mesma? Como seria essa experiência?

Capítulo 1 - O estatuto menor de *Pedra do Sono*

Antes de passarmos às nossas próprias interpretações, é importante traçarmos as linhas gerais da história da recepção de *Pedra do Sono* na crítica cabralina. O objetivo dessa revisão de literatura é acompanhar a gênese do estatuto problemático da Pedra do Sono como *livro falso* de João Cabral, bem como apontar a relação desse estigma com aspectos mais gerais da figura de João Cabral como Autor. O que queremos com o capítulo, portanto, é definir e problematizar, na crítica Cabralina, o processo de descredenciamento de *Pedra do Sono*, bem como apontar outros autores que fizeram oposição a essa postura. Por fim, queremos definir o núcleo contraditório desse processo. Por essa via esperamos que fique claro desde o início o aproveitamento da nossa leitura para a compreensão mais ampla da obra do poeta pernambucano. Para caracterizarmos o estatuto do livro, nos valeremos tanto de documentos do próprio João Cabral (cartas, poemas, textos críticos), quanto da sua fortuna crítica.

A respeito da fortuna crítica, tentaremos pensá-la a partir da adesão ou da crítica aos pressupostos conceituais que informam o estatuto menor de *Pedra do Sono*, apesar de que, como veremos mais a frente, apenas em poucos autores houve uma elaboração consistente desse problema. A divisão se justifica, ainda assim, porque os temas críticos do primeiro livro sobrevivem ao longo das análises, apenas sob novos emblemas — passividade, acaso, lucidez, razão etc.

É instrutivo também pensarmos a recepção do livro segundo diferentes *interesses* — que correspondem vagamente a certas faixas cronológicas. Destacamos três momentos. Primeiro, o início dos anos cinquenta, como um momento de individualização de João Cabral dentro — e para fora — de sua geração, a difícil “geração de 45”. A virada dos anos 50 marcaria também uma “crise” ou processo de revisão no pensamento cabralino de uma intensidade que não se repetiria mais.

Segundo, as primeiras exegeses acadêmicas, na qual incluímos os importantes livros de José Guilherme Merquior, Luiz Costa Lima, Benedito Nunes e João Alexandre Barbosa, período em que se está em busca do “conceito”, do “motor”, da “chave” da obra de Cabral. Terceiro, um momento de expansão qualitativa das análises, de exploração temática e de realce das “tensões” presentes na obra. Cabe esclarecer que esses momentos funcionam como tipos ideais e não como fronteiras cronológicas rígidas. As características que apontamos em cada um são apenas a dominante daquele momento, mas o fato é que nunca cessou o processo de individualização de João Cabral no seio de

sua geração, que os críticos dos anos cinquenta também estavam interessados em achar a chave de sua obra, que não foram totalmente insensíveis às tensões nela existentes, e assim por diante. Além dos três períodos podemos falar, naturalmente, da literatura recente sobre Cabral — que continua vigorosa e em que a consciência revisionista apenas se intensificou —, mas como vamos nos valer dessa literatura em vários momentos da dissertação, não faria sentido resenhá-la também em separado.

Considerada por muitos críticos como um livro pouco ou nada representativo da poesia que tornaria João Cabral famoso, *Pedra do Sono* sofre de uma heteronomia fundamental, tendo pouco a dizer sem o seu vizinho *O Engenheiro*, que representa sempre uma superação racional, “solar”, do “paradigma onírico” daquele livro. Publicada em Recife no ano de 1942 e contendo vinte e nove poemas escritos nos três anos anteriores, a primeira obra de João Cabral é feita de composições curtas, dificilmente excedendo três estrofes ou vinte versos de metro variável, mas raramente acima das dez sílabas poéticas. Uma breve passagem em vista pelas composições dá ao leitor a impressão de um poeta bastante diferente daquele de *Morte e vida Severina*, *Educação pela pedra*, e outros livros posteriores.

Em consonância com esse profundo estranhamento provocado pelo livro, a parcela da fortuna crítica que trata da *Pedra do Sono* é relativamente pequena, se tivermos em mente o universo de escritos sobre a obra de João Cabral. Boa parte dos autores dispensa o livro como sendo de menor interesse para a figuração dos traços essenciais da poesia cabralina. Mesmo quando estamos no terreno da sua “primeira fase” (que vai, convencionalmente, até *Psicologia da composição*), a leitura do primeiro livro de poemas de Cabral é simplesmente justaposta às leituras principais, sem que uma síntese seja buscada entre esses materiais — ao contrário, *Pedra do Sono* é sempre pensada como carente de *O Engenheiro* para fazer sentido.

Segundo uma periodização que encontramos com frequência, a primeira fase de João Cabral é uma fase *metapoética*, em que o poeta explora por meio dos poemas várias questões que concernem à natureza da poesia (O que é o “poético”? Qual o objeto em geral do poema? Como se dá o momento da criação no poeta? Etc.). Num segundo momento, marcado ou anunciado pelo gesto disruptivo de Anfion, João Cabral “se lança” ao real. Durante muito tempo vigorou a avaliação de que a fase metapoética de João Cabral possui um valor *menor*, justamente por estar ausente dela a tentativa de “referência ao real”; mesmo autores que contestaram essa avaliação, como José Guilherme Merquior,

o fizeram não por uma crítica incisiva desse binômio, mas pela argumentação de que a primeira fase não é *apenas* metapoética, mas contem também uma mimese do real, uma referência ao social, ou pela argumentação de que é por definição impossível algo como uma poética pura etc. Não parece haver dúvidas, entretanto, de que *O cão sem plumas* marca uma entrada do histórico e do regional na poesia de Cabral, e que uma poesia assim lastreada é superior e mais desejável que a “mera” metapoesia.

Não é difícil traçarmos esse deslocamento de opinião a partir da própria palavra de Cabral. Em 1947, no contexto da sua atividade de editor, Cabral troca uma extensa correspondência com Manuel Bandeira em que os dois decidem como será a capa do livro de Bandeira que Cabral está produzindo. Interessa-nos o seguinte trecho de novembro daquele ano:

Da maneira por que a compus, coloquei os dois títulos apontados por você e um outro (aliás, o que inclui maior número de poemas), o que mais me agrada: Jogos onomásticos (jogo, porque é meu conceito de poesia; e onomástico porque é bonito, digo eu, parodiando o português dono do Hotel Península Fernandes) (MELO NETO, 2001, p.44).

Essa carta, contemporânea da escrita de *Psicologia da Composição*, nos revela um Cabral bastante “anti-cabralino”, ao ponto da frivolidade de incluir uma palavra no título do livro “porque é bonita”. Jogo aqui refere-se certamente à soberania da poesia, ao seu caráter de tempo dentro do tempo, de acontecimento, *apresentação* da linguagem, por oposição à representação.

Entre a escrita dessa carta e a escrita de *Cão sem plumas*, há uma transformação das concepções poéticas de João Cabral. O poeta se torna sensível a argumentos que até então não haviam tido muito efeito em sua poesia, e que estão sintetizados na anedota de que o impulso para escrever o primeiro dos poemas sobre o Capibaribe lhe veio após a descoberta de que a expectativa de vida do Recife era menor que a da Índia — anedota que vale, na trama da sua vida e obra, como um mito da tomada de consciência ou da “decisão original” pelo real. O seguinte trecho, escrito em 1949, e ainda da correspondência com Bandeira, demonstra claramente a intenção de ruptura e o advento da preocupação com a comunicação:

Ando com muita preguiça e lentidão trabalhando num poema sobre o nosso Capibaribe. A coisa é lenta porque estou tentando cortar com ela muitas amarras com minha passada literatura gagá e torre-de-marfim. (MELO NETO, 2001, p.114).

Quatro anos mais tarde, em entrevista a Jorge Laclette, Cabral reafirma essa relação de *O cão sem plumas* com sua poesia passada:

[...] as duas primeiras partes de *O cão sem plumas* descrevem a paisagem do Capibaribe, uma aparência descrita por mim. A terceira parte é uma espécie de fábula da formação do Recife pelo rio... A quarta parte de *O Cão sem plumas* é uma autocrítica da minha poesia anterior (MELO NETO, *apud* Athayde, 2000, p.103).

É também desse período sua conhecida comunicação “Poesia e Composição”, onde vemos Cabral no que podemos imaginar como um diálogo consigo mesmo:

Esses mágicos, esses metafísicos da palavra acabaram todos entregues a uma poesia puramente decorativa. Se se caminha um pouco mais na direção apontada por Mallarmé, encontra-se o puro jogo de palavras” (MELO NETO, 2003, p.732)

Ao fazer o sentido da sua nova poesia depender de uma interpretação de sua poesia anterior, o poeta adiciona a sua obra um grau de complexidade difícil de pensar integralmente. Cabral traz para a cena da leitura uma decisão do leitor, que pelo simples ato de ler parece ser levado a “concordar” ou não com a interpretação cabralina de si mesmo e, por extensão, com suas noções de realismo, objetividade etc. O gesto de concordância se torna quase uma etapa da leitura, e não é nada surpreendente que tantas interpretações da sua obra sejam ao mesmo tempo defesas ou demonstrações da validade de seus pressupostos e desse ponto de vista formulado no início dos anos 50 — mesmo que toda uma literatura contemporânea demonstre a insuficiência desses pressupostos, não apenas para dar conta da obra de Cabral, como da poesia contemporânea de maneira geral.

Dentro dessa fase considerada globalmente como menor, *Pedra do Sono* se encontra em uma posição ainda mais desprestigiada pois, com o passar do tempo, Cabral aparentemente abandona, renega, levanta-se contra os mais diversos parâmetros compositivos que nortearam a feitura do livro — o vocabulário predominantemente onírico, o uso da primeira pessoa, a sintaxe que por vezes abandona o modelo da frase etc. Essa renegação parece ser o sentido mais espontâneo de versos como: “Maria era também a folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos”³, “A luz, o sol, o ar livre/ envolvem o sonho do

³ *Os três mal amados.*

engenheiro”⁴, “Os homens podem/ sonhar seus jardins/ de matéria fantasma./ A terra não sonha/ floresce...”⁵, “Neste papel/ logo fenecem/ as roxas, mornas/ flores morais;/ todas as fluidas/ flores da pressa;/ todas as úmidas/ flores do sonho”⁶, “Como todo o real/ é espesso... Como é muito mais espesso/ o sangue de um homem/ do que o sonho de um homem”⁷. Todos trechos da sua primeira fase, em que Cabral parece aquilatar o papel do sonho face a outros conceitos eticamente, intelectualmente, poeticamente, “ontologicamente” superiores (a lucidez, o real, o homem etc.).

Mas temos motivos para pensar que um simples juízo de valor não esgota a complexidade da relação do texto cabralino com o sonho, e que a sua presença insistente na primeira fase cabralina não se explica apenas como um passivo contraexemplo da poesia boa ou correta. Se esse fosse o caso, realmente não teríamos nada a acrescentar sobre *Pedra do Sono*, e a visão da sua primeira fase como um triunfo monológico da razão estaria justificada. É dessa forma que, ao fazer da “lição de poesia” de João Cabral a positivação irrestrita de um modelo de composição — racional, sólido, concreto, objetivo etc. —, e também a característica principal da obra e do autor, a conclusão, o *telos* a que se dirige sua fase metapoética, a vertente crítica à qual nos opomos não pode fazer outra coisa senão considerar *Pedra do Sono* como um acidente, como algo impróprio ao seu “sistema”.

Sem querer negar a evidente proeminência que a razão, a lucidez, e outros termos correlatos assumem na auto-expressão de sua poesia, procuraremos na realidade *acrescentar* certos elementos a essa ideia. Propomos que o aprendizado poético de João Cabral se encerra com um elogio da lucidez *apenas enquanto*, em igual proporção, tece um antielogio do sonho como outro e condição da lucidez; assim, o ato poético surge como um triunfo sempre precário sobre um antagonista com o qual a razão arrisca se confundir. Em outras palavras, *a desvalorização do sonho não exaure tudo que o João Cabral escreve sobre ele*.

Num eixo paralelo mas muito próximo a esse, ao ponto de uma confusão, queremos mostrar que o *sono* é um conceito com certa autonomia em relação ao sonho, e que a consideração dessa autonomia é fundamental para compreendermos o experimentalismo de *Pedra do sono*. As diferenças possíveis entre os dois conceitos serão

⁴ “O Engenheiro”, o poema.

⁵ “As estações”, poema de *O Engenheiro*.

⁶ “Psicologia da Composição”, poema III.

⁷ *Cão sem plumas*.

objeto dos capítulos dois e três, e, no restante deste, tentaremos aprofundar alguns aspectos conceituais da fortuna crítica de João Cabral.

Não se costuma procurar em *Pedra do Sono* muito mais que uma versão rudimentar, falsa, incompleta ou inconsciente da poética madura de Cabral. Dificilmente encontramos uma atenção hermenêutica séria aos poemas do livro, e podemos dizer que o paradigma de leitura de *Pedra do Sono*, de um ponto de vista metodológico, é o que Secchin faz em seu livro *Uma fala só lâmina*: uma leitura que tem como objetivo a identificação superficial de temas e linhas de força por meio da citação de trechos isolados dos poemas. Como consequência os poemas são curiosamente lidos como signos das categorias que deveriam servir para compreendermos o livro — discurso em primeira pessoa, discurso interrogativo etc. O que é muitas vezes colocado como um dado do livro — ausência de organização, falta de unidade, poemas sem forma num sentido forte e significativo — é na verdade uma opção metodológica não declarada. Na literatura recente, Cristina Henrique da Costa nomeia o conjunto dessas posturas mais ou menos declaradas de “processos de desvalorização” do livro, indicando com isso o modo como a crítica reiteradamente coloca em segundo plano o interesse estético próprio de *Pedra do Sono* em nome de resolver primeiro a questão da sua integração ao *corpus* da obra de Cabral — apenas para decidir que *Pedra do Sono* é o simples avesso de todo esse *corpus* (racional, lúcido, diurno etc.), portanto, que ela não possui um interesse estético próprio. Cria-se dessa forma um mecanismo tautológico de exclusão do livro do corpo duro da obra de Cabral. Sua imagem de que o livro tem o *nascimento* obstruído (COSTA, 2014, p.75) é muito precisa nesse sentido pois parece realmente que as análises do livro amadureceram muito pouco ao longo das décadas, sempre refazendo os mesmos passos de aproximação de um material como que inédito. Se tomarmos o artigo “Poesia ao norte”, escrito por Antonio Candido em 1943, espécie de marco zero da fortuna crítica de João Cabral, e o já referido livro de Secchin, vemos como foi discreta a evolução da compreensão sobre *Pedra do Sono*. Tal leitura superficial é como que a contrapartida do estatuto menor do livro na fortuna crítica. Esse estatuto, se, historicamente, serviu à demonstração de uma profunda coerência ao longo de toda a produção de Cabral, agora age como um entrave a novas leituras e apropriações de sua obra.

Dentre os críticos que se esforçaram por uma revisão do estatuto crítico de *Pedra do Sono*, identificamos duas posturas fundamentais, que não necessariamente se excluem. A primeira consiste em suspender o interesse “prefigurativo” e conceder ao livro a

possibilidade de um projeto, o privilégio de um discurso próprio. A segunda consiste em buscar as continuidades pouco ressaltadas entre *Pedra do Sono* e a produção posterior de Cabral, com a intenção de rever os parâmetros interpretativos utilizados para o seu restante. Marta Peixoto, em seu livro *Poesia Com Coisas*, é a mais importante representante dessa segunda maneira. Em nosso trabalho, alternamos frequentemente esses dois modos, por um lado tentamos inserir o livro dentro do repertório que foi construído para Cabral, por outro usamos *Pedra do Sono* como uma tentativa de rebater, rever ou criar uma outra chave interpretativa para seus poemas.

Acredito que a pequena coletânea de poemas merece uma reconsideração por diversos motivos. No contraste com as outras obras de Cabral, os críticos observam que *Pedra do Sono* parece escrita numa dicção muito mais “de época”, emprestada de suas influências imediatas. Essa é a tônica dominante em muitas das leituras, a começar por Luiz Costa Lima. Queremos argumentar que *Pedra do Sono* não é simplesmente uma repetição de seus antecessores, mas que sua diferença não consiste apenas em ser uma pálida prefiguração da originalidade que Cabral desenvolveria adiante. Temos como um dos objetivos finais do nosso trabalho, portanto, reconstituir teoricamente o arranjo bastante particular e inovador que *Pedra do Sono* forma de conceitos e problemas da poesia de seu tempo. Sobretudo aqueles expressos na sua comunicação *Considerações sobre o poeta dormindo*: sono, sonho, sujeito, poesia, absoluto, morte; a experiência do adormecer, da alucinação, do duplo, da repetição etc. Conceitos e experiências de um arsenal tipicamente surrealista, mas numa organização que conscientemente força os limites de uma analogia convencional entre o poema e o sonho. Em suas *Considerações sobre o poeta dormindo*, Cabral se mostra bastante sensível ao interesse das pessoas de seu tempo pelo sonho, enquanto que o sono lhes parece um fenômeno mais ou menos trivial, o “trampolim para o sonho” (MELO NETO, 2003, p.685). O deslocamento conceitual de Cabral consiste em tornar o sono uma espécie de *além* do sonho, sua causa, o responsável pela singularidade da sua experiência, que, no entanto, não se dá em experiência alguma.

Essa “torção” dos conceitos é responsável pela relação muito particular que *Pedra do Sono* mantém com a experiência da *transcendência*, seja ela laica ou religiosa — caminho pelo qual queremos reencontrar também um interesse do livro para a história literária. Esse aspecto do livro será amplamente discutido no segundo capítulo, em que tratamos da poética de João Cabral em sua relação com Murilo Mendes.

Mas vale dizer que Luiz Costa Lima coloca todo seu estudo sob a perspectiva da significação da poesia de Cabral para uma evolução literária de longo prazo. Inicialmente. Pois a remissão a esse papel histórico praticamente desaparece em seu argumento, dando lugar à tentativa de demonstração da objetividade da poesia de Cabral. Sem aderirmos ao ponto de vista teleológico de *Lira e Antilira*, gostaríamos ainda assim de colocar *Pedra do Sono* sob a perspectiva da perda do ideal, tão agonicamente marcada na poesia moderna.

Por hora, entretanto, devemos começar com a exposição do material relevante para compreendermos o lugar peculiar de *Pedra do Sono* na obra de João Cabral. Pode-se objetar que começamos justamente da maneira que acabamos de condenar, isto é, discutindo primeiro a integração do livro na obra para apenas depois apresentá-lo por si próprio, mas é difícil proceder de outra maneira, uma vez que a própria inteligibilidade do livro, no seu nível mais profundo, está marcada por esse estatuto problemático. Não é tão simples nos despojarmos de um ponto de vista do qual discordamos, nem necessariamente desejável. O diálogo intenso com a fortuna crítica será nossa forma de mostrar, em primeiro lugar, que é desejável uma tal revisão, e em segundo que ela é possível.

1.2 A voz do poeta.

No registro da própria voz do poeta, a história desse estatuto complicado começa antes mesmo da sua publicação. Há a hoje conhecida correspondência de 1941 entre João Cabral e Drummond, já diversas vezes analisada⁸, em que Cabral explica sua insatisfação em relação à sua linguagem poética de então e ao livro que ainda estava no prelo:

Quero que me desculpe ter escrito esta carta apenas para falar em mim. É que a perspectiva da publicação desse livro tem me deixado num estado de quase pânico. Sinto que não é esta a poesia que eu gostaria de escrever; o que eu gostaria é de falar numa linguagem mais compreensível desse mundo de que os jornais nos dão notícia todos os dias, cujo barulho chega até nossa porta; uma coisa menos “cubista” (MELO NETO, 2001, p.171).

E com especial dramaticidade confessional:

Em todo caso, deixe-me dizer que o *Sentimento do mundo* nos reconcilia com diversas coisas: a língua portuguesa, a poesia, o nosso tempo.

⁸ Ver, por exemplo: SIQUEIRA, 2017, p.411, YOKOZAWA, 2014, p.189, para interessantes análises sobre engajamento político e a presença do leitor em João Cabral. Para um trabalho inteiramente montado sobre a correspondência entre os dois poetas: CALDEIRA, 2011.

Ao mesmo tempo que compensa a existência de coisas como estas: os sociólogos, a estatística, os ditadores. No meu caso particular, a estatística⁹ e a minha solidão de indivíduo, cada dia mais agravada. Será que aprenderei algum dia aquela linguagem de seu livro, tão infinitamente marcada por aquela presença au-delà de soi da fórmula de Daniel-Rops? (MELO NETO, 2001, p.165).

É surpreendente notarmos a associação feita por Cabral entre a superação de uma situação existencial, sua “solidão de indivíduo”, e a capacidade de produzir uma certa linguagem, ao aprendizado ou a invenção de certa linguagem. Associação que nos faz lembrar imediatamente a ideia de João Alexandre Barbosa de uma *mimesis* existencial. Acredito que podemos reter, dessa ideia, não todas as conclusões de Barbosa (que se afastam do que contemporaneamente chamaríamos uma “escrita de si”), mas uma compreensão mais refinada do *intelectualismo* de João Cabral, isto é, a maneira como Cabral “sentia” os problemas conceituais e teóricos da arte e da poesia como problemas íntimos e, por outro lado, como o exercício intelectual ocupava um lugar importante na economia da sua vida. Apenas uma década mais tarde, no início dos anos cinquenta, a superação do individualismo da poesia moderna seria não apenas um tema de cartas, mas a grande questão da poesia e da crítica cabralinas, bem como seu diagnóstico mais amplo da poesia na modernidade. Já vimos como a correspondência com Bandeira expande esse significado do solipsismo.

Não devemos, entretanto, ler as declarações das correspondências como contendo seu estatuto crítico já pronto para nós, como uma prefiguração da consciência autocrítica que João Cabral desenvolveria uma década mais tarde, mas sim reinseri-las no seu contexto imediato. Trata-se de uma carta para Drummond, seu “pai poético”, em que João Cabral envia os poemas de *Pedra do Sono*, carta em que Cabral está pedindo a Drummond a sua “bênção” para a publicação do livro. A “linguagem mais compreensível...” da primeira correspondência aparece na segunda como uma referência à linguagem de Drummond, e João Cabral está, ao que parece, estabelecendo uma moldura de condescendência para o juízo do poeta mineiro sobre os seus poemas de estreia. Uma vez que Drummond é um ideal, Cabral percebe a distância entre a sua poesia e a do mineiro como uma deficiência, e espera e teme que Drummond faça o mesmo, o que se deixa ver também pela declaração de Cabral de que a ausência de resposta por parte do mineiro

⁹ O primeiro emprego de João Cabral foi em um departamento de estatística de Pernambuco. Um pouco antes, a menção aos “sociólogos” tem em mente, provavelmente, Gilberto Freire, que em outra correspondência João Cabral chama de “ditador intelectual daquela província”. É interessante pensar que o monopólio exercido por Freire sobre a matéria regional talvez tenha afastado Cabral e os interessados em poesia dessa geração de pernambucanos de uma linguagem referencial.

“significaria um não” à publicação dos poemas — tal é o ponto a que Cabral pedia uma resposta e condicionava sua autoimagem a uma aprovação de Drummond¹⁰.

A conclusão dessa série de correspondências, por Drummond, merece ser citada pois é um dos trechos mais bonitos da correspondência entre os dois:

É certo que sua poesia tem muito hermetismo para o leitor comum, mas se v. a faz assim hermética porque não pode fazê-la de outro jeito, se você é hermético, que se ofereça assim mesmo ao povo. Ele tem um instinto vigoroso, quase virgem, e ficará perturbado com as suas associações de coisas e estados de espírito, que excedem a lógica rotineira”(...) “Eu acredito de certo que sua fase poética atual é fase de transição que v., com métodos, inclusive os mais velhos, está procurando caminho, e que há muita coisa ainda a fazer antes de chegarmos a uma poesia integrada ao nosso tempo, que o exprima limpidamente e que ao mesmo tempo o supere. Não devemos nos desanimar com isso. desde que estejamos vivos, as experiências se realizarão dentro e fora de nós, e haverá possibilidade de progredir na aventura poética. O essencial mesmo é viver e acreditar na força formidável da vida, que é nosso alimento e nosso material de trabalho. (ANDRADE, 2001, p.174-5).

Ressaltemos apenas o fato de que Drummond não parece temer tanto o hermetismo em poesia. Em oposição à um conceito de comunicação bastante caro aos estudos cabralinos, Drummond observa que “o povo” pode consumir a arte também pelo *estranhamento* — e não apenas pela identificação — e que, pois é também disso que se trata, o estranhamento é uma importante categoria da mobilização política. O mineiro se aproxima aqui do ponto de vista de um surrealismo programático, para o qual a poesia é como a anti-matéria do nosso mundo cotidiano, e que não está totalmente ausente de *Pedra do Sono*, como se vê, por exemplo, em poemas como “Dois Estudos”. O hermetismo de que fala Drummond não é um “fechar-se em copas” do autor, mas um trabalho sobre a linguagem que favorece o inesperado, as surpresas, um efeito de estranhamento. Veremos que, a partir da década de cinquenta, esse valor do hermetismo mudará radicalmente.

1.3 A vida editorial de Pedra do Sono.

¹⁰ Essa idealização se deixa ver também em uma correspondência de 1944: “Creio que a função mais importante da literatura não é refletir a miséria que a gente está vendo e sim dar coragem a esses que se está vendo na miséria. Manejar a melancolia e a morbidez é perigoso porque termina sendo criado um gosto por ela. Esse é um perigo que você é talvez o único autor nosso a saber evitar” (MELO NETO, 2001, p.206). Tenha-se em mente o quanto Cabral se queixa em suas correspondências de possuir esses sentimentos, e o quanto eles participam dos poemas de *Pedra do Sono* e *O Engenheiro*.

Décadas depois dessa correspondência, em entrevista concedida a Antônio Carlos Secchin, João Cabral afirma que “poderia perfeitamente eliminá-lo [o livro *Pedra do Sono*]” das suas obras completas (MELO NETO, 2014, p.326), o que aparentemente fez por uma série de gestos editoriais ao longo de sua história editorial. Benedito Nunes nos informa, a esse respeito, que os títulos dos poemas foram substituídos por números na ocasião do seus *Poemas Reunidos* (1954), fato que o crítico interpreta como um sinal da sua monotonia e indiferenciação (NUNES, 2007, p.24). Em *Duas Águas*, livro que reúne a produção de Cabral até 1956, os títulos são restituídos, mas cinco dos vinte e nove poemas originais são retirados do livro¹¹. Na primeira edição das suas *Poesias Completas* (1965) – que, até onde pude averiguar, é a quarta ocasião em que o livro é editado –, outros quatro poemas são retirados¹², restando apenas vinte, e sua primeira antologia traz apenas um poema, “A André Masson”. Apenas com a publicação, nos anos noventa, da edição crítica das suas *Obras Completas*, o livro é restituído na sua inteireza.

Entretanto, assim como um pouco de apuro interpretativo é capaz de matizar as declarações das cartas, não é bem verdade que a relação posterior de Cabral com o livro tenha se resumido a desidratá-lo aos poucos. No importante artigo “As metamorfoses da pedra: prolegômenos à crítica de *Pedra do Sono*, de João Cabral de Melo Neto, da 3ª para a 4ª edição” (SANTOS, 2009), Santos analisa minuciosamente as transformações que o livro sofre entre a sua edição em *Duas Águas* (1956) e nas *Poesias Completas* (1968). A principal transformação textual que se nota é a retirada de vírgulas nas enumerações, como a seguir em “Infância”:

Seriam hélices,
aviões, locomotivas,
timidamente, precocidade,
balões cativos, si-bemol ? (PS3¹³, p.150)

Seriam hélices
aviões locomotivas
timidamente precocidade
balões-cativos si-bemol ? (PS4, p.379)

Procedimento que, segundo o crítico, “parece orientar-se, assim, para uma maior fluidez e indistinção, o que pode ser uma pista para os valores expressivos privilegiados

¹¹ “As Amadas”, “O Regimento”, “Homem Falando no Escuro”, “A Miss” e “Dois Estudos”. Na realidade, não pude averiguar se as exclusões já haviam sido feitas para ocasião dos *Poemas Reunidos*.

¹² “Canção”, “Jardim”, “A Mulher no Hotel” e “O Aventureiro”.

¹³ PS3 e PS4 são as abreviações do autor para a terceira e quarta edições do livro.

pelo autor naquela fase de sua trajetória” (SANTOS, 2009, p.56), ao mesmo tempo em que “exige do leitor uma atitude ativa para reordenar a exposição caótica de termos” (SANTOS, 2009, p.58). Dois comentários se impõem. Primeiro, um comentário teórico: favorecer a fluidez pela retirada das vírgulas não significa favorecer uma atitude *passiva* do leitor. Muito ao contrário, exige-se dele *mais* trabalho justamente pelo caráter aberto da estrutura da estrofe, o que é interessante para mostrar que um mesmo efeito (a atenção) pode ser produzido por caminhos diferentes, e não apenas pela via de um controle cerrado da sintaxe.

Segundo: o conjunto das alterações nos permite argumentar que João Cabral era capaz de frequentar o ponto de vista de seu livro de estreia e realizar alterações que favorecessem a expressão desse ponto de vista, mesmo que por meio de procedimentos textuais que afastassem o texto do livro de sua produção atual. Isso indica uma inaudita capacidade do poeta de “trocar de máscaras”, uma qualidade de livre pensador, em contraste com a figura de univocidade ética pela qual tornou-se conhecido. As exclusões de poemas, interpretadas às vezes como sintoma da “relação problemática” com *Pedra do Sono*, podem ser lidas na mesma chave quando seguimos a observação de Santos de que, entre as duas edições, o ano de 1939 foi retirado do período de elaboração dos poemas (de “1939-1940” para “1940-1941”). Uma breve leitura dos poemas excluídos (“Canção”, “Jardim”, “A mulher no hotel” e “O aventureiro”) favorece bastante a hipótese de Santos de que a exclusão do ano de 1939 não é um erro ou descuido editorial, mas sim a indicação de que os poemas excluídos pertenciam a uma etapa anterior de elaboração do poeta, em que a imagem do livro ainda não estava bem estabelecida para Cabral. A favor dessa hipótese temos, também, uma entrevista de Cabral a Solena Benevides Vianna, recolhida por Felix de Athayde em seu *Ideias Fixas*. Na entrevista, Cabral fala sobre o parentesco de *Pedra do Sono* com a poesia de Murilo Mendes:

Há um certo parentesco entre *Pedra do sono* e certa poesia entre nós, a do sr. Murilo Mendes, por exemplo para quem a imagem não é um equivalente simbólico de uma realidade observada, mas um valor em si... *Pedra do sono* é um livro cujo ponto de partida foi um tratamento da imagem como tal... Quando disse ponto de partida não fui bem verdadeiro. Essa intenção estética me surgiu quando muitos poemas do livro estavam escritos e agiu apenas como norma para a escolha dos que seriam incluídos na coleção e para a reforma de alguns dos mais negadores do que, enfaticamente, eu gostava de chamar estética. O ponto de partida verdadeiro foi a influência pura e simples do sr. Murilo Mendes (MELO NETO, *apud* Athayde, 2000, p.99, grifo meu).

O que fica de impressão do depoimento, e que beneficia a hipótese que levantamos, é que *Pedra do Sono* foi um livro cuja proposta só se realizou para seu autor a meio caminho de um processo experimental com a poesia. Voltaremos a esse ponto no segundo capítulo, quando falarmos da coletânea dos *primeiros poemas*. Vale observar também que já em 1946 Cabral traça uma linha entre seu entendimento presente e o que, na altura de *Pedra do Sono*, “gostava de chamar de estética” (mas na mesma frase Cabral indica que há no livro algo como uma estética). Tal distanciamento do poeta em relação ao livro, que procuramos documentar brevemente, é sem dúvidas um dos motivos para a sua recepção negativa pela crítica dos anos cinquenta em diante. Mas se ele pode servir como justificação, está longe de explicar todos os aspectos teóricos dessa exclusão, que giram em torno da sua própria ordem de questões. É a esses problemas que nos voltamos agora.

1.4 Os críticos da exclusão do sonho.

1.4.1 Os primeiros críticos.

O primeiro artigo de relevância publicado sobre a obra de João Cabral foi escrito em 1943 por Antonio Candido. *Poesia ao norte* vem à luz no jornal *Folha da manhã*, de cujo rodapé literário Candido há pouco tornara-se responsável, seguindo o seu sucesso como crítico da revista *Clima* (RAMASSOTE, 2011, p.41). Em mais de uma entrevista, João Cabral prestou homenagem à agudeza de Candido, que teria enxergado, nos seus poemas de aparência surrealista, a qualidade e os traços construtivos e racionalistas que dominariam sua poética madura. Os comentários positivos de Candido não vêm, entretanto, sem a admoestação de que o poeta estaria “despoetizando demais as suas poesias”. “Sistema fechado”, “exagero de um certo posicionismo verbal”, “mundo fechado” e poesia que “tende a bastar a si mesma” são alguns dos predicados atribuídos ao “livrinho de moço” *Pedra do Sono*. O veredito do crítico é que a poesia de João Cabral é excelente, mas não sabe olhar as horas: “Nos nossos tempos de poesia mais comunicativa, já transcendida a fase hermética pura, quase sempre vítima da sua autofagia, soa com certo ar de raridade o livro do Sr. Cabral de Melo. E nos leva a crer que a voz (?) do cisne mallarmeano está sempre viva, a ponto de vir ressoar na última geração da nossa literatura” (CANDIDO, 1999).

Não há aqui, naturalmente, uma “desvalorização” do sonho. Ao contrário, a proeza da solução pessoal de Cabral consiste para Candido justamente na síntese entre rigor de construção e fluidez da matéria onírica. Ainda assim, podemos reconhecer nas críticas de Antonio Candido certas oposições que seriam retomadas pela crítica posterior. Sobretudo as divisões entre hermetismo e comunicação, individual e coletivo, pureza e humanidade. O conteúdo negativo do artigo de Candido foi igualmente importante para a obra e a crítica cabralinas. O “risco” de solipsismo e desumanização reaparece em autores importantes como Sérgio Buarque e Luiz Costa Lima. O primeiro, escrevendo sobre *O Cão Sem Plumas*, num procedimento teórico que será bastante imitado, inverte e sintetiza a relação entre pureza e vida: “Esse refinamento extremado, essa mortal pureza, não constitui, ao cabo, uma negação, mas uma condição de vida” (HOLANDA, 1996). No segundo autor, como veremos em breve, o risco da repetição, risco de algo que já aconteceu, é um fantasma que assombra toda a sua análise.

As críticas de Antonio Candido são uma espécie de negativo na argumentação dos autores dos anos cinquenta e sessenta. Tais autores se esforçam em mostrar que a obra subsequente de Cabral escapa a esse inferno do inatural, obtém êxito em superar, não apenas o caráter narcísico e solipsista de uma adolescência “ainda quente” na idade adulta, mas toda a poesia de sua geração.

Hoje restrita ao papel de antagonista, Benedito Nunes escreve que a geração de 45 “abriu o processo de julgamento do modernismo brasileiro” (NUNES, 2007, p.18). Trata-se de um período em que a posição do modernismo como evento fundamental para a vida cultural nacional esteve ameaçada, e em que termos como “superação”, “continuidade” e “retrocesso” estiveram em disputa. É sem dúvidas em função dessa querela literária que se fixam os significados de “poético”, “prosaico”, “lírico” que seriam praticados pela crítica cabralina das décadas seguintes.

No panorama da poesia brasileira, Cabral surge como uma voz dissonante em um período de reação. Os anos 40 viram, por um lado, o amadurecimento das principais peças do modernismo e, por outro, uma crítica do “espírito modernista” de ruptura de convenções e de aproximação do que seria uma psicologia popular – a ambição de representar a nação entendida como entidade psíquica. Contra esses traços da geração de 22, os poetas da nova década renovaram o interesse pela forma fixa e pelo imaginário tradicional da poesia ocidental – fontes, ninfas, o firmamento, o alto e o baixo etc.

É numa série de pequenos artigos de crítica para jornais e suplementos literários escritos por Sérgio Buarque de Holanda¹⁴ que melhor rastreamos o processo de individualização de João Cabral no seio da sua geração. Publicados entre 1950 e 1952, estes artigos já elaboram as principais chaves de leitura que seriam empregadas nos estudos de maior vulto realizados a partir dos anos 60 – sua “empresa de mineralização”, o gosto pela precisão que não se confunde com simples formalismo, a economia da expressão, a impessoalidade, a diferença entre “forma” e “fôrma”, a vontade obstinada de ferir a sensibilidade treinada pelas formas antigas etc. Ao mesmo tempo, os artigos discutem o desenvolvimento da poética cabralina por comparação com os outros poetas do período — sem, inicialmente, a certeza dada da singularidade do poeta pernambucano. Vemos com que habilidade o experiente crítico promove o debate dentro da geração de 45, identificando suas linhas de força, confrontando os programas estéticos com suas realizações efetivas e avaliando as pretensões da época em relação ao modernismo.

Sérgio Buarque intitula provocativamente seus textos jornalísticos: “Poética e poesia”, “Restauração do poético?”, “A difícil alvorada”, “Ainda a labareda”, “Invenção ou convenção?” Por todos estende-se a mesma preocupação: seria preciso identificar quem, dentre os poetas da nova geração, que apresenta um pendor tão grande para os problemas de forma e de técnica, quem se colocava numa posição de antagonismo legítimo em relação a tradição e quem era, no fundo, um reacionário. Sobre estes últimos, Sérgio escreve:

Em outras palavras, nas palavras da antiga retórica, [tais vozes] desejam, em sua integridade e intangibilidade, a preeminência do *sermo sublimis*, que mãos sacrílegas não se pejavam de misturar democraticamente ao *sermo humilis*, apropriado, este, ao discurso vulgar e à sátira, não à genuína poesia (BUARQUE DE HOLANDA, 1996, p.165-6).

E

O que efetivamente pretendem é a restauração exclusivista da linguagem poética, o mergulho no que parecem ser as puras fontes do lirismo, capazes de nos imunizar, enfim, contra os contágios profanos. Em outras palavras... a permanência do *sermo sublimis*, que mãos sacrílegas não se pejavam de misturar democraticamente ao *sermo humilis*, apropriado, este, ao discurso vulgar e à sátira, não à genuína poesia (BUARQUE DE HOLANDA, 1996, p.166).

¹⁴ Presentes no volume dois de *O Espírito e a Letra* (1996), organizado por Antonio Arnoni Prado.

E se, até o final de 1950, Sérgio ainda colocava João Cabral, Geir Campos e José Paulo Moreira da Fonseca em uma mesma frase, não demora muito para que o crítico perceba aquilo que distingue João Cabral e o coloca numa posição única dentro de sua geração:

Creio que pela primeira vez, em toda a história de nossa poesia, o trabalho da inteligência ganha uma posição verdadeiramente privilegiada e um soberano prestígio. Mas essa palavra — inteligência — requer nele uma explicação. Ela não se opõe ao que há, no homem, de realmente humano e virginal, não se opõe à vida, mas simplesmente ao hábito, à lembrança, à rotina. E significa, assim, o instrumento decisivo na constante demanda de autenticidade que domina toda essa obra (HOLANDA, 1996, p.525).

Em “O geômetra engajado”, importante texto para a recepção da obra de Cabral, a querela da década anterior já começa a assumir ares de conhecimento manualizado:

A poética de 45 cultiva preferentemente o *sermo nobilis*, a palavra erudita ou menos corrente... Já JCMN está no polo oposto dessas preocupações. Sua poesia se prende, nitidamente, a uma constante estilística que pode ser puxada, sem solução de continuidade, desde 22: é a vertente da poesia-minuto de Oswald de Andrade — a “poesia pau-brasil” —, que passa a informar certos poemas do primeiro Drummond e vai encontrar o seu lugar natural na linguagem reduzida da poesia cabralina (CAMPOS, 1992, p.78)

(...)

É a instauração, na poesia brasileira, de uma poesia de construção, racionalista e objetiva, contra uma poesia de expressão, subjetiva e irracionalista. Os poemas de *O Engenheiro* são como que feitos a régua e esquadro, riscados e calculados no papel, e sua semântica funda coincidentemente um âmbito plástico de referências (CAMPOS, 1992, p.80-1).

Vemos com bastante nitidez a ideia de que é em virtude do seu racionalismo que a obra de João Cabral é capaz de superar uma situação anterior, cuja descrição Haroldo faz nos mesmos termos que Cabral já havia utilizado em seus textos críticos da década de 50. A poesia de construção, racionalista, que ainda a Sérgio Buarque parecia sob o risco de solipsismo¹⁵, é agora definitivamente oposta ao individualismo, identificado ao presente da geração de Cabral e, na medida em que esse presente propõe um retorno à tradição, à tradição.

Razão aqui passa a designar a dimensão intersubjetiva e social do homem, aquilo que é comum aos homens e por isso comunicável: o mundo da vida, o exterior, sua

¹⁵ Ainda sobre Cão sem plumas, o Sérgio escreve: “E não é, ainda, uma tentativa especial de velar a realidade, esse desejo de emancipá-la de todas as noções que formou sobre ela o senso justamente chamado comum e que explica, no fundo, a existência e a razão de ser da própria linguagem” (HOLANDA, 1996, p.531). Ressalva que não o impede, entretanto, de reconhecer a importância da obra.

história. Haroldo faz ressoar, não apenas Sérgio Buarque e o próprio João Cabral, mas também Antonio Candido.

O que passa sem exame por entre essas opiniões é que *Pedra do Sono* representa esse traço geracional contra o qual se insurge a obra madura de Cabral, e nada mais. Antonio Houaiss é, à época, o crítico que mais veementemente verbaliza essa identificação apressada. No seu tom despachado de escrever, Houaiss, se, por um lado, chama atenção de forma pioneira para o conteúdo iconoclasta da poesia de João Cabral — por exemplo, na sua defesa de *O Rio*:

Não se trata, nesta altura, de criticar um poeta porque não usa de "linguagem poética" - como se esta entidade fosse algo pré-determinado, fixado, canonizado, sistematizado, cuja essência estivesse definida formalmente uma vez por todas. A linguagem poética, como sistema de símbolos lingüísticos, faz-se cada dia, está em perpétua transformação, não se trata de preencher tais ou quais "formas" com conteúdos verbais mais ou menos novos (HOUAISS, 1976, p.220).

— por outro leva a cabo um manejo extremamente dogmático do binômio racional/irracional, ao ponto de esses termos denotarem diferenças absolutas que se impõem ao leitor:

Depois, em 1945, *O Engenheiro*: a poesia que ele passa a construir, com instrumentos de precisão, ainda era satisfatória: reduzida que fosse a uma construção lógica, tinha ela um bom passado, era poesia pela poesia, e como função consciente e racional parecia, não obstante, ter ecos, na versão oficial do "martírio" de Mallarmé e, mesmo, de Baudelaire. *Cotejem-se os poemas de Pedra do Sono com os de O Engenheiro. Naqueles, a exegese não pode senão procurar explicação, nunca compreensão: não definem, não conceituam, não expressam: tentam se tanto "criar" e comunicar uma atmosfera, um clima, um ambiente, se quiserdes no jargão de certa filosofia, uma vivência, uma existência, efemeríssima, mas ao parecer inútilíssima, gratuitíssima, salvo o poder tóxico disso tudo. Jogo puro porque sem nenhum valor humano específico, senão exemplo externo, na linha mais extrema do ato gratuito procurado como gratuito. Está claro que houve poetas mais gratuitos, já o dissemos, nessa tendência* (HOUAISS, 1976, p.176, grifo meu).

Suas sentenças, hipercondensadas pelas exigências do meio, nos ajudam a definir uma espécie de contraprojeto para nosso trabalho. Procuraremos, na contramão da sua leitura, entender o que os poemas de *Pedra do Sono* definem, conceituam e expressam.

A repetição dos superlativos (efemeríssima, inútilíssima etc.) ecoa o “ar de raridade” de que fala Antonio Candido, e age retoricamente para salientar a falta de contato com a realidade que Houaiss vê como o grande defeito de *Pedra do Sono*, realidade entendida em múltiplos sentidos, mas sobretudo como realidade humana, social.

Em *O Engenheiro*, a situação apenas parcialmente se transforma. Houaiss entende, como Candido, que há uma relação inversa entre pureza e valor humano. O ideal de construção, o caráter deliberado e a forte vontade ordenadora, que o crítico considera denominadores comuns entre os dois livros, são expressos em poemas qualificados de “estrutura caprichosa e inútil, em que houvesse tão-somente uma mostra do seu virtuosismo” (HOUAISS, 1976, p.207). Houaiss procura imputar aos poemas da primeira fase de Cabral, quando vistos do ponto de vista dos poemas da segunda, a mancha de um esteticismo, da gratuidade no sentido de uma arte que não tem outra finalidade que não o seu próprio consumo como obra de arte e que, nesse ciclo de autorreferência, se esvazia seu conteúdo humano. *Puro* significa *esvaziado* da componente humana que justifica a existência da obra de arte. Significa também *gratuito*, sem *fim* (*social*):

Pedra do Sono é desumanizada, não lhe perpassa um sentimento, fantasia fria, em que a luta do viver fica circunscrita a uma intravivência na fantasia do poeta. *O Engenheiro* já paga tributos de admiração, de amizade - sobretudo nos poemas alusivos a certos amigos do autor. (HOUAISS, 1976, p.211).

O que está em questão mais uma vez é o *solipsismo* do primeiro livro de Cabral. A exclusão de um leitor ou destinatário do texto, exclusão da questão da função da literatura. Houaiss critica o que vê como uma poesia excessivamente preocupada com os estados internos do próprio poeta, uma poesia que não se importa com a relação entre a linguagem poética e a realidade exterior. Segundo essa interpretação, o que se apresenta como “mundo externo” na *Pedra do Sono* são as projeções do mundo onírico e dos sentimentos do eu lírico. Uma alma nobre que luta para existir. O mal da *Pedra do Sono* é que nela não se deixa reconhecer nenhuma estima pelos objetos temporais da ação humana e coletiva, nenhum “tributo de admiração”, nenhum valor conferido ao mundo. Trata-se, em última instância, de um livro niilista. Essa palavra comparece de maneira muito breve no texto de Luiz Costa Lima, quando o crítico fala de *Psicologia da Composição*:

A atração pelo niilismo na fase que temos estudado do poeta pernambucano só pode ser bem entendida se a percebemos como etapa de uma trajetória, que já principia se perguntando sobre sua razão de ser (LIMA, 1995, p.244).

A “poética negativa” só é compreendida na medida em que não é um fim em si mesma, mas uma etapa de uma trajetória que deve desaguar nos poemas do Capibaribe, no histórico concreto. Tudo o que não parecer com um consciente questionamento do

potencial referencial da linguagem ou da poesia está sob o risco de não contribuir para esse itinerário.

Houaiss, Candido e Costa Lima parecem estar de acordo no seguinte ponto sobre *Pedra do Sono*: é belo, é puro, formalmente raro, mas isso não basta, é preciso haver história, humanidade. Há o ponto de vista do indivíduo, abstrato, alienado, burguês, engendrado pela condição moderna do escritor, e o ponto de vista das coletividades que fazem a história. A adesão ao segundo é o que justifica a existência da obra de arte; eticamente comprometida com essas coletividades, a obra de arte pode contribuir para a sua formação. Há aqui a ideia de um comprometimento dos escritores com um projeto que *Pedra do Sono* não satisfaz.

Mas o caráter engajado de um texto não depende sempre de uma valoração externa? e essa valoração de uma constelação política, cultural e intelectual que se transforma constantemente? Entendemos que não faz sentido dizer que um texto é, em si mesmo, mais ou menos preñado de humanidade que outro, menos ou mais puro que outro. Na medida em que reconhecemos que a pureza nunca é uma situação de fato (seria uma contradição), mas um ideal relacional, vemos que a maneira com que um texto *tenta ser* puro faz parte da sua historicidade, bem como carrega um problema intelectual que, no caso de *Pedra do Sono*, permanece pouco explorado, pois, para o ponto de vista crítico que viemos descrevendo, o problema intelectual da obra de João Cabral começa a partir da superação deste livro. Pensamos, por outro lado, que é possível fazer qualquer história, de qualquer jeito, só não é possível não fazer uma história. Nesse sentido, Sterzi afirma que a história, mesmo que permanecesse impronunciada na obra anterior a *O Cão Sem Plumas*, já estava inevitavelmente lá (STERZI, 2011, p.7)

A fixação da imagem teórica do “Autor” João Cabral acontece definitivamente na literatura crítica na passagem dos anos sessenta para os anos setenta, quando surgem os primeiros estudos de vulto da obra de João Cabral, e que até hoje servem como referência para esse estilo “exegese da obra” de crítica. Mas tentamos apresentar motivos para colocar também os anos 50 como importantes para o destino da poesia de Cabral e, no mesmo compasso, para o destino do nosso livro. Muitas leituras da obra de Cabral partem das exegeses dos anos sessenta, sem fazer uma reflexão sobre em que medida essa literatura é devedora dos pontos de vista desenvolvidos nas disputas literárias das décadas anteriores; devedora não simplesmente no sentido de que retoma, reelabora e expande chaves analíticas que parcialmente se encontravam nos textos de autores como Sérgio

Buarque, Antonio Candido, Antônio Houaiss e Othon Moacyr Garcia, mas no sentido de que responde a injunções colocadas à poesia e à cultura naquele momento. A necessidade de toda essa reflexão está, ao meu ver, no seu potencial de nos liberar de compromissos tácitos com pontos de vista que surgiram no interior das discussões da época, que tiveram sua necessidade nesse momento, mas que no presente significam entraves a novas leituras da obra, a uma expansão dos seus significados possíveis.

1.4.2 As exegeses acadêmicas

Dissemos mais acima que as exegeses desse período colocam no centro da pesquisa sobre Cabral a busca da “chave”, do “motor” ou do “princípio” de sua obra. Mesmo que, do ponto de vista das chaves interpretativas, esses estudos continuem desenvolvendo proposições que já se desenhavam desde o início dos anos 50, enquanto desenlaces das questões de “política literária” da geração de 45, é a partir deles que a obra inteira de Cabral passa a ser concebida como um afastamento, não apenas cronológico e estilístico, mas também *lógico* e mesmo *ético* da *Pedra do Sono* – já taxada anteriormente de subjetivista, surrealista, onírica etc.

O principal teórico desse afastamento é, sem dúvidas, Luiz Costa Lima.

Costa Lima dá um nome bastante sugestivo ao seu ensaio sobre a poesia cabralina: *A Traição Consequente*. Sua apreciação da *Pedra do Sono* consiste, de um lado, em um *compte rendu* das influências que incidem sobre Cabral – Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade e Mallarmé – e, de outro, em mostrar em que medida o livro prefigura a poética do *Engenheiro*. Podemos resumir o juízo do crítico da seguinte forma: *reagindo energicamente à tradição, o poeta não dispõe ainda de meios para se despojar dela, por isso o impasse é a figura central do livro*.

O crítico argumenta que as influências a que nos referimos não alcançam mais que um termo intermediário na obra de estreia do poeta pernambucano. Drummond comparece em certas opções vocabulares, bem como na organização das estrofes, na maneira como cada uma desenvolve a partir de um mesmo centro o “núcleo ideativo do poema” (LIMA, 1995); Murilo se deixa ver no sentido plástico e no lastro visual das composições. Em “Marinha”, as duas dicções se alternariam com particular nitidez:

Os homens e as mulheres
adormecidos na praia
que nuvens procuram

agarrar?

No sono das mulheres
cavalos passam correndo
em ruas que soam
como tambores.

Os homens tem espelhos de bolso
onde os gestos das amadas
(as amadas demoradas)
se repetem.

Vi apenas que no céu do sonho
a lua morta já não mexia mais (MELO NETO, 2003, p.48).

Murilo se faz sentir na segunda estrofe, Drummond na terceira, e na quarta há o momento da “traição consequente”, em que Cabral conduz a composição a uma estagnação que sinaliza uma ruptura com as dicções precedentes — muito embora o poeta não dispusesse ainda dos meios necessários para ultrapassá-las. Por isso a última estrofe assume uma qualidade de estagnação e imobilidade que sintetizaria a consciência do jovem poeta de que sua mensagem é algo distinta das dicções que o inspiram.

A ruptura e a estagnação, a insubmissão e a incapacidade, a lucidez e o mergulho onírico são as chaves mais acessadas pelo crítico para compreender os poemas da *Pedra do Sono*. Essa convivência entre opostos não é sentida por Costa Lima como algo saudável, e o crítico tem a necessidade de explicá-la e torná-la inessencial, neutralizar o que pode haver de comunicação entre as duas figuras, para pensar o sentido da lucidez por si só; o que faz recorrendo aos versos de “poesia” — versos que são, talvez, os mais citados desse livro:

Mas em *Pedra do Sono* se entremostra o elemento de que partirá o salto a ser dado por *O Engenheiro*. Refiro-me ao final de “Poesia”: “ó jardins de um céu/ viciosamente frequentado:/ onde o mistério maior/ do sol, da luz, da saúde?” Ou seja, o autor tem consciência do círculo vicioso em que é jogado. Essa mesma lucidez que o impede de mergulhar por inteiro na área vital dos poetas que admira, permite-lhe ver a “vida literária” que, apesar de tudo, construía (LIMA, 1995, p.203).

Se, em *Pedra do Sono*, temos uma predominância do visual, com objetos e fragmentos de imagens (braços, pernas, telefones, manequins) se perfilando, às vezes ameaçadoramente, diante dos seus olhos, é porque Cabral *ainda* não dispõe dos meios para trabalhar como quer esses objetos que sua imaginação entrega à sua consciência, para *penetrá-los* — por isso anda em círculos, limitando-se a *registrar* seu passeio, e pode apenas sonhar com a poética pretendida, pensá-la como um mistério: “Sua intranquila

lucidez necessita de objetos, embora não saiba ainda o que fazer com eles” (LIMA, p.203). Essa caracterização negativa do livro não o impede de isolar um núcleo lúcido imune aos influxos da imaginação, “a alucinação surrealista não toca em sua lucidez”, “o poeta... que guarda lúcido seu controle, opõe um dique ao onirismo. É ele que dá as cartas e nunca se entrega” (LIMA, 200).

A virada necessária para a poética almejada viria com *Os Três Mal Amados* (1943).

O diálogo dramático tem, para Costa Lima, um significado e um sentido bastante precisos. Significa um reconhecimento, por parte do próprio João Cabral, de que ele não estava pronto para empreender sua verdadeira aventura em verso, é um “ensaio” (LIMA, 1995, p.206) cujo sentido é um auto-esclarecimento, uma dobra da lucidez sobre si mesma em que ela é capaz de tocar e revelar o seu próprio núcleo: o “*olho matemático*”¹⁶, o “anseio de organizar geometricamente a expressão e a palavra”, a “vontade de organização matemática da realidade” (LIMA, 1995, p.207-8).

Costa Lima vê João Cabral, essencialmente, como um dessacralizador da poesia, alguém que duvida da sua função e do seu porquê. E isso em dois sentidos. Por um lado, uma crítica do convencionalismo que já está presente na *Pedra do Sono*, uma crítica da “palavra poética” que vale pelo seu uso tradicional e não pelo modo como o poema estrutura seu significado (LIMA, 1995, p.205). Por outro, uma crítica de certo “perfil psicológico” que valoriza o momento da inspiração e que considera o trabalho subsequente sobre o poema como uma perda da sua autenticidade e como um distanciamento do verdadeiro momento poético – tudo isso em contraposição à noção construtiva do poema (LIMA, 1995, p.232)¹⁷.

Em sua leitura comparada dos livros, o crítico esquematiza os poemas de *Pedra do Sono* e *O Engenheiro* em duas *configurações poemáticas*, lunar e solar, a segunda essencialmente distinta da primeira, sendo que apenas nesta última podemos notar os rudimentos da originalidade cabralina:

Os críticos tem justamente chamado a atenção sobre *O Engenheiro* (1945), terceiro livro publicado pelo poeta. Parece-nos entretanto que a sua análise face a *Pedra do Sono*, bem como quanto ao rumo que progressivamente irá tomando a expressão do autor, ainda não foi bastante precisada. Se *O Engenheiro* representa uma etapa capital na elaboração poética de Cabral assim acontece porque nele entram em choque duas configurações poemáticas opostas: uma em que se fundamentava a feitura de *Pedra do Sono* e outra que,

¹⁶ Em itálico no original.

¹⁷ Essas duas direções também se encontram bastante desenvolvidas nos próprios textos críticos de Cabral.

embora neste livro de estreia já pressentida, ainda não entrara em pleno funcionamento. À primeira chamaremos de configuração de tipo lunar, noturno, fundada na tradição simbolista, nutrida pelo surrealismo, embora desde já nem simbolista nem surrealista. À segunda chamaremos de tipo concreto-solar, através da qual será levado a cabo a reformulação da tradição mallarmaica, agora arrancada das névoas simbolistas (LIMA, 1995, p.208).

Note-se como Costa Lima não anula completamente a singularidade cabralina no seu livro de estreia, mas faz dela uma singularidade negativa, uma recusa de entregar-se à dicção que no entanto é a efetivamente utilizada no livro. Em resumo, o crítico faz isso para resguardar desde o início uma originalidade cabralina pensada nos termos de uma lucidez insone que o impediria de entregar-se ao fluxo imagético ditado pela geração onírica — liberdade negativa, carente da *técnica* que só chegaria com *O Engenheiro*.

Para o crítico, *O Engenheiro* é um conflito aberto, o embate entre as duas configurações se faz à luz do dia. Em *Pedra do Sono*, por outro lado, esse conflito se manifesta nas composições sob as formas do impasse entre a “vontade de lucidez”, que Costa Lima interpreta sempre também como uma lucidez diante da tradição e das vozes de que o poeta dispõe para se expressar, e essas mesmas vozes. Dessa forma, a vontade de lucidez, a consciência poética, o olho matemático, a *presença* cabralina, enfim, só pode se expressar negativamente, *bloqueando* os poemas. É nessa chave que o autor lê o poema “Marinha”, que já citamos, mas também outros poemas como “Dentro da perda da memória” e “A poesia andando”, este último abaixo:

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

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

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

E agora
em continentes muito afastados
os pensamentos amam e se afogam
em marés de águas paradas.

Ao que Costa Lima observa:

O escritor ao longo das estrofes guarda a posição de um observador. A cena inicial teria condições para ser uma “natureza morta” não fosse a imagem dos pensamentos que voam. Essas identificações são relevantes. O autor não elide as diferenças entre sujeito que pensa e imagem pensada. Tampouco a imagética se atropela em seu caminho, atravancando a leitura poética ou imponto uma leitura encantatória.

Em suma, portanto, tampouco a influência muriliana alcança um termo mais que intermediário... (LIMA, 1995, p.201).

A manutenção dos “pensamentos” reificados, ditos assim como tais, é a prova, para Costa Lima, de que Cabral se recusa a “literatizar” a realidade, a *dar sentido ao mundo* a partir da linguagem que possui.

Cabral agiria, quando muito, *dispondo* os elementos na composição, elementos cujo porquê de estarem ali é mais ou menos arbitrário — são “ditados” pela subjetividade do poeta, e não por um motivo racional. Por isso “Composição” é seu poema preferido do livro, o mais bem acabado porque melhor revela o traço construtivista de sua poética.

Por isso também Costa Lima gasta mais tempo analisando a epígrafe do livro — o verso “*Solitude, récif, étoile*”, extraído do famoso soneto de Mallarmé — que qualquer um dos poemas: do ponto de vista da *propriedade*, os substantivos do poema de Mallarmé revelam a presença de Cabral tanto quanto os que lhe foram ditados pelo sonho; do ponto de vista da influência literária, a extirpação do verso de seu contexto original demonstra como Cabral “traí” Mallarmé ao fazer os substantivos soarem na sua “dureza concreta” e não no uso figurado (e narrativo) de origem:

Enquanto em “Solitude”, o verso tomado como epígrafe tem um sentido figurado, indicando os riscos da vida do marinheiro-poeta, sua citação isolada, na abertura de *Pedra do Sono*, faz as palavras soarem na sua dureza concreta. Toda a sugerência simbólica se descarta, para que as palavras concentrem a sua força nomeante. (...) Assim considerando, é que dizemos a epígrafe de *Pedra do Sono* conter a verdadeira chave de penetração na obra que estudamos (LIMA, 1995, p.205, grifo meu).

A partir de *O Engenheiro*, como, para Costa Lima, o tema das composições passa a ser justamente a eliminação do sonho pela razão, a dissolução do acaso pelo sentido, isto é, a própria passagem do irrazoado para a razão, do imotivado para o motivado, da noite para a claridade, o aspecto racional dos poemas não entrará mais em questão.

O uso do conceito de *configuração* para designar matrizes de composição que se efetivam parcialmente nos poemas, matrizes essencialmente distintas e que não devem nada uma a outra, como o dia e a noite, o sol e a lua, o uso desse conceito deixa ver que, para Costa Lima, o pensamento analítico e a razão substituem sem resíduos o sonho como

modelos poéticos de Cabral. A lucidez sendo o núcleo de originalidade que Cabral já demonstrava em alguns relances do livro, e o onirismo sendo o idioma poético legado pela tradição em voga no momento do seu despertar para a poesia. O crítico percebe, dessa forma, que há uma forte *tensão* no livro de estreia de João Cabral, mas infelizmente essa tensão é considerada um aspecto inessencial de sua poesia, na medida em que o crítico a divide entre uma parte própria e uma imprópria, que é ritualmente excluída na sua leitura do poema “O Engenheiro”.

Tal posição é retomada por diversos críticos que se debruçaram mais detidamente nas diferenças entre as duas obras, mas Antônio Carlos Secchin é possivelmente seu principal representante contemporâneo. Sobre a passagem entre os dois livros, facilmente encontramos comentários que ratificam a ideia de uma superioridade lógica entre a primeira e a segunda “configurações”:

Existem, ainda [*no Engenheiro*], poemas que indicam a *ultrapassagem temática* do sonho e que prefiguram uma nova ordem, de que ele será banido (...): o discurso lírico não se organizará, então, contra o onírico, pois tal categoria sequer será aventada (SECCHIN, 2014, p.38, grifo meu).

Em concordância com o ponto de vista de Costa Lima, mas adicionando novas camadas de sentido — política, civil, territorial, espacial, pátria, — à inteligibilidade da obra de Cabral, Secchin argumenta que há um *banimento* do sonho como modelo para o discurso poético. Para Secchin, quaisquer tensões que encontremos na obra cabralina não se dão no nível da sua teoria poética — elas podem ser tensões do objeto, como por exemplo uma realidade violenta ou macabra; tensões que vem da forma como a linguagem é estruturada, mas sempre segundo uma intenção em si mesma transparente, ou mesmo tensões ontológicas, como aquela entre linguagem e realidade em *Uma Faca Só Lâmina*. Mas do ponto de vista dos modelos para o discurso lírico, para a composição ou para o objeto poético, Cabral jamais reassume o sonho ou aquilo que o sonho pode representar num determinado momento de sua obra — isto é, a perda do controle, a passividade do sujeito, a autonomia da significação em relação à vontade etc.

Sua leitura dessa fase cabralina é extremamente calcada num vocabulário fenomenológico, herdado de Luiz Costa Lima, cujo aproveitamento crítico hoje parece um pouco estranho. Estranheza que o próprio Costa Lima reconheceria nos anos noventa em seu livro-itinerário *Vida e Mimesis*: “Se a intuição do intérprete era eficaz [*em Lira e*

Antilira], a bússola do teórico o extraviava...” (LIMA, 1995 p.31). Vale a pena comentarmos mais um pouco a relação de Costa Lima com Cabral.

Já no início dos anos oitenta, em *Dispersa Demanda*, o crítico se distancia de sua abordagem inicial do poeta ao ler *A Escola das facas* segundo um “complexo de contundência e vergonha” — isto é, fazendo do “autor” e da “racionalidade” figuras menos onipotentes, e dos “diques” racionais um afeto involuntário (vergonha). O que nos interessa na sua nova leitura é que a vontade do autor deixa de ser o dado primeiro da criação literária, ao mesmo tempo em que o crítico deixa de aderir automaticamente à tábua de valores que parece lhe propor o texto literário. Em outras palavras, o que o eu lírico apresenta como indesejado *não é mais vertido teoricamente como impróprio à poética do autor*. No mesmo compasso, essa última deixa de ser entendida como a positivação irrestrita de um certo modo de fazer, ou de certas normas de composição/leitura — isso se torna explícito no ensaio que encerra o livro, em que Costa Lima debate com Merquior a respeito do conceito de estética. Ainda nesse livro, é significativo que, em contraste com as teorizações encontradas em *Lira e antilira*, onde abundam expressões como “penetração do real”, “descascamento fenomenológico”, “núcleo do humano”, Costa Lima escreva o seguinte:

Muito embora a matéria seja a mesma, cada um destes Pernambuco [o de Cabral, Gilberto Freire e Manuel Bandeira] tem o mesmo estatuto de interpretação. Cada um e muitos outros, não lembrados ou ainda por existir, se dispersam, colidem ou parcialmente se superpõem na invenção da *mimesis* da poesia (LIMA, 1981 p.176-7).

Temos a impressão de que o crítico percebe uma incompatibilidade entre as ideias de objetividade e de invenção dentro do conceito de *mimesis* — tensão que atravessa não só *Lira e Antilira*, mas todos os críticos do período. A leitura de seu projeto revela uma sofisticação crescente do conceito nesse sentido:

As ideias desenvolvidas por Schütz, Bateson e Goffman nos interessam para uma meta que não era originalmente a deles: a de, desmontando a ideia tradicional de representação, reforçar o abandono de uma visão essencialista do mundo e, assim, encontrarmos o curso abolidor da ideia tradicional de *mimesis*. Percurso talvez fatigante, cujo prêmio prometido é o de, permitindo uma nova *defense of poetry*, radicar sua defesa na verificação do interesse a que ela responde. O que nos prometemos, em suma, é o esforço de canalizar o produto da *mimesis* como um dos casos de *transposição de molduras primárias e habituais*” (LIMA, 1981, p.225)

Uma nova “*Defense of poetry*”! Costa Lima refere-se, naturalmente, ao texto de Shelley, fundamental para a estética romântica, em que a *imaginação* é colocada como faculdade eminentemente poética. O primado cabralino expresso em “Poesia e Composição”, de que a riqueza da poesia “só pode ter origem na realidade”, tinha uma clara ressonância em *Lira e Antilira*, uma vez que esse livro, lido com a lente de *Dispersa demanda*, “colava” o *real* na *realidade*. No modelo teórico de *Dispersa Demanda*, por outro lado, a frase de Cabral não tem mais significado nenhum. Podemos dizer que a realidade era entendida em *Lira e Antilira* a partir do acervo de temas humanistas fornecido pela constelação cultural e política partilhada por certo circuito literário da época, e que procurava se impor face aos vetores classicizantes da literatura nacional — e, por via dessa, face à cultura em geral. Por isso, talvez, tantas leituras da obra de Cabral se apresentem como tentativas de justificar sua superioridade face a outras poéticas possíveis, a objetividade de sua linguagem.

Se nos voltarmos aos textos canônicos da tradição romântica, encontramos facilmente passagens “anti-cabralinas” que indicam um embate muito consciente de Cabral com essa tradição. O “subjativismo” romântico é expresso por John Stuart Mill em termos tão afins e ao mesmo tempo contrários aos de Cabral que podemos especular se o poeta teve contato com esses textos em sua passagem pela Inglaterra:

“The truth of poetry is to paint the human soul truly: the truth of fiction is to give a true picture of life” (MILL, 1967, p.53)... “Eloquence supposes an audience; the peculiarity of poetry appears to us to lie in the poet’s utter unconsciousness of a listener” (MILL, 1967, p.56)... “Poetry, accordingly, is the natural fruit of solitude and meditation; eloquence, of intercourse with the world” (MILL, 1967, p.57).

E retomado, por exemplo, com muita lucidez por Manuel Bandeira em suas “Sextilhas românticas”:

“Sou romântico? Concedo.
Exibo, sem evasiva,
A alma ruim que Deus me deu.” (BANDEIRA, 1986, p.275)

Esse subjativismo perde o estatuto de realidade em *Lira e Antilira*, onde é lido como expressão de uma consciência burguesa e de uma impotência.

Numa torsão sutil das palavras de John Stuart Mill, Costa Lima escreve, ainda sobre Drummond, que neste autor “o poema passa a *depende* menos do estado psicológico em que é concebido” (LIMA, 1995, p.224). Cria-se assim uma identificação

duvidosa: os poemas que descrevem estados psicológicos (a velha alma) *dependem* desses estados psicológicos, são seus registros mecânicos, não são fruto de uma opção (não podem ser). Cristina Henrique da Costa identifica aí uma dificuldade de leitura de *Pedra do Sono*. A crítica observa que o livro coloca em curto circuito dois “lugares comuns” da poesia de Cabral, isto é, João Cabral faz poesia racional e João Cabral sabe o que faz,

Em *Pedra do sono*, de fato, uma das duas proposições anula a outra. Porém, em vez de *desarmar a armadilha* percebendo a coação retórica, a crítica muitas vezes acabou desaguando em algo que lhe pareceu paradoxal: como alguém que sabe o que faz pode não ser racional? Como alguém que é racional pode não saber o que faz? Contradição que os críticos se dedicaram a justificar (COSTA, 2014, p.74).

O nó teórico entre poemas sobre sentimentos, entendidos de maneira ampla como o que se passa “dentro”, e poemas *dominados* por sentimentos, escritos na embriaguez da inspiração, sem participação da “lucidez”, das faculdades “ativas” do poeta, esse nó teórico beneficia as leituras que buscam argumentar a favor dos diversos sentidos que “objetividade” assume na obra de Cabral, ao permitir passar de aspectos formais do texto (as quadras, as rimas, as simetrias entre poemas, o livro projetado), linguísticos (a orientação para o objeto, a ausência de marcas da primeira pessoa, a coesão do vocabulário) e temáticos (a “realidade”) para a suposta faculdade que dominou a feitura do poema ou que foi a origem do seu sentido (a razão). Como se o poema fosse um recipiente que preenchemos com quantidades maiores ou menores de água e óleo, razão ou subjetividade. Tais pressupostos são extremamente redutores para a leitura de *Pedra do Sono*.

Mas é em *O Controle do Imaginário* que Costa Lima debate de maneira mais frontal com as premissas de seu primeiro livro, não se limitando a discuti-las num plano teórico, mas investigando sua razão de ser histórica, sua solidariedade com forças políticas, modelos filosóficos e sociais mais amplos etc., tentando, enfim, fazer uma genealogia do “compromisso com a razão”.

É uma pena que Costa Lima não tenha rediscutido a experiência da poesia de Cabral à luz dos desenvolvimentos da sua teoria. Em “João Cabral: poeta crítico”, artigo que participa da homenagem coletiva de *Paisagem Tipográfica*, o crítico se propõe essa releitura, nos alerta contra a escolha de poemas exemplares, a eleição de paradigmas, contra “risco de mitificação do poeta” (LIMA, 2000, p.45) e, numa opção que importa

muito para nós, propõe uma análise a partir dos três livros iniciais de Cabral, *Pedra do Sono*, *Os Três Mal-Amados* e *O Engenheiro*. O artigo fica, entretanto, muito aquém da desejada releitura, chegando inclusive à prática estranha de repetir sem mudanças um longo trecho de *Lira e Antilira*, ao final do qual o crítico apõe essas palavras melancólicas: “Deixo Cabral no momento em que ele principia sua *arte mayor*”¹⁸. A outra solução seria escrever o livro que sobre ele não escrevi...” (LIMA, 2000, p.59).

Acredito que um estudo detalhado revelaria a que ponto as teorizações de *Lira e Antilira* são tributárias do debate promovido por Sérgio Buarque no início dos anos cinquenta, bem como do arremate desse debate feito pelo próprio Cabral nos mesmos veículos – trata-se do texto *A Geração de 45* (MELO NETO, 2003 p.741-756). Toda a tese de uma estruturação intergeracional da linguagem modernista, que abre o livro de Costa Lima, repousa muito bem sobre a tese defendida por Sérgio de que, a uma fase de ruptura, deve seguir-se uma fase construtivista do modernismo, e não uma outra tentativa de (falsa) ruptura, associada doravante ao reacionarismo estético da geração de 45.

A equalização da linguagem de *Pedra do Sono* com o “falar intransitivo” criticado por Cabral em seus textos críticos, e que é um dos traços definidores da geração de 45, é o ponto de partida de João Alexandre Barbosa em seu livro *A imitação da forma*. Barbosa se propõe a resolver de uma vez por todas a querela sobre se são ou não surrealistas os poemas de *Pedra do Sono*. Veremos que, de maneira muito surpreendente, e declarando-se contra o “racionalismo” de um Antônio Houaiss, Barbosa não dispensa o rótulo de surrealismo, mas este será um surrealismo tão “sublimado” que Barbosa repõe o racionalismo criticado anteriormente, com novos elementos.

Assumindo que o acontecimento literário fundamental do surrealismo é uma revolução da imagem, Barbosa começa por dividir dois surrealismos, um temático e superficial, ao qual a poesia brasileira do entreguerras (aquela insensível ou mesmo desafeita à corrente evolutiva da literatura que vinha desde o modernismo da semana de 22) mais ou menos aderira, e outro profundo, conceitual, capaz de redimir o caráter inerentemente frívolo das temáticas surrealistas — por oposição ao desejado realismo temático. Sobre o primeiro surrealismo, dirá Barbosa que não passou de um verniz de vanguarda para uma geração que pretendia, na realidade, um retorno aos *a priori* poéticos que vigoravam antes da “poesia de impurezas” produzida pelos nomes mais inovadores do modernismo:

¹⁸ Palavras que assumem um caráter ainda mais dramático se se tem em mente a morte recente de Cabral.

Era, no máximo um Surrealismo temático que, de fato, encobria o traço parnasiano-simbolista fundamental, promovendo o poético à condição de atividade centrada na descoberta de símbolos e símiles anti-prosaicos. Ora, se se pensa mesmo nos textos em “prosa” de um Bréton (para ficar num surrealista do flanco ortodoxo), logo se reconhece que a tese surrealista acerca da imagem é fundada na *relação* — e não apenas no sentido imagem poética — referente circunstancial mas ainda no sentido determinado pelo próprio espaço do poema, pelo espaço construído a partir das relações atingidas pelo próprio signo literário (BARBOSA, 1975, p.19-20)

Vemos que o surrealismo é colocado na encruzilhada de uma desidealização da poesia, representada por Cabral, com uma restauração do seu domínio excelso e do seu vocabulário “alevantado”. Já Sérgio Buarque, como vimos, se fazia tais questionamentos. A semelhança das mensagens é surpreendente e nos dá uma dimensão da força e da constância desse ponto de vista através das décadas.

A crer em João Alexandre Barbosa, não houve surrealismo de fato no Brasil. Ou se era superficialmente surrealista, ou se retirava dele uma vertente “construtivista abstratizante” (é o caso de Murilo e Cabral) que pode ser atribuída ao Surrealismo, mas também a Mallarmé, Valéry, Baudelaire, Poe, e muitos outros nomes:

Na verdade, ao ressaltar o valor plástico da imagem, João Cabral punha o dedo naquilo que é básico desde os inícios de sua atividade como poeta: o sentido de abstração que permeia os seus textos, mesmo os mais densamente “figurativos”, por força da precedência conferida à sintaxe e ao discurso em oposição ao “poético” vocabular e, portanto, ao discurso construído à base das proposições de “atmosferas poéticas”.

Somente neste sentido, ao meu ver, é possível rastrear com proveito as primeiras vinculações de João Cabral com o Surrealismo — isto é, enquanto este é percebido também no que tinha de construtivismo abstrato e não apenas de onírico temático. (BARBOSA, 1975, p.23)

Às custas de reiterar o caráter desidealizador da poesia de João Cabral, Barbosa anula a análise semântica de *Pedra do Sono*. Como resultado, um livro permeado por imagens da noite, pela experiência do sonho, do adormecer, do absurdo, encontra seu valor não no que possui de “onírico temático”, mas nessa estranha camada da imagem que já cumpriu inteiramente seu papel antes mesmo que a primeira réstia de sentido penetre a consciência do leitor. Como em Costa Lima, a temática onírica, a poesia “subjetiva”, perde qualquer naturalidade, devendo passar por uma explicação para fazer sentido face à figura do autor João Cabral, colocada numa posição logicamente anterior e dominante em relação a esse livro específico.

Esse argumento combina com a tônica do seu modelo teórico, que não podemos

discutir em detalhes nesse espaço, mas que vale muitas reflexões: não há absolutamente a categoria do *efeito* na estética de Barbosa. Nem, paradoxalmente, dada a ênfase posta na comunicação, uma estrutura de recepção que lembre um leitor, uma outridade onde se desenrola o sentido do texto.

Esse aspecto da sua estética, que pode ser em parte estendido aos outros autores que estudamos aqui, se deixa ver com toda a clareza nas páginas seguintes do livro, em que, suspendendo por hora a leitura de *Pedra do Sono*, Barbosa compara dois poemas sobre Miró, “O sim contra o sim”, de Cabral, e “Joan Miró”, de Murilo Mendes. A superioridade do poema cabralino estaria, justamente, na sua captação do “objeto em si”.

A *leitura* de Murilo Mendes, partindo de uma identificação básica com o objeto (Miró), termina por realizar-se no nível das aproximações sensitivas em que, evidentemente, predomina o visual... Na verdade, o que mais importa não é o objeto em si mas as repercussões de sensibilidade desencadeadas por ele... Murilo mendes busca a substituição do pictórico pelo linguístico a partir da metáfora (BARBOSA, 1975, p.26).

A leitura de Cabral é tida como bastante diferente. Note-se como há um aproveitamento epistemológico muito mecânico das categorias consagradas por Jakobson¹⁹:

João Cabral termina por oferecer uma *leitura*, por assim dizer, crítica, na medida em que ela não se esgota no registro das impressões nem na aspiração a uma substituição de valores pictóricos pelos linguísticos, como em Murilo Mendes, mas reside, sobretudo na desmontagem interna do processo criador de Joan Miró...

Quando se diz desmontagem interna o que se quer acentuar é o caráter analítico que suporta o texto de João Cabral, levando-o às fronteiras de uma linguagem de integração dos elementos constantes do objeto de sua *leitura*, como se se tratasse não de um “poema” mas de um texto crítico. *E o que, na verdade, conduz a uma experiência desta ordem é o processo de afastamento e recusa dos valores conativos, com a predominância da denotação e da racionalidade que lhe serve de fundamento* [este último, grifo meu].

Desta maneira, se cotejado com o poema de Murilo Mendes, o texto de João Cabral representa uma ruptura para com o “poético metafórico”, desde que a sua *leitura* de Miró procura fisgar antes os filamentos de uma possível *gramática* do pintor (o termo foi usado pelo próprio poeta no ensaio que escreveu sobre o artista) do que um ajuste de sensibilidade ao visual.

Para dizer tudo: não é um poema de representação mas de presentificação da experiência através da palavra, na palavra, em que se faz valer, para a estruturação do texto, antes esta do que aquela e, portanto, a linguagem da poesia é, simultânea e necessariamente, a poesia da linguagem (BARBOSA, 1975, p.27, último grifo meu).

¹⁹ Isto é, Jakobson sempre pretendeu com seu vocabulário a descrição e compreensão dos fenômenos literários, e não, como aqui, o julgamento da sua objetividade.

Racionalidade como fundamento da denotação, enquanto adesão afetiva, identificação com o objeto, resultam na conotação. Trata-se do mesmo curto-circuito que apontamos acima. Murilo meramente *substitui* valores, apresenta um simulacro verbal de uma experiência sensível. Essa “mera” fixação de valores pictóricos em valores verbais, do ponto de vista da corrente teórica que estamos descrevendo, é inferior porque não deixa ver o elogio da vontade e da lucidez que estrutura o objeto segundo suas próprias leis e que, da arte, é estendido para a experiência “em geral”.

José Guilherme Merquior é quem primeiro esboça uma leitura que consideramos menos unilateral da poesia cabralina. Sem desprezar o que chama de um “imperativo da lucidez” de João Cabral, seu engajamento no mundo, sua dignificação existencial de uma postura ativa, que apreende o dado como quem se apodera do “jogo do mundo”, Merquior procura pensar em uma *equivalência* entre sonho e pensamento:

No seu belo estudo *Realidad y Forma en la poesia de Cabral de Melo...*, Angel Crespo e Pilar Gómez Bedate comentam: “Lo que este hombre (o engenheiro) está haciendo verdaderamente no és soñar, sino pensar, proyectar.” Esta análise parece supor que o emprego de *sonho* e *sonhar* neste poema é uma quase impropriedade, uma espécie de reminiscência de uma fase anterior do pensamento do poeta — o qual teria “progredido” da valorização do onírico para o elogio da lucidez antionírica. “El ingeniero *sueña*, pero esta palabra *antigua* (grifo meu) sólo está empleada aqui com el propósito de desnaturalizarla”.

Entretanto, por que presumir que a imagem *sonho* é um simples vestígio, logo dissolvido no puro cálculo de *pensar*? O objeto direto de *sonha*, na 1ª estrofe, coincide perfeitamente com o de *pensa*, na 2ª; o *mundo justo* são as *coisas claras*. Há, de fato, *equivalência* entre *sonhar* e *pensar*: mas por que tomar essa equivalência por uma simples identificação unilateral, em que *sonhar* se descaracteriza em favor de *pensar*, no sentido de *projetar*? (MERQUIOR, 1972, p.79)

Aqui já se encontram todos os elementos para uma leitura alternativa da obra de João Cabral. O questionamento de Merquior é fundamental para nós. De um ponto de vista formal, o poema sugere um *paralelismo* entre sonhar e pensar. No entanto, esse paralelismo é sempre pensado como a aniquilação do primeiro verbo pelo segundo. Ora, porque não podemos percorrer a igualdade “sonhar = pensar” em sentido inverso? O que significaria pensarmos a razão como um sonho do engenheiro (um ideal), como sugere o verso “O engenheiro sonha coisas claras”? Nada no poema nos desestimula a isso. Ao contrário, nas estrofes três e quatro o “edifício” é caracterizado como um objeto ao mesmo tempo natural e construído, orgânico e inorgânico:

(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.

Cabral aproxima o objeto da razão, do projeto e do cálculo dos produtos do sonho, cuja marca é possuírem uma *interioridade*, uma zona opaca captada pelas metáforas orgânicas (animais e vegetais): crescer das próprias forças, florescer, respirar, explodir, trabalhar os açúcares sob a superfície, rebentar etc. Há a manutenção de uma *alteridade* na cena da criação poética, alteridade que, é verdade, João Cabral grafa como *indesejada* em vários momentos de sua poesia. Críticos como o Costa Lima de *Lira e Antilira* e Antônio Carlos Secchin detêm-se excessivamente nesse ponto, assumindo que, se os estados oníricos, os momentos da inspiração, que escapam ao controle do criador, se eles são representados como indesejados, a criação poética pode prescindir deles, excluindo-os assim do seu campo teórico²⁰.

Apesar de sua leitura ser muito mais simpática ao sonho como elemento da poética de João Cabral, Merquior não faz uma análise da *Pedra do Sono* propriamente dita, limitando-se a rebater a ideia de uma cisão essencial entre a sua linguagem e aquela iniciada no *Engenheiro*:

O valor desse conjunto de poemas [*o Engenheiro*] não está no presumido benefício de se distanciar do jogo das imagens, ou então no de justapor aos vestígios da antiga poética, uma nova e superior apologia da lucidez, entendida como desvalorização da dimensão receptiva do espírito humano... (MERQUIOR, 1972, p.92).

O interessante aqui é que o crítico questiona a suposta inferioridade da poética de *Pedra do Sono*, mas faz isso por meio de um juízo sobre *O Engenheiro*:

²⁰ O problema com essa operação é que ela estabelece entre a poesia e a crítica uma relação que se assemelha ela própria a um sonho. Se podemos dizer, junto com Freud, que uma das principais características do sonho é não fazer distinção entre o desejado e o real (FREUD, 2012, p.455), então, ao transformarem um desejo expresso em certos momentos da poesia de Cabral em uma situação de fato em suas teorias, os críticos da desvalorização do sonho tornam-se eles próprios sonhadores. Ao excluírem o sonho de seu campo conceitual, tais críticos agem como um sonho da poesia de Cabral e, a um só tempo, representam-na fielmente e traem seu dilema principal. Merquior, por outro lado, insiste na ideia de uma harmonia entre sonhar e pensar que tampouco consideramos bem ajustada à proposta de *Pedra do Sono* — livro em que a experiência da violência e do medo ressurgem constantemente.

O Engenheiro não é uma obra essencialmente partilhada entre duas visões e duas poéticas; os que assim o interpretam são vítimas do engano de tomar a consolidação do apreço pela criação lúcida como uma desvalorização automática, no nível da visão, do lado espontaneamente receptivo do espírito humano, e no nível do estilo, da autonomia plástica da linguagem simbólica (MERQUIOR, 1972, p.92-3)

Por mais contundente que seja sua crítica à tese da superação do sonho pela razão, no plano teórico, e da linguagem simbólica pela linguagem concreta, no nível do estilo, Merquior guarda seu movimento de subversão para a discussão da “Fábula de Anfião”, poema em que a faceta “ontológica” da poética cabralina se sobressai em relação às outras. Podemos dizer que não interessava ao crítico “gastar sua discussão” num âmbito que via como estritamente metapoético, já que se tratava para os autores do período de consolidar a imagem de João Cabral como um poeta “do real”, da comunicação, do engajamento no tempo histórico, um poeta contra o *estetismo*, o subjetivismo, a intransitividade da poesia etc. Para percebermos isso basta voltarmos aos próprios objetivos declarados de seu texto:

No curso da análise, procurarei argumentar em favor das seguintes ideias:”... “enfim, não sendo a “poesia da poesia” cabralina *exclusivamente* uma consideração lírica da problemática da arte (literária), mas também, a par disto, uma investigação poética sobre um horizonte mais vasto — sobre o problema da realidade, e não só da realidade poética — conviria retificar *tanto* a imagem crítica vigente do tríptico *Psicologia da Composição*, quanto a ideia de que, na evolução das obras do poeta, a chamada “poesia social” (O Cão sem Plumas, O Rio, Morte e Vida severina) representa uma “superação” da poesia da poesia, rumo a uma suposta e mais madura “conquista da realidade” (MERQUIOR, 1972, p.70).

Como uma síntese do seu ponto de vista, o crítico define a lírica da *Pedra do Sono* como uma *imatura objetividade* (MERQUIOR, 1972, p.92), ao passo que *o Engenheiro* já prefigura a poética ontológica de *Uma Faca Só Lâmina*. Ao falar em objetividade, entretanto, Merquior não se confunde com seus colegas de geração, pois, ao extrair o que chama de “poética ontológica” da *Fábula*, Merquior não renega a camada imagética do texto. A “conquista da realidade” não se prolonga numa teoria da linguagem que comporta uma teleologia e que opõe radicalmente o estatuto das duas poéticas, teoria sintetizada por Cristina Henrique da Costa como a “conquista de meios cada vez mais adequados para controlar a linguagem pela razão” (COSTA, 2014, p.76). É surpreendente que a ideia de uma “conquista da realidade” tenha uma tal longevidade nos estudos cabralinos, apesar da mensagem antiteleológica do texto de Merquior. Mais acima, vimos Secchin falar de uma “ultrapassagem temática” do sonho em *O Engenheiro*. A verdade

dessa afirmação é prejudicada pelo excesso do autor em declarar o “banimento” do sonho. Há aqui uma passagem sub-reptícia da “conquista da realidade” no plano temático para essa teoria mais ou menos conscientemente elaborada para apoiar a “apologia da lucidez” cabralina, por si só alvo das críticas de Merquior.

João Alexandre Barbosa, de quem já falamos, na esteira das leituras de Costa Lima e Benedito Nunes, trabalha com uma fronteira rígida entre denotação e conotação; esta última é um risco nefasto, aquela a origem e o destino da linguagem; já desde *Pedra do Sono*:

Na verdade, o surrealismo de João Cabral, em seu primeiro livro, representa, a meu ver, o esforço no sentido de privilegiar a imagem enquanto instrumento de uma relação mais essencial – e por isso ele falará em plasticidade na senda muriliana – que não poderia desprezar, sob o risco de se volver “temática”, o seu componente abstratizante (BARBOSA, 1975, p.32).

Reencontramos a figura do *risco*, tão frequente nas leituras da obra de Cabral, e que podemos considerar a outra face da ideia de progresso, entranhada nas leituras de Cabral desde os anos cinquenta. Na ideia de *comunicação* está implícita uma concepção instrumental da linguagem que se vê ameaçada pela possibilidade do *jogo*, pela possibilidade de que João Cabral se esqueça das “relações essenciais” (que só a razão é capaz de descobrir e veicular na linguagem) em nome do deleite da imagem pela imagem, do puro jogo de palavras²¹, erro do poeta que tem uma contrapartida na “leitura horizontal”, que “confunde o texto com o prazer que dele derive, fazendo da poesia uma espécie de sensualismo sublimado...” (LIMA, 1995, p.217)²².

A conotação — ou a “sugestão simbólica”, como está em *Lira e Antilira* — aparece como uma perigosa sedução que desvia o herói-poeta de sua relação puramente instrumental com a linguagem. Na denotatividade, ao contrário, o poeta domina a um só tempo a si mesmo (“afasta” sua subjetividade) e ao seu instrumento; uma vez a razão sentada no lugar da origem, antecedendo e justificando até mesmo a escolha pelo surrealismo, tudo se segue daí: é “natural” que se afaste do poema a subjetividade, e que se escolha a representação do real por objetivo. Desencantada, a linguagem pode enfim cumprir seu destino de representar. É assim que Mallarmé, com sua tendência a

²¹ A expressão é do próprio João Cabral: “Esses mágicos, esses metafísicos da palavra acabaram todos entregues a uma poesia puramente decorativa. Se se caminha um pouco mais na direção apontada por Mallarmé, encontra-se o puro jogo de palavras” (MELO NETO, 2003, p.732).

²² Notar aqui a convergência conceitual entre *essencial* e *profundo* (esse último obtido por oposição a “horizontal”).

“nadificar” o mundo, seria uma etapa necessária para a descoberta desse poder da linguagem, que João Cabral emprega, não mais para nadificá-lo, mas para restaurar a capacidade nomeante da poesia.

Por outro lado, enquanto se joga com as imagens, está-se na linguagem como os companheiros de Ulisses na ilha dos lotófagos: esquecidos de si e da tarefa, alheio ao *telos*, fetichizando o instrumento etc. “Ler” a obra de João Cabral, para João Alexandre Barbosa, significa explicar a superioridade (o maior grau de realidade) da relação entre a linguagem cabralina e o seu referente. Pouco importa que Barbosa diga que esse realismo não incide sobre o conteúdo, mas sobre o caráter isomórfico da linguagem cabralina em relação aos objetos que ela busca imitar, isto apenas faz da forma um tipo de conteúdo. Tiago Hermano Breunig nota, a respeito dessa narrativa do “despertar” na obra de João Cabral, uma reprodução do mito fundador da modernidade,

que confina o mundo e a vida no sujeito cognoscente, supostamente dotado de autonomia, e cuja demanda da luz do Sol constitui um “meio de encaminhar o legado mallarmeano para uma cena de luz diurna” (Costa Lima, 2000, p.56), conforme uma gradativa comunicabilidade que se consolidaria com o rigor formal de sua engenharia na mesma medida em que se afastaria do sono e do sonho (BREUNIG, 2012, p.105).

Ora, é justamente contra essa interpretação teleológica da primeira fase de João Cabral que Merquior escreve. Este é o equívoco de confundir o “apreço pela criação lúcida” com uma “desvalorização automática da linguagem simbólica”. Em outras palavras, o equívoco de colocar a denotação como *telos* da poesia, uma vez que se admite que nessa age uma *intenção*.

Nos termos de sua conclusão sobre a *Fábula*, o crítico entende que a “ética” cabralina não se resume a uma oposição simples entre uma passividade desvalorizada e uma atividade valorizada, e que uma *violência fundamental* é constitutiva do exercício do pensamento em seu estar no mundo; consideramos muito boa expressão que o crítico utiliza: “guerra das faculdades”. A teoria da linguagem dos críticos que excluem o sonho de seu campo conceitual é algo obcecada em determinar a *origem* do sentido: seria ela o inconsciente, o acaso, a razão? É preciso provar que é a razão. O essencial da leitura de Merquior para nós consiste na maneira como o crítico acolhe na interpretação a valência múltipla dos termos da imagética cabralina. Ao invés de tentar se decidir sobre o valor positivo ou negativo, próprio ou impróprio de acaso, fome, lucidez, avidez, deserto, sonho, pensamento etc., como se o poema assim exigisse do intérprete, Merquior recorre

a aspectos formais da *Fábula* que indicam equivalências e transfigurações possíveis. Seu texto opera por uma outra lógica do limite, que consideramos mais interessante. O extremo não é o ponto onde os opostos estão mais distantes, mas o ponto em que eles arriscam se confundir:

Na primeira parte da *Fábula*, a eticidade lúcida se afirma como combate pelo deserto contra a simples passividade ante a finitude. A conquista do silêncio é claramente uma dignificação existencial dada sob a forma de estratégia poética. Mas o silêncio conquistado é uma *fome*; o seu mudo apetite demonstra que essa recusa da vida aspira com certeza a uma satisfação ideal. Assim a pétrea e meridiana lucidez, descerrada pela fome, definida pela avidez, insinua concisamente o tema forte da *abertura* (MERQUIOR, 1972, p.109).

A origem é sempre já um *encontro*. Sonhar e pensar são elevados por Merquior a dois modos da atividade criadora do espírito humano. Mas modos que não se opõem de maneira absoluta. Antes, assemelham-se a dois momentos de uma mesma faculdade criadora de sentido. A crítica de Merquior à equalização entre “pensar” e “fazer uso da razão”, “projetar”, enquanto atividades que excluem o acaso e o que o crítico chama de abertura fundamental do espírito humano, nos inspirou a tomar o binômio sonho/pensamento como um par conceitual complexo. Mas seu entendimento de *Pedra do Sono* é apenas potencial, feito por meio de sugestões e indicações de leitura. Além disso, em nenhum momento Merquior se interessa em delinear uma proposta própria ao livro. Nada fala, por exemplo, sobre o sono, cuja diferença em relação ao sonho é de difícil apreensão. Para uma apreensão satisfatória do projeto do livro, devemos procurar diferenciar os dois termos, pois é nessa diferença que podemos encontrar a sua novidade em relação ao modo que a tradição relaciona esses termos e a poesia. Em nossa introdução dissemos que há, no livro, uma diferença em relação à tradição, mas que essa diferença não se resume uma prefiguração da sua poética madura. É nessa vereda pouco explorada que tentamos entrar agora.

Capítulo 2 – *Pedra do Sono* e o surrealismo.

2.1 Cabral e Murilo – um oceano comum?

JOÃO: Posso esperar que esse oceano nos seja comum? Um sonho é uma criação minha, nascida de meu tempo adormecido, ou existe nele uma participação de fora, de todo o universo, de sua geografia, sua história, sua poesia? (Os três mal-amados)

O Surrealismo de *Pedra do Sono* é alvo de muitas controvérsias. Antonio Candido, em já 1943, escreve que há no livro apenas um “senso surrealista” que sobrevoa um “cubismo de construção” (CANDIDO, 2012, p.11). Essa opinião agradou muito a João Cabral, que em diversos momentos se posicionou de maneira parecida:

“Com *Pedra do Sono*, que é meu primeiro livro publicado, minha intenção foi escrever poemas com uma certa atmosfera noturna obtida através de imagens de aparência surrealista. Mas, na verdade, só de aparência, porque o livro foi laboriosamente construído. No fundo, sinto que sou um racionalista total.” (MELO NETO, 2000, p.100)

Vemos que a imagem do Surrealismo que faz João Cabral é inteiramente determinada pela *escrita automática*, método ou experiência poética que, em *Poesia e Composição*, Cabral iguala a seu principal inimigo conceitual, a *inspiração* (MELO NETO, 2003, p.726). Via de regra, é esse o significado de Surrealismo que encontramos em sua fortuna crítica, restrito a uma técnica de escrever poemas que dispensa e até mesmo despreza qualquer participação da inteligência e das faculdades ativas do escritor. Queremos enfocar o movimento por outro aspecto, o de sua experiência de mundo, que vamos tentar caracterizar a partir da poesia de Murilo Mendes, e, em seguida, compará-la com a experiência de *Pedra do Sono*, que não a supera, nega ou descarta, mas simplesmente a transforma.

A aproximação entre o primeiro livro de João Cabral e a poesia de Murilo Mendes é uma das mais frequentes na crítica cabralina. Junto com Drummond, os dois figuram como as influências mais imediatas sobre o jovem poeta. John Gledson apresenta motivos para pensarmos que Drummond, sobretudo o de *Brejo das Almas*, é o “mais importante” dos dois poetas, recenseando de maneira muito hábil a maioria das passagens em que a semelhança é patente, ao passo que tal semelhança é de difícil constatação no caso de Murilo – como, aliás, observa Luiz Costa Lima (LIMA, 1995). De fato, é o itabirano o

homenageado nos três primeiros livros de João Cabral, seja em poemas, dedicatórias ou epígrafes; nesses e em outros paratextos da *Pedra do Sono*, a admiração por Drummond é manifesta, tal como nos informa o cuidadoso artigo de Marcelo dos Santos (SANTOS, 2011), mas também o trabalho de José Roberto Araújo Godoy (GODOY, 2010 p.15-7). Já no caso de Murilo, esses tipos de indício são bem mais difíceis.

Sabemos da mútua admiração entre os dois poetas, das correspondências e dos poemas trocados ao longo dos anos, mas: como se dá essa relação no momento em que Cabral desperta para a poesia? Dentre os textos canônicos da fortuna crítica cabralina, é em João Alexandre Barbosa (BARBOSA, 1975) que encontramos um desenvolvimento dessa questão, vinculando-a, naturalmente, à problemática de se são ou não surrealistas os poemas de *Pedra do Sono*. Mas, apesar de suas conclusões serem pertinentes para seu argumento — de que João Cabral aprende com Murilo a “valorização plástica da imagem”, radicalizando, todavia, essa lição —, sua base comparativa é relativamente fraca se tivermos em mente a poética de João Cabral no período inicial de sua produção. Primeiro, o crítico se apoia num texto de orelha de livro escrito por João Cabral na ocasião da publicação das *Poesias* (1925-1955) de Murilo — ou seja, muito posterior ao período que nos interessa, e isto para não falar que orelhas de livros são modalidades enunciativas permeadas por uma intenção laudatória e de formação de parentescos, coisa que o crítico também não leva em questão. Segundo, Barbosa baseia-se na comparação entre dois poemas sobre Miró, um de *Serial*, e o outro de *Tempo Espanhol* — logo, também muito deslocados em relação à *Pedra do Sono*. Então, onde se assentam as bases para a comparação entre os dois poetas? Como se dá essa presença na obra inicial de João Cabral?

Enquanto Murilo Mendes figura comumente como um importante praticante do surrealismo no Brasil, e um dos responsáveis, junto com Jorge de Lima, pela introdução desta vanguarda na poesia modernista — ver por exemplo o pequeno sumário que Afrânio Coutinho faz do surrealismo no Brasil (COUTINHO, 1983 p.136-7) e a apresentação do poeta que faz José Guilherme Merquior (MERQUIOR, 1965 p.51-68) —, Cabral é sempre entendido como um traidor da “lição surrealista”, como um poeta cujo pontapé inicial na poesia é já uma tentativa de distanciar-se desse movimento, ou uma impossibilidade de entregar-se a ele — desde seu primeiro texto crítico, o que está em questão, de alguma forma, é *sair* do sonho. Assim se refere a ele Afrânio Coutinho no ensaio já citado (COUTINHO, 1983, p.140). Esta é a deixa tomada por Luiz Costa Lima para a condução do seu ensaio “A traição consequente ou a poesia de Cabral”, que encerra *Lira e Anti-*

lira. Para Costa Lima, como vimos, a influência de Murilo Mendes sobre Cabral alcança apenas um termo intermediário, limitando-se à dita preponderância, nos poemas, do elemento visual sobre o discursivo. Mas não há um esforço mais sério em caracterizar a natureza dessa influência. É que, para Costa Lima, a *Pedra do Sono* só se expressa por meio de bloqueios: o onirismo bloqueia a vontade de lucidez, esta vontade bloqueia a imitação da tradição, a tradição bloqueia a apreensão clara do objeto, esta, enquanto desejo, sabe que não quer o onirismo etc. Dentro desse esquema, é difícil pensar uma relação produtiva, positiva, de Cabral com qualquer membro da sua tradição – Secchin dirá anos depois: “o que o precede não o anuncia, o que o sucede não o denuncia” (SECCHIN, 1996 p.73). Isto é, Cabral só se parece consigo mesmo, só significa a si mesmo. Contra essa solidão crítica, queremos comparar certos aspectos que as duas poesias nos apresentam. Retomamos dessa forma uma série de aspectos que podem ser discutidos a partir do surrealismo e que vão além da aludida proeminência da imagem.

Um primeiro ponto que gostaria de destacar, e que servirá de moldura geral para o que se segue, é a relação de ambas as poesias com a *transcendência*. Queremos demonstrar que não é correto dizer que a *Pedra do Sono* é um livro monótono do ponto de vista intelectual, e que há uma experimentação ao menos influenciada por certa ideia do que é a poesia, e que distende essa ideia até limites imprevisíveis. Acontece apenas que essa ideia sobre “o que é” não é pensada nos termos da poética madura de Cabral, mas sim a partir de uma analogia com o absoluto do sono.

De maneira semelhante, no Murilo de *Tempo e Eternidade* ou *A Poesia em Pânico*, há uma meditação sobre a natureza da poesia; apenas essa meditação não está nunca separada de uma teologia que estabelece o lugar do poeta na criação: as formas terrenas (ancas da fulana, olhos da cicrana) são encarnações, “quedas” das essências (Eva); as formas existem no tempo, as essências existem na eternidade (como o humano e o divino); cabe ao poeta a tarefa de entrever as essências na contemplação das formas; o poeta, orientado pela busca das essências (*pathos* da desafetação), orienta a humanidade no mesmo sentido através da poesia. Em “Poema visto por fora”, de *A poesia em Pânico*: “O espírito da poesia me arrebatava/ Para a região sem forma onde passo longo tempo imóvel/ Num silêncio de antes da criação das coisas” (...) “Não sou Deus porque parto para Ele,/ Sou um deus porque partem para mim./ Somos todos deuses porque partimos para um fim único” (MENDES, 1994, p.285). É bastante surpreendente com que rigor essas premissas estão presentes nos poemas.

Diferentemente, em *Pedra do Sono*, o que está para além das formas é o vazio do sono, um nada, onde elas periodicamente mergulham, se misturam, trocam partes, passam pela infusão umas das outras e retornam. O sonho é este constante sair e entrar em cena das formas, sua constante reforja na oficina oculta do sono. Não há uma destinação, um salto definitivo para outro estado, em direção a uma transcendência — as formas estão sempre no “aqui”, numa determinada faixa iluminada, mas sempre nesse estado de iminência, de precariedade, acabando de surgir das sombras e prestes a retornarem a elas. Às vezes, recursos muito sutis servem para provocar essa experiência, como em “Homenagem a Picasso”:

O esquadro disfarça o eclipse
que os homens não querem ver.
Não há música *aparentemente*
nos violinos fechados.
Apenas os *recortes* dos jornais diários
acenam para mim como o juízo final (MELO NETO, 2003, p.53, grifo
meu).

Poema em que a precariedade das percepções do eu lírico, sua situação de fragilidade é explorada de diversas formas, dentre as quais destacamos o uso do advérbio ligado ao verbo haver para salientar a instabilidade dos objetos que povoam a experiência do eu lírico, bem como o detalhe dos recortes do jornal, aprofundando o caráter fragmentário, mutilado, privado de totalidade, do que se oferece à visão. O juízo final, este outro absoluto, se assim podemos chamá-lo nesse caso, é uma fissura que insere a todo momento uma carência, algo do fora e do vazio no próprio aqui — dito de outra forma, em *Pedra do Sono* não há um eu que tenta fazer a experiência do outro, mas um eu que se desfaz na da *outridade do mesmo*.

Vamos apoiar o que dissemos até aqui com a leitura de três poemas, um de *Tempo e Eternidade*, outro retirado dos *primeiros poemas* de João Cabral e mais outro de *Pedra do Sono*.

Datados de 1937 a 1940, os *primeiros poemas* de João Cabral se superpõem em parte aos da primeira edição de *Pedra do sono* (1939 a 1942), o que nos autoriza, em certa medida, a incluí-los num mesmo sopro de escrita realizado por Cabral na sua juventude, contanto que atentemos para o fato de que houve uma *seleção* e uma *reescrita*, no momento de elaborar o livro, daqueles que João Cabral considerava os mais satisfatórios ou afins ao seu projeto, que apenas adquiriu uma silhueta a meio caminho da

experimentação do autor com a poesia. Esse processo está documentado por Cabral na entrevista de 1946, citada acima na seção 1.3, em que o poeta comenta a influência de Murilo em *Pedra do Sono*.

Vale observar que os autores clássicos da fortuna crítica de João Cabral fizeram apenas repetir o que já estava em entrevista, mas que muitos estudos contemporâneos se debruçam sobre a relação entre ambos a partir de uma linha teórica muito mais desenvolvida²³.

Não é nosso objetivo analisar a fundo a seleção dos primeiros poemas²⁴; basta constatar a presença de Murilo Mendes em alguns desses poemas para dar concretude à ideia, importante para nossa comparação, de que Cabral não apenas conhecia bem a poesia de Murilo como também se envolveu com as questões poéticas que o interessavam — tomando, contudo, outra direção. O que apresentamos acima como uma “fotografia”, uma diferença estática entre os dois poetas, queremos ver aqui “em processo”. Queremos pensar em como a diferença entre os dois poetas se torna significativa para a definição da poética de *Pedra do Sono*. A influência é vista aqui não como uma presença que se manifesta (e se mede) por meio de citações, referências e empréstimos, mas como *algo de que Cabral estava em vias de diferir, uma determinação da qual ele já está prestes a escapar*.

2.2. Como pensar a poesia?

Do espectro muito amplo de temas tratados por Murilo ao longo dos anos trinta, aquele que notamos de maneira muito viva em alguns dos *primeiros poemas*, e sobre o qual gostaria de refletir, é a relação entre o poeta e a poesia. O objetivo dessa seção é explicitar essa relação a respeito dos primeiros poemas, e em seguida mostrar como, em *Pedra do Sono*, ela recua em favor da analogia poesia/sono.

Secchin, que estudou a fundo os primeiros poemas, participando da sua edição com um prefácio, aponta as presenças de Vinicius de Moraes e Schmidt no poema de Cabral que vamos ler. É difícil afirmar, e de certa forma desnecessário — uma vez que se trata de todo um contexto de poesia religiosa e metafísica nos anos trinta do Rio.

²³ Em especial: SCRAMIM, 2011.

²⁴ Muito embora ela possa revelar outros aspectos importantes sobre João Cabral. Cristina Henrique da Costa presta-lhes muita atenção (COSTA, 2014). Frequentemente se explica a poética da *Pedra do Sono* por uma falta de opção, como se o surrealismo fosse o único ponto de vista de que Cabral dispunha para fazer seus poemas; com sua análise, Cristina rebate essa opinião.

Podemos apenas apontar que as semelhanças observadas com Vinicius servem também para um certo Murilo, e (surpreendentemente), não tanto para os primeiros poemas: “o mesmo verso de ritmos largos, a mesma crença no inefável da poesia e a idêntica busca da essência da mulher amada, tudo isso vazado em tom algo profético e em linguagem “pura”” (SECCHIN, 1996 p.61). Portanto, enquanto tal, esse tema não tem nada de específico, mas acredito que a viabilidade da nossa reflexão depende na verdade do espaço de comparação que podemos construir em torno dos poemas. Vejamos o primeiro, de Murilo:

O Poeta e a Musa

Vens da eternidade e voltas para a eternidade.
 Não tens ódio.
 Não tens amor.
 Não tens fome nem sede.
 Tens o ar frio de quem ultrapassou o mundo sensível e resolve lhe dar um sinal da sua condescendência.
 As Linhas das montanhas, a linha do horizonte e a linha da tua alma se desdobram diante de ti como um anteprojeto da eternidade.
 Estás desligada da geração que te trouxe ao mundo.
 Anulas meu interesse pelo espetáculo da existência.
 Olhas-me serenamente, passas a mão pelos meus cabelos e me chamas de tua grande criança.
 Esperas que eu diminua minha humanidade para ficar junto de ti, sem ação, sem impulsos, observando apenas o desenrolar do tempo, o ciclo das estações, o curso dos astros, as cambiantes da cor do céu e do oceano...
 Seremos duas estátuas confabulando.
 Então os acontecimentos não agirão mais sobre mim.
 E eu sobrevoarei a vida física.
 E tocarei o espírito da musa.

Este poema expressa com bastante clareza um dos principais momentos da relação entre o eu lírico muriliano e a poesia²⁵. Em outros casos, a poesia pode ser uma tentação, uma culpa, uma evocação, uma reza, um sortilégio; mas aqui o que está em causa é a extraordinariedade da poesia, diante da qual o “espetáculo da existência”, a “vida física” perdem inteiramente seu interesse. O desinteresse, a desafetação e a ascese são as atitudes esperadas e provocadas pela poesia, que, na sua esfera absoluta, é imune aos afetos e necessidades primárias do ser humano (ódio, amor, fome, sede). Há também uma ambígua relação com o visível: o grandioso (montanhas, horizonte), ao mesmo tempo em que figura a alma eterna, é apenas seu anteprojeto, pois essa alma não é figurável. O

²⁵ Em especial, o primeiro livro de *O Visionário* explora bastante essa relação: quem pode ocupar o lugar da *musa*? A passante, a namorada, a mãe da namorada, cujas formas a namorada repete, Eva, a própria “Musa”. Entre a passante e a musa suprema há um ganho de necessidade, de beatitude, a transição do amor erótico para o amor filial, a divinização etc., como se vê no poema.

fechamento do poema reúne, numa imagem algo cabralina, o imobilismo das estátuas confabulando e a promessa de um fim para o itinerário espiritual do poeta; há um movimento ascendente da alma que, liberta da vida física, é capaz de *tocar* o espírito da musa — a alusão ao tato está um degrau acima na escada mística, pois a contemplação (do tempo, das essências, da musa) implica ainda uma distância, enquanto que tocar é necessariamente um ato presente, de copertença do eu lírico e do eterno.

O primeiro dos *primeiros poemas*, “Junto a ti esquecerei...”²⁶, está escrito num tom bastante semelhante ao de “O Poeta e a Musa”. Trata-se, também, de um monólogo dramático em que o eu lírico contrasta o tempo físico dos acontecimentos, tempo “dos homens” ou da geração, com o tempo extraordinário da poesia, e a sua essência é discutida não de forma metatextual, mas a partir da relação afetiva que o poeta estabelece com ela. O futuro do indicativo, tempo verbal tão caro a Murilo e à poética visionária, e tão impróprio a João Cabral, é quem dá a marca temporal dos quatro segmentos, vejamos o segundo (II):

A tua atitude te eleva para o alto.
 Vejo que cortaste definitivamente todas as amarras.
 Daqui eu adivinho os olhos dos homens
 perdidos no tempo que nada descobrirão de ti.
 Deixa que os não-poetas falem de tua beleza,
 esses nunca compreenderão o que há em ti de sombra
 de sementes germinando, de vozes de cavernas.
 Nem ao menos que é o teu olhar que nos aproxima
 que nos torna irmãos para o resto do tempo.
 Eu te reconheceria entre todas, porque a tua presença eu a pressinto.
 Deixa que tuas formas eles a tomem pela essência.
 Esses te perderão ainda mais
 e nunca compreenderão tuas inúmeras sugestões
 que tu mesma desconheces.

Aqui, o ângulo é ligeiramente diferente. João Cabral enfoca a cumplicidade entre o poeta e a poesia, que os homens “perdidos no tempo” não são capazes de compreender, ao passo que, em Murilo, o acento está nas exigências que a musa impõe para que sua promessa seja cumprida. Há uma variedade na imagética cabralina, que só em parte se assemelha à de Murilo²⁷; por um lado, elevação, cortar amarras, por outro, sombras, vozes de cavernas, sementes germinando — esta última imagem será reaproveitada ainda em diversas ocasiões na poesia de Cabral. Do ponto de vista da natureza da poesia, entretanto,

²⁶ Dividido em quatro segmentos numerados com algarismos romanos.

²⁷ Consideradas como um todo, as imagens dos dois poemas são algo distintas. Em Murilo, grandiloquente-religiosa, vertical, poesia-mãe. Em Cabral, ora íntima e romântica, horizontal, poesia irmã e amante, ora primitivista. As semelhanças se impõem em outra ordem.

a relação que se estabelece é bastante parecida, pois nos dois casos a essência da poesia não se deixa ver em nenhuma de suas formas temporais, e aqueles que tomam qualquer uma dessas formas pela essência estão mais perdidos até que os não-poetas. A essência da poesia aparece como imaterial, não-sensível, não-figurável, deixando-se compreender apenas por sugestões. Contudo, em Cabral, o sentimento de exclusividade do poeta, de despojamento de tudo que é acidental para o encontro com a poesia, *não encerra um itinerário espiritual ascendente*. A essência da poesia não é identificada com o tema religioso da vida eterna e da negação das necessidades da carne, com um estado transcendental, uma plenitude. “Forma” e “essência” aqui são usadas numa acepção quase epistemológica, sugerindo que as poesias possíveis são inumeráveis, e que a compreensão da sua essência é um (o) fim em si:

III

Esquecerei os teus convites de fuga.
As coisas presentes serão absolutamente insignificantes.
 Sentir-me-ei em tua presença como o primeiro homem
 que ia se apoderando de todas as formas desconhecidas (grifo meu).

Esse segmento torna o título compreensível, o esquecimento que se opera na presença da poesia não leva o poeta a um além, mas a um aquém de todas as coisas, uma primavera do homem que se apodera de um mundo no qual tudo é novo, espécie de despertar para uma nova realidade extraordinária, “sobrenatural”²⁸, em que é livre o impulso de apoderamento das coisas. A figura do primeiro homem, que pode ser lida também como uma figura do sonho²⁹, não terá vida longa na poesia de Cabral, mas o *esquecimento*, a perda de si, opostos à compreensão total proposta por Murilo, é uma figura chave para a *Pedra do Sono*. No entanto, poeticamente, ele se encontra subdesenvolvido, pois, podemos pensar, é o *sono* que falta como fundamento para o caráter extraordinário da poesia. A conclusão do poema reafirma e trai as noções de II,

²⁸Como está em outro dos *primeiros* – “Poesia”: “Deixa falar todas as coisas visíveis/ deixa falar a aparência das coisas que vivem no tempo/ deixa, suas vozes serão abafadas./ A voz imensa que dorme no mistério sufocará a todas./ Deixa, que tudo só frutificará/ na atmosfera sobrenatural da poesia.” (MELO NETO, 1999 p. 807).

²⁹ Já que um dos pontos constantes do elogio ao sonho é sua capacidade de nos aproximar de uma vida mental supostamente anterior ao pensamento civilizado e adulto. Freud, de quem o Surrealismo tirou bastante inspiração e suporte, é prodigo nessa analogia. Mas também: “Parece que o espírito humano, no sonho, no devaneio ou mesmo durante a vigília, é dotado de um poder de criação autônomo, que imagina livremente fábulas, figuras, imagens, nas quais se projeta a afetividade profunda do *eu*. Simbolismo espontâneo, ao qual a razão ou diversos órgãos de censura, nos civilizados, vêm colocar obstáculos, mas que funciona quase sem controle entre os “primitivos” ou durante o sonho (RAYMOND, 1997, p.41-2).

pois, se por um lado consuma o encontro do poeta com a musa, esta já não é pensada de forma etérea e transcendental:

IV

Esquecerei todos os convites de fuga.
Os portos serão para nós apenas
as âncoras e as amarras.
Nossos olhos não mais distinguirão
caravelas e transatlânticos sobre o mar.
Nossos ouvidos não mais perceberão
o barulho das ondas que são um chamamento constante.
Então leremos poetas bucólicos
Debaixo de uma árvore que deverá ser frondosa.
Indefinidamente rodaremos em torno dela como num carrossel
indefinidamente estarás comigo.

Vemos o rumo diferente que tomou o poema cabralino. O eu lírico chega a um desterramento completo, não porque passou por um processo de espiritualização, mas porque qualquer referencial, qualquer determinação, tornou-se um entrave a sua união com a poesia. Temos uma repetição da ideia geral de III nos versos “Nossos olhos não mais distinguirão/ caravelas e transatlânticos no mar/ Nossos ouvidos não mais perceberão/ o barulho das ondas que são um chamamento constante”. É quase como se houvesse um embotamento dos sentidos, uma anestesia. A poesia não está presa nas determinações terrenas, mas, ao contrário de Murilo, que conclui o seu poema com um estado transcendental, um tempo transsubstanciado, uma promessa do absoluto, em Cabral a imaginação do encontro definitivo com a poesia é a cena juvenil, meio *maudite*, de ler poetas bucólicos e girar indefinidamente em torno de uma árvore. Se acolhermos o espectro mais obscuro das palavras “indefinidamente” e “carrossel”, como no poema “Infância”, de *Pedra do Sono*, vemos que a cena cabralina é mais infernal que divina.

Em “O Poeta e a Musa”, a poesia *ultrapassa o mundo sensível*. Aqui, ela *vem ao encontro do mundo*, visita o mundo para furtar dele o poeta. A identificação com a coisa amada (ambos vão, indefinidamente, trocar de posição em um círculo) acarreta um esquecimento do eu, e não uma presença a si absoluta na eternidade. João Cabral resolve seu poema com uma imagem que sacramenta sua união com a poesia. Trata-se de um poema vocacional, de compromisso, muito íntimo, mas que, no afastamento final em relação à visão muriliana da musa, nos mostra os vetores em que podemos esperar que sua poesia se desenvolva. João Cabral vai recusar não apenas a dicção muriliana, mas, também, um fato fundamental da sua poética — o caráter transcendental da poesia. Aonde Murilo Mendes escreve *eterno*, João Cabral escreve *indefinidamente* — na diferença entre

os dois modos do tempo está a sutil mas definitiva recusa da transcendência. O “eu” muriliano se limita com uma figura infinita, uma plenitude que o ultrapassa no espaço e no tempo, e o “eu” cabralino, com um vazio da repetição, com algo que o emudece.

Em *Pedra do Sono*, o poema “Dois Estudos” retoma parcialmente a forma dramática de “Junto a ti esquecerei...”, não é um exagero a hipótese de que ele surgiu a partir de uma reescrita deste último:

1

Tu és a antecipação
do último filme que assistirei.
Fazes calar os astros,
os rádios e as multidões na praça pública.
Eu te assisto imóvel e indiferente.
A cada momento tu te voltas
e lanças no meu encalço
máquinas monstruosas que envenenam reservatórios
sobre os quais ganhaste um domínio de morte.
Trazes encerradas entre os dedos
reservas formidáveis de dinamite
e de fatos diversos.

2

Tu não representas as 24 horas de um dia,
os fatos diversos,
o livro e o jornal
que leio neste momento.
Tu os completas e os transcendes.
Tu és absolutamente revolucionária e criminosa,
porque sob teu manto
e sob os pássaros de teu chapéu
desconheço a minha rua,
o meu amigo e o meu cavalo de sela (MELO NETO, 2003, p.48-9).

Vejamos alguns aspectos das duas partes em conjunto. Aqui, a *imagerie* romântica se foi, e um substrato conceitual parecido está unido a um novo vocabulário, mais coeso com o restante do livro, e mais prosaico. Temos agora uma *função* para a poesia: completar e transcender o mundo. Função essa qualificada de “absolutamente revolucionária e criminosa³⁰” – não mais, definitivamente, sobrenatural, mas sim surrealista. E o que a torna assim é sua potência de esquecimento, de estranhamento do familiar (minha rua, meu amigo e o meu cavalo de sela). Podemos constatar a presença

³⁰ Essa visão da poesia como potência contestadora também está, de maneira bem mais sutil, nas Considerações sobre o poeta dormindo: “...o sono sendo como que um movimento para o eterno, uma incursão periódica no eterno, que restabelecerá no homem esse equilíbrio que no poeta há de ser, necessariamente, um equilíbrio contra o mundo, contra o tempo” (MELO NETO, 1999 p.688).

do sono no poema, ou a analogia entre sono e poesia, por diversos elementos. Em 1, “Fazes calar os astros,/ os rádios e as multidões na praça pública”, e em 2 pela expressão “sob teu manto”, que remete à ideia de ser velado pela poesia e a expressões como “sob o manto da noite”. No poema 1, “Eu te assisto imóvel e indiferente” remete também à posição do poeta adormecido diante da poesia, que assume a “dianteira” das significações: “A cada momento tu te voltas/ e lanças no meu encalço...”, “Trazes encerradas entre os dedos...”, traço do livro bastante ressaltado por Marta Peixoto:

Os poemas, povoados de figuras fragmentárias, vagas, imaginárias ou mortas, muitas vezes tomam a forma de um pesadelo: uma visão indesejada que se impõe ao *eu*, que prefere não assumir a responsabilidade de tê-la criado (PEIXOTO, 1983, p.18).

Ao invés de encerrar “Dois Estudos” com uma imagem romântica que literatiza o encontro extraordinário com a poesia, Cabral agora se interessa pelo *saber* da poesia, pelo *porquê* da sua extraordinariedade; a analogia com o sono é uma forma de qualificá-la menos dependente das reificações que encontramos nos poemas anteriores. Os qualificativos usados (revolucionária e criminosa) só funcionam pensados em relação ao mundo da vigília (completá-lo e transcendê-lo). A poesia não pode prescindir dele, ela não possui nenhuma existência fora dele, mas também não se identifica com ele, nem com um seu espelho — ela é uma espécie de antimatéria explosiva, de elemento reativo, que encerra um mundo próprio onde são abolidas e violadas as leis da normalidade. Há uma racionalização e um recurso mais explícito à linguagem teórica (o uso do “porque”, a definição pelos contrastes) para defini-la, mais afinados com as preocupações artísticas que Cabral passará a desenvolver.

2.3 Dois sonhadores.

Queremos agora compreender melhor o estatuto do sonho na poética de *Pedra do Sono*. Nas *Considerações*, Cabral estabelece um paralelo tenso entre o sonho e o poema:

Refiro-me a isso que, como a obra de arte, o sonho é uma coisa sobre a qual se pode exercer uma crítica. O sonho é como uma obra nossa. Uma obra nascida do sono, feita para nosso uso. O sonho é uma coisa que pode ser evocada, que se evoca. Cujas exploração fazemos através da memória. Um poema que nos comoverá todas as vezes que sobre nós mesmos exercermos um esforço de reconstituição. Porque é preciso lembrar que o sonho é uma obra cumprida, uma obra em si. Que se assiste. Essa fabulosa experiência pode ser evocada,

narrada. Como a poesia, ou por outra, em virtude da poesia que ela traz consigo, apenas pode ser transmitida (MELO NETO, 1999 p.686).

Há pelo menos duas coisas muito interessantes aqui. Em primeiro lugar, a diferença entre a obra de arte e o sonho é aquela entre *o fazer e o não fazer*; este comentário nos mostra o estatuto paradoxal dos poemas da *Pedra do Sono*, pois João Cabral faz poemas que de certa forma “simulam” sonhos, “linguagem natural do sono” (MELO NETO, 2003, p.686), poemas onde ele assume a experiência de um sujeito que é e não é autor daquelas significações. É como se a mão que escreve o fizesse ao mesmo tempo em que se apaga — não é à toa que a *Pedra do Sono* colocou problemas, mesmo que metafóricos, da ordem da *autoria* ao poeta e a sua fortuna crítica. Segundo: o sonho é um objeto ao mesmo tempo externo e interno. Nós o vivenciamos, mas num tempo que é fechado em si; ele não tem com a vigília a mesma continuidade que dois momentos quaisquer de vigília. Ele *quase* é feito da mesma matéria que o pensamento. Esse último, ao mesmo tempo em que tenta compreendê-lo, penetrá-lo, evita diluir-se nele.

Enquanto o sono e a poesia são da ordem do absoluto (mesmo que um absoluto repensado: o sono é um mergulho dentro de si que não é uma posse de si mesmo, que não é uma presença a si ou intimidade consigo, o sono ironicamente conduz a um fora de si ou a uma impropriedade interna — a um fora), o sonho e o poema possuem, por outro lado, um caráter de coisa, de objeto, em que o sujeito estranhamente se vê a um só tempo refletido e diluído. O sono, estruturalmente, se assemelha mais à razão, ele é a força que coassina os poemas. Por esse caráter objetual, mesmo que sua posição seja subalterna nas *Considerações...*, o sonho permanecerá mais tempo como uma figura da poesia de Cabral; ele é da ordem da significação, do fazer — e os preceitos poéticos cabralinos frequentemente assumem a forma de atitudes psicológicas diante da tarefa de fazer ou daquilo que já está feito. Ao longo da sua obra, “a” poesia praticamente desaparece nessa forma reificada, em favor de um embate entre o poeta e o poema em suas diversas etapas “empíricas” (a folha em branco, o vocabulário, o verso, o lápis, o carvão, a borracha, a mesa, o papel de embrulho, a prensa, a diagramação, etc.), em favor do “exercício do poema”. Mesmo na *Antiode*, a poesia só é predicada dentro de uma sintaxe bastante complicada que envolve também o verbo escrever: “Poesia, te *escrevia*:/ flor! conhecendo/ que *és* fezes. Fezes/ como qualquer [...]” (MELO NETO, 1999 p. 98, grifo meu).

Falamos então do estatuto dos poemas de *Pedra do Sono* como sendo uma “autoria dividida” entre o poeta e o sono; podemos dizer agora que o sonho, como o poema, é essa

significação que nasce no limite entre o eu e o outro, no limite deste apagamento, silenciamento do sujeito que dorme — esse intrincado aspecto da poética de *Pedra do Sono*, que se deixa ver em “Poema de Desintoxicação”:

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

“Eu *penso* o poema/ da face *sonhada*,/ metade flor/ metade apagada./ O poema inquieta/ o papel e a sala./ Ante a face sonhada/ o vazio se cala” (MELO NETO, 1999 p. xx, grifo meu). Como dissemos acima, o momento da escrita, tão caro a partir de *O Engenheiro*, é elidido, nesse caso entre o quarto e o quinto versos grifados. O eu lírico pensa o poema, e, no período seguinte, o poema é o sujeito da oração. O “eu” que *pensava* o poema da face *sonhada* agora está dentro do sonho, diante dessa face, sofrendo esse encontro com o outro que está em vias de emergir/submergir nas sombras do sono (metade flor/metade apagada.). Deslizamento quase imperceptível pelo qual o “eu” deixa de ocupar uma posição privilegiada e passa para dentro do sonho-poema que ele busca tornar objeto. Jogo de espelhos entre o sonho e o pensamento cuja transição fluida é favorecida pelo ritmo acelerado do poema e por sua estrutura em quadras rimadas, do começo ao fim, sugerindo que não há rupturas do ponto de vista do material mental expresso. Novamente vemos que o adormecer é um não-acontecimento, algo que acontece *entre* os versos, no espaço em branco, entre o “eu penso...” e o “[...] sou o vulto longínquo de um homem dormindo”. Este poema nos interessa pela maneira com que relaciona

sonho e pensamento. Não se trata de tranquilo paralelismo, como em “O Engenheiro”, mas de um tenso jogo de objetificações que impulsiona o movimento do poema.

Na poesia de Murilo, também encontramos o sonho como um impulsionador das significações, mas as suas relações com o eu lírico são, ao contrário, positivas: o sonho assevera a presença do eu lírico a si próprio na medida em que agrega mais símbolos em torno dele. O sonho não é algo exterior ao eu lírico muriliano, mas sim algo que dá vazão ao seu impulso de expansão.

Com esse detalhamento, queremos mostrar que Murilo não é simplesmente “O” surrealista — como muitas vezes aparece em pesquisas sobre Cabral —, mas uma modulação muito particular desse movimento; igualmente, João Cabral não é apenas um traidor de um ou outro preceito do Surrealismo. Ambos mantem com o sonho relações poéticas muito complexas e, de alguma maneira, conexas. Fazemos essas ressalvas para desnaturalizar uma certa rotina de leitura da *Pedra do Sono* que, por meio dessa constatação estranha da presença de Murilo, resolve o significado do sonho em sua poesia como sendo simplesmente um meio de exteriorizar sua interioridade — algo que, por outros meios, pode ser dito sobre qualquer poema. Nosso esforço nesse capítulo está em suspender essa forma de leitura prefiguradora da *Pedra do Sono*, e lê-la comparativamente, pela sua relação aos poemas de Murilo Mendes, sem nos preocuparmos com o que a poesia de João Cabral “sempre foi”; sem buscarmos, por enquanto, as marcas do que ela será em seguida.

Há ainda uma passagem bastante irônica de Antônio Carlos Secchin que, no entanto, serve para precisarmos o objetivo da nossa busca:

“Um outro poeta costuma ser evocado por João Cabral na reconstituição de seu percurso: Murilo Mendes. Se de Murilo *excluímos* a religiosidade, o hermetismo, a epifania, o encantatório, os versos polimétricos, a metafísica, o salvacionismo — isto é, se de Murilo *excluímos* Murilo — o que sobrar influenciou Cabral. E o que resta? A escrita onírica embebida no surrealismo, a celebração do mundo em sua ostensiva plasticidade (diríamos, até, taticidade). Ora, o influxo onírico comparece de forma nítida apenas no primeiro livro de Cabral, *Pedra do Sono* (1942); já no segundo, *O engenheiro* (1945), reveste-se de tonalidades bastante esmaecidas. Se é cronologicamente restrito o tributo cabralino ao autor de *A poesia em pânico*, encontraremos mais tarde uma curiosa confissão no Murilo tardio de *Convergência* (1970): “João cabralizei-me”. (SECCHIN, 1996 p. 75-6, grifo meu).

Cada traço que Secchin *exclui* de Murilo para chegar a esse resto que influenciou João Cabral, nós o pensamos aqui, precisamente, como um volume vazio deixado pela exclusão. Entendemos que esses traços não são apenas atributos de um nome de autor,

como tiras de papel escritas dentro de uma urna transparente, mas determinações históricas muito densas — existe exercício mais complicado que imaginar algo sem o que quer que se nomeie por metafísica? Apesar disso, não discordamos de Secchin, queremos apenas retirar o caráter de evidência e trivialidade que o crítico atribui a essa exclusão e pensá-la como um *gesto* da poesia de Cabral. Se lermos ao pé da letra o que Secchin está dizendo, se retirarmos as consequências mais amplas do seu comentário, devemos pensar *Pedra do Sono* como um livro anti-metafísico, ou pelo menos não-metafísico, não-religioso, não-hermético etc. Esses “nãos” deixam um volume de silêncio que podemos perceber e que contribui para a singularidade da *Pedra do Sono*. Ainda a esse respeito, vemos que, para Secchin, *Pedra do Sono* é influenciada por um *resto* que é na verdade um *nada* (pois excluímos Murilo de Murilo). Curiosamente, esse nada é uma *escrita*, pensada como limite do apagamento da presença do autor. O sonho é esse elemento estranho que impede a identidade: ele está presente tanto em Murilo quanto em Cabral, é transmitido de um para o outro, mas é impróprio aos dois.

Em Murilo, o adormecer raramente é uma questão problemática, pois este poeta está mais interessado nas possibilidades de significação abertas pelo sonho; o sono despertará suas “faculdades autênticas” sem jamais ameaçar a unidade do seu “eu” — antes possibilitando a sua extensão ao infinito: situado na experiência do sonho, Murilo poderá dizer “*Eu sou tudo, eu quero tudo*”. Por isso, a experimentação na sintaxe é muito tímida nessa fase de sua poesia: a expressão direta convém à verdade, à aparência de coincidência entre os pensamentos de uma alma e a sua expressão. Em *Pedra do Sono*, a única ocorrência da primeira pessoa do verbo ser é nos versos que já citamos: “Ó nascidas manhãs/ que uma fada vai rindo,/ sou o vulto longínquo/ de um homem dormindo”. Apenas uma vez o eu lírico procura nos dizer de fato quem é, e o faz sob o signo do sono, que reparte este sujeito, reduzindo-o, afastando-o de si, e cada poema é como um fragmento de sonho, cuja autoria é dividida entre o poeta e a poesia-sono:

*Não era inconfessável que eu fizesse versos
mas juntos nos libertávamos a cada novo poema.
Apenas transcritos eles nunca foram meus,
e de ti nada restava para as cidades estrepitosas.*³¹

2.4 A espiral e o círculo, a experiência surrealista.

³¹ Estrofe de “Homem falando no escuro” (MELO NETO, 1999 p.49), poema bastante belo e inteiramente dedicado a essa experiência da simultaneidade dos contrários.

Seguindo o artigo-apresentação de Merquior sobre Murilo Mendes, presente em *Razão do Poema*, podemos dizer que o que este poeta traz para o modernismo é um determinado “estado de espírito”, uma “modalidade psicológica” nova. Qual? A prática do surrealismo, cujo “sintoma mais gritante [...] era a “integração da vulgaridade da vida com a maior exasperação sonhadora ou alucinada”³², integração realizada com elasticidade e naturalidade bem cariocas” (MERQUIOR, 1965 p.52).

Esse recorte do surrealismo que o entende como um estado de espírito é bastante interessante. A pergunta que nos fazemos é: qual o sentido dessa captura do prosaico pelo delírio? Se retornarmos ao primeiro manifesto surrealista, de 1924, encontramos inúmeras passagens que nos ajudam a respondê-la. Vamos percorrer algumas delas.

Se falamos de surrealismo no plano das ideias, falamos inegavelmente de uma nova dimensão do absoluto. O diagnóstico de época que faz o manifesto surrealista (1924) não é, de modo algum, estritamente literário — é mais uma *crise geral da vida*. Tratava-se, lá, de denunciar um aprisionamento geral da imaginação, aprisionamento que tinha na lógica formal uma contrapartida intelectual da sujeição concreta a que o utilitarismo materialista havia submetido os homens em sociedade. Ora, o que esse homem moderno descobre, no despertar da idade, é que a vida *não tem sentido*:

Ainda que mais tarde ele tente remediar esse estado de coisas, por sentir que, pouco a pouco, vieram a faltar-lhe todas as razões de viver, uma vez que se tornou incapaz de estar à altura de uma situação excepcional como o amor, magros serão os resultados desse esforço. E a causa disto é que, já agora, ele pertence de corpo e alma a uma imperiosa necessidade prática, que não admite ser esquecida. A todos os seus gestos faltarão amplidão; a todas as ideias envergadura... Em hipótese alguma ele verá nisso a própria *salvação*. (BRETON, 2001 p.16, grifo meu).

Esta passagem, e muitas outras semelhantes que poderíamos citar, dão a dimensão da intervenção estético-política pretendida pelo movimento. Ele acolhe, no êxtase da sua experiência inicial, uma difícil contradição e tenta ser seu passo à frente. Qual contradição?

A prevalência do utilitarismo na condução da vida escamoteou a esfera dos fins últimos, a esfera transcendental por excelência: a religião. A partir dessa constatação, eis o impasse de Breton: recusando por princípio todo idealismo religioso, como restabelecer uma vida do espírito, uma que ultrapasse o mero presente, a dispersão nos meios, em

³² Aspas entre aspas pois Merquior está citando Mário de Andrade.

direção ao excepcional? Anna Balakian resume este conflito como uma tentativa de ser *materialista* sem ser *determinista*: “*accept the objective reality of matter but not allow it to be interpreted merely by his [do poeta] rational faculties* (BALAKIAN, 1986 p.174). As faculdades racionais são vistas como limitantes do contato humano com a realidade, e é à imaginação e às faculdades latentes do ser humano que cabe o papel, não de transcender a realidade, mas de *transfigurá-la* e, no mesmo passo, transfigurar a forma humana de contato com a realidade. Fusão de objetivo e subjetivo, esta experiência artística não deixa, em alguma medida, de ter o êxtase religioso como principal imagem (BALAKIAN, 1986 p.175). Não é estranho, então, que Breton faça alusão a um quase-milagre no seu prefácio à reimpressão do manifesto, em 1928, e que serve como desenlace – mais afetivo que lógico – dessa contradição:

Não entendo nem por que nem como, sobretudo como, ainda estou vivo, nem, com dobradas razões, aquilo que vivo. Embora de um sistema em que creio e ao qual pouco a pouco me adapto, como o surrealismo, reste e deva a restar sempre muito em que me absorver, ainda assim jamais poderá ele fazer de mim aquele que eu gostaria de ser, a despeito de toda a condescendência com que me trato. Condescendência relativa, se comparada com a que outros tiveram para comigo (ou para com alguém que não sou eu, não sei). *Nada obstante, estou vivo e descobri até que tenho apego à vida. Quanto mais me sucedeu atinar com razões para dar cabo dela, tanto mais me surpreendi a admirar algum taco do assoalho: um taco em tudo como a seda, e uma seda tão bela como a água. E eu amava essa lúcida dor, como se o seu drama universal tivesse, então, passado através de mim e, de repente, eu fosse digno dele.* Mas eu a amava à luz, como direi, de coisas novas que jamais vira brilhar assim. Foi graças a isso que eu compreendi que, apesar de tudo, a vida era dada, que uma força independente da força de exprimir-se e fazer-se compreender espiritualmente presidia, no que diz respeito ao homem vivo, a reações de interesse inestimável cujo segredo morrerá com ele (BRETON, 2001 p.11, grifo meu).

Aqui está em jogo uma crise que herda do século XIX a missão de preencher um vazio espiritual, de encontrar uma possibilidade laica de transcendência – a arte como uma espécie de *drama universal humano*; o poeta assume o papel de sacerdote ou mago civil, ou de reencantador do cosmos, arquiteto da sua unidade, que vê ou inventa as relações que os outros não concebem. Um papel místico, em todo caso. A ele liga-se uma disposição de ânimo particular, a de se sentir de alguma forma eleito para a via artística por uma fatalidade absoluta, “como se seu drama universal...”

O final do período também é de extremo interesse, pois inspira uma crítica da vontade de lucidez e, o que é bastante caro à fortuna crítica cabralina, da identidade entre esta vontade e a vontade de comunicar. Podemos dizer, com a ajuda do texto de Breton, que a vontade de comunicar, de levar conteúdos intencionais de um entendimento a outro

entendimento, segundo uma concepção clássica de comunicação, de “fazer-se compreender espiritualmente”, esta vontade não é perfeitamente transparente a si mesma, não é singularizável em meio à economia geral do ser animal, da vida; ela vai a reboque de outras vontades mais secretas: emerge de um fundo escuro para nele submergir novamente, um dia para sempre, sem que tenha jamais se visto a sua inteira face.

Ora, esta imagem do artista que podemos depreender do texto de Breton se aproxima bem mais da poesia muriliana que da cabralina. Estamos muito próximos, acredito, daquilo que preside o delírio muriliano. Vejamos como o sonho participa em sua busca poética pelo absoluto e, por fim, como o recuo desse absoluto deixa um volume na poesia cabralina, uma faixa de praia silenciosa “sob uma lua contemplada”.

Que esta busca assuma um caráter declaradamente religioso não deve inviabilizar a nossa análise, pois o fato da *crise* é anterior e independente da sua solução religiosa — e esta não é de modo algum definitiva no seu itinerário artístico e pessoal. Mas, na sua persona religiosa, Murilo está sempre à procura de uma ideia maior que a ideia do “eu”. Em *Poemas e Bumba-meu-poeta*, é interessante como o símbolo nacional “descumprir” esse papel. Ao invés da inserção teológica do poeta na criação, temos a sua inserção sociológica em uma sociedade crivada de contradições, de *pontos de fuga*: macieiras da Califórnia, camas compradas no turco a prestações, gerais cubistas, gente faminta, cortesãs russas, etc. Isto fica bastante claro em “Prelúdio”, de *Poemas*, onde o poeta, figurado como um pássaro (um animal que é e não é da terra), é pensado como um distúrbio à ordem da civilização:

Iremos descobrindo paisagens modelares,
a luz cai direito sobre as casas amarelas,
o ar tomou banho.
Margearemos a lagoa de águas tranquilas
saneada por um distinto engenheiro alemão.

Jardins comportados, gramas bem aparadas, morros polidos,
nenhum pássaro rompe a calma do ar com um grito agudo,
caminharemos devagar como pessoas do outro mundo...
Abafando a explosão de nossas almas despedaçadas (grifo meu).

Outra maneira de ver essa filiação histórica é a seguinte: há três unidades de tempo na poesia muriliana — o instante (sensório), o século (histórico) e a eternidade (transcendental). É impossível apagar a dor do século de sua poesia, a aderência ao real histórico vivenciado pelo poeta (a colonização, as guerras, o subdesenvolvimento), que é sua grande fonte de sofrimentos, muito mais que uma condição humana abstrata —

Merquior fala de um “contato impuro com a matéria do século” (MERQUIOR, 1990 p.146).

Portanto, a via religiosa é uma dentre outras formas — talvez a maior — da busca muriliana pelo absoluto, mas este, pensado como uma fusão do eu e do outro, é propiciado unicamente pelo sonho e insuflado por todo tipo de experiências, religiosas e seculares.

Caminhamos assim para um momento diferente, para um polo mais profano da poesia de Murilo, um polo que é capaz de dizer: “O mundo parece que nasceu agora”³³. Fórmula em que vemos resumido o espírito que anima a sua imensa *vontade de dizer*. Há, nessa corrente de poemas, um estupor constante diante do “espetáculo da existência”, uma vontade de afetação, proximidade buscada entre o sujeito que vê e o mundo que é visto, proximidade que é, ao mesmo tempo, a “força independente” do mundo, anterior ao sujeito, e o absoluto além do sujeito, que o poeta tenta atingir pelas suas faculdades individuais — a imaginação, a vontade. Este frescor do mundo, no entanto, não se esquece de que é uma aparência — “*parece que nasceu*” —, e essa aparência não debilita sua vontade, antes impulsionando-a em direção às outras épocas, passadas e futuras, que se encontram numa equivalência do fim e do princípio, numa alegre mas destrutiva — poderosa — relatividade. Nesse sentido, vejamos “Gog”³⁴:

Vem um espírito furioso
Correndo a todo vapor,
Abala as colunas do ar,
Depois se senta nas nuvens.
“ – Porei anzóis nos teus queixos,
Levantarei contra ti
Legiões do vento e do ar;
Sai daí, ó tempestade,
Vem do norte, vem do sul,
Minha filha ventania,
Onde estás, ó meu amor?
Cavalos da ventania, venham correndo, bufando,
Cavalos que andais no ar,
Depressa alcançai a terra,
Capitães da raiva, oi!
Venham depressa, tornados,
Com a bruta velocidade
De mil léguas por segundo,
Tudo o que sopra, soprai!
Subvertei os elementos,
O amor, o tempo, o espaço
Um país é uma formiga,
Um século vale um minuto;
Praquê guardar nossa força?
Vamos à nova Criação,

³³ De “Aquarela”, (MENDES, 1994, p.101)

³⁴ Em *O visionário* (MENDES, 1994, p.239)

Façamos um mundo azul,
 Tempestade venha andando
 Cabeleiras do ciclone
 Agitai-vos com furor,
 Meu secretário, vem cá,
 Desencadeia o tufão...
 Façamos um mundo novo
 Fora do bem e do mal. —”

Aqui, não só o ponto de vista do eu lírico é desterrado pelos poderosos ventos da destruição presente e criação futura, mas o ponto de vista de *qualquer unidade*: não se trata de diluir o espírito individual no espírito de um século, pois um século vale um minuto; tampouco subsumi-lo na alma de uma nação, pois um país é uma formiga³⁵. Nessa obra de criação, *tudo transforma tudo*, e é o próprio eu-mundo que assim se conclama à renovação do seu sentido pela poesia. Gog, o antagonista da criação, é também um criador, a destruição das formas é celebrada como condição de um novo mundo.

Em “Pirâmide”, primeiro poema dos *quatro elementos*, temos como que a continuação espiritual da visão profana de “Gog”. Um outro ponto de vista, mais altaneiro, de absoluto atingido, permeia a composição:

Sozinho no monumento dos séculos
 Consulto meu cérebro
 Eu sou tudo que foi, que é e que será³⁶.
 Da minha cabeça a vida sai armada
 Todas as coisas pensam em mim por mim contra mim
 Meus olhos convergem para todas as coisas
 Que de todos os lados convergem para mim.
 Personagem de enigma
 Assisto às idades desfiliarem
 Bebo a vida e a morte ao mesmo tempo
 Personagem de enigma
 Sou eu quem segura a água a terra o fogo e o ar
 Julgando tudo e todos eu me julgarei.

Tentemos interpretar esse estado. Nele, o dizer do poeta é quase simultâneo a tudo, é a própria simultaneidade de tudo recolhida nessa cognição total (“Eu sou tudo que foi, que é e que será”). Olhar, pensar, dizer e participar são aspectos de uma mesma ação. Não à toa, o poema é muito mais mental que visual. As cadeias de signos, que em outros poemas são desenroladas em longas evocações, aqui encontram-se reunidas nas

³⁵ É preciso dizer que raramente a poesia muriliana atinge esse timbre titânico, nietzschiano, e também que essa destrutora relatividade da criação futura é eminentemente *profana* – unidade mágica, mais que religiosa.

³⁶ Pense-se no contraste entre esse verso e os versos finais de “Poema de desintoxicação”.

totalizações do eu-mundo: “tudo que foi, que é e que será”, “todas as coisas” “todos os lados”, “as idades”, “a vida e a morte”, os quatros elementos etc. Toda a linha do tempo se recolhe num monólogo firme e decidido, mas o que nasce assim é um mistério sempre renovado, o eu-mundo como monumento das idades e da dissolução das idades.

O ânimo tranquilo, quase sereno, do eu lírico de “Pirâmide”, que já não precisa evocar nem ver nada, uma vez que tudo está dentro dele, contrasta, por essa razão mesma, com a angústia desesperada que desponta em outras composições em que o eu lírico se situa num nível mais pedestre. No sonho muriliano, a aspiração ao absoluto empurra o delírio a absorver sempre mais um conteúdo como seu; o que nasce para o olhar, nasce imediatamente para o dizer. Enunciar é, de alguma forma, internalizar, ingerir. Tudo se agrega numa espiral ascendente que, todavia, *nunca abandona o mundo*³⁷ – a pirâmide continua sendo o *monumento dos séculos*, ligada à terra e à sua história. Por isso, subsiste no delírio muriliano a contradição entre o tempo e a eternidade — aquele pequeno espaço entre o dedo do homem e o de Deus. Do seu ponto de vista, tudo é pequeno.

A necessidade de fundar ou encontrar individualmente um sentido — talvez um sintoma de niilismo, que é também a sua recusa —, que propusemos inicialmente como traço comum a Murilo e ao texto de Breton, se traduz nas obras poéticas como uma aspiração ao absoluto, cuja imagem é essa participação de tudo em tudo em que o eu é infinitamente grande e pequeno, é todas as coisas e, ao mesmo tempo, apenas a fímbria pensante por onde passam todas as coisas, o todo Murilo e a parte Murilo do todo. Tentativa de realizar textualmente — e pessoalmente — a missão do sentido da existência, a poesia muriliana orbita entre a total compreensão e absorção da vida e a manutenção do seu mistério. Podemos inserir aqui a função da religião na sua poesia: ela dá o passo à frente que a magia e o onirismo nunca podem dar. É dessa forma que compreendo a intrusão, estranha a princípio, do tema religioso no último verso de “Pirâmide”. Este sujeito que é capaz de ser *tudo o que existe no tempo* ainda assim possui um limite, está fiado a um outro absoluto que não pode habitar, outro representado pelo juízo final.

Nesse ponto, é interessante retomar um comentário de Merquior presente no ensaio já citado, que servirá também como ponte para as considerações sobre o onirismo cabralino:

³⁷ É o desfecho também de “O Concerto”, primeiro poema do Livro Segundo, de *O Visionário*.

Portanto, se Murilo é efetivamente um surrealista, não pode ser ao mesmo tempo um evasista, um não-meamolista, um fugitivo... Visionário, nem por isso deixa de enfrentar o mundo. *Seu onirismo é apenas uma técnica de participação. A alucinação, uma forma exaltada de engajamento* (MERQUIOR, 1965 p.54, grifo nosso).

O crítico é muito preciso ao dizer que o onirismo muriliano é uma técnica de participação. Em outro texto sobre o mesmo assunto, Merquior fala de uma “energia centrífuga de semiose muriliana” (MERQUIOR, 1990 p.145). O poeta *quer estar* no sonho, onde tudo pode estar; o onirismo é seu meio, por isso Murilo parece sonhar como quer, ao meio-dia, à meia noite, com coisas tranquilas, tempestades, as idades passadas, o juízo final, a guerra, as namoradas, os sambas no morro, Mozart³⁸.

Ora, o que está implicado em toda essa concepção é que a poesia é um *meio*. Digo isso não para opô-la a uma outra poesia que seria um fim em si mesma (uma “poesia pura” cabralina), mas para ressaltar um certo estatuto da linguagem que perpassa o texto muriliano; a linguagem tem algo do verbo divino, da palavra profética. Em outras palavras, Murilo não busca um sentido para sua poesia; muito ao contrário, sua poesia é um meio da sua busca por um sentido. É com essa chave que compreendo seu “Murilo Mendes por Murilo Mendes”, em que, em meio a bastante humor, o poeta diz que se sente compelido ao trabalho literário, dentre uma infinidade de motivos, “pelo desejo de suprir lacunas da vida real”, mas também pelo “não-reconhecimento da fronteira realidade-irrealidade” (MURILO, 1994 p.45). O trabalho literário é disparado por um ceticismo em relação às fronteiras entre o real e o irreal, mas ainda assim possui uma capacidade realizadora – já que ele supre uma falta do real, dá forma a esse imenso desejo de integração. Por em poesia é colocar as coisas na presença umas das outras, o olhar do poeta comunica as partes desagregadas da existência; o sonho como espiral ascendente é uma unidade aberta em cujo centro está o eu lírico muriliano. Para encerrar a participação de Murilo em nosso texto, vejamos “Noturno Resumido”, em que esse eu lírico transparece de maneira clara.

Noturno Resumido³⁹:

³⁸ Murilo Mendes é como o personagem de Borges que pusemos na epígrafe. A ironia borgiana incide no ponto nevrálgico da metafísica do sono, e que divide também os dois poetas: para Cabral, dormir implica sempre num raptó da vontade; o sono sobrevém a ela e a limita — ou não: é a insônia como outra forma de impotência da vontade. Para Murilo, dormir é o ato voluntário de alçar voo das dimensões cotidianas do mundo. Cabral desconfia desse voluntarismo.

³⁹ De *Poemas*.

A noite suspende na bruta mão
que trabalhou no circo das idades anteriores
as casas que o pessoal dorme comportadinho
atravessado na cama
comprada no turco a prestações.

A lua e os manifestos de arte moderna
brigam no poema em branco.

A vizinha sestrosa da janela em frente
tem na vida um camarada
que se atirou dum quinto andar.
Todos tem a vidinha deles.

As namoradas não namoram mais
porque nós agora somos civilizados,
andamos no automóvel gostoso pensando no cubismo.

A noite é uma soma de sambas
que eu ando ouvindo há muitos anos.

O tinteiro caindo me suja os dedos
e me aborrece tanto:
não posso escrever a obra-prima
que todos esperam do meu talento.

A noite, enquanto símbolo do tempo, é mais que o oposto do dia; seu significado transcende o tempo atmosférico. Ela acumula, na sua “bruta mão”, todo o peso da história dos seres humanos, história caótica da sucessão das idades, do surgimento e desaparecimento das formas de vida. Nesse sentido, o significado do verbo “suspender” se dobra sobre si mesmo: suspender na bruta mão, como se preparasse para uma queda e destruição, mas também suspender como elevar, *tirar o peso*, berçar, deixar dormir “comportadinho” — ambiguidade que a estrofe deixa em suspenso. O último verso é a primeira nota de um movimento que se tornará dominante no restante do poema — a ironia advinda das contradições do símbolo nacional: dizer que o pessoal dorme “comportadinho na cama comprada no turco a prestações” é referir-se à nação a partir dos seus furos, a partir dos traços que são elididos em favor de outros que se prestam melhor à identificação e à construção do sentimento gregário — as palmeiras e o sabiá, por exemplo. O que se introduz no poema, dessa forma, é o real como resto e impureza, que atrapalha o movimento de idealização que se supõe de um lirismo “tradicional”. O poema equilibra a vontade de integração com a distância crítica e irônica.

Há aqui um engajamento do eu lírico no tempo histórico que dificilmente encontramos na *Pedra do Sono*. No sonho cabralino, toda essa camada de referencialidade histórica da linguagem está ausente; se nos voltarmos aos *primeiros poemas*, temos toda

uma corte de nomes que praticamente desaparece do livro publicado: Londres, Pirandello, Napoleão, Tom Mix, a batalha do Riachuelo, o planeta Marte, o Oriente, a Scotland Yard, a China, Belo Horizonte, a noiva de branco, Culver City, O Sábio Louco, a torre Eiffel, o Agente Federal etc. Só restam os *nomes de artistas*, e uma menção à Mongólia, mais desorientadora que o contrário. Tal opção certamente contribui para a atmosfera solipsista do livro, que é frequentemente interpretada como subjetivista no sentido negativo que já descrevemos. Interpreto esse traço, no entanto, como uma negação, não do mundo exterior, ou mundo dos objetos, mas do mundo exterior *à composição* – a preferência está por objetos que funcionem anonimamente (a mesa, a porta, o homem, o telefone, a laranja, etc.) no arranjo formado pelo poema, como na pintura surrealista, à qual Cabral teve mais acesso que à poesia propriamente dita⁴⁰. Essa negação em busca de uma certa pureza do objeto da composição chega a uma camada temática, acredito, na citação de *Os Três Mal-Amados*, que trouxemos em epígrafe como uma espécie de comentário das poéticas dos dois autores, mas também em “A Paisagem Zero”, poema do livro *O Engenheiro*: “E morte ainda no objeto/ (sem história, substância,/ sem nome ou lembrança)” (MELO NETO, 2003, p.68).

A segunda estrofe de “Noturno Resumido”, que bem lembra algumas passagens do Cabral de *O Engenheiro*, se distancia deste, no entanto, pelo valor metonímico atribuído à lua e aos manifestos da arte moderna. Se atentarmos à maneira como a noite *abraça tudo* no poema, sendo a mesma noite para toda a experiência multiforme que o poeta tenta apreender em estrofes sintática e narrativamente independentes⁴¹, vemos que a lua comparece também como símbolo do real, mas não como resto, e sim como o presente das múltiplas experiências que o poeta quer fazer coexistirem no poema, e que, pela sua contraposição aos manifestos, se adensa em seu sentido de espontaneidade, de vida em si, de autenticidade. Os manifestos de arte moderna, por outro lado, estão juntos dos automóveis como coisas que *vem de fora* e que, de alguma forma, bloqueiam a espontaneidade que, apesar do seu traço crítico, Murilo associa à terra natal.

A esse respeito, a repetição do radical *namor* em as “namoradas não namoram mais”, mas com o juízo analítico partido ao meio por uma diferença temporal (o triângulo tem três lados, as namoradas (não) namoram (mais)) ressalta a ideia de uma inversão da

⁴⁰ Segundo testemunho seu nos *Cadernos de Literatura Brasileira* (MELO NETO, 1996 p. 24).

⁴¹ Em conformidade com esse espírito temos também os bonitos versos de “O Poeta Nocaute”, último poema do Visionário: “A noite é um resumo de cios,/ De soluços de mártires anônimos,/ De choros, vitrolas na sombra...” (MENDES, 1994 p.240).

natureza ou da essência que se atribui ao influxo civilizatório, à intrusão do *fora*. Reforçando esse sentido, a primeira pessoa do plural “nós... somos” e o advérbio *agora*, em seu conjunto, indicam a continuidade espiritual do eu lírico em relação à terra, tanto espacial quanto temporalmente. Continuidade essa que nasce pelo contraste com o *outro* num agora que estabelece miticamente um tempo anterior à queda, à mistura etc.

A memória, enquanto forma de transmissão da experiência, vivificação de outros presentes distantes no tempo e no espaço, abre a possibilidade de transcendência em relação à vida individual; entretanto, na medida em que depende de um espírito presente para vivificar-se, ela se reinsere no movimento da vida finita do poeta, que sente e registra essa angústia. Como se fosse a “matéria do espírito”, a memória deve ser penetrada por uma alma, internalizada. Ora, vimos que o sonho, em *Pedra do Sono*, enquanto significação que nasce no limite de um apagamento do eu que dorme, representa a possibilidade de uma significação sem um sujeito, coletivo ou individual, que a organize; possibilidade oposta ao que acontece aqui, onde o sonho dissolve a barreira entre os seres, mas não a barreira que fixa o eu no centro da experiência, para onde tudo converge na última estrofe. Nela, a importância do eu lírico se expressa por um lance irônico, que consiste na absoluta desproporção entre o evento “traumático” (o tinteiro que cai) e a sua consequência (a impossibilidade de escrever, não apenas o poema que estamos lendo, mas sua obra prima que todos esperam...) Motivo arbitrário, ridículo, “contornável”, mas que interrompe de fato o movimento do poema, o movimento das significações. Não é possível ajeitar as coisas, limpar a mesa e retomar o poema, pois ele é indivisível como o presente vivo desse eu que o enuncia. O tinteiro, enquanto “ponta material” do exercício do poema, é claramente um representante do corpo. No processo de escrita, Murilo *suja as mãos*, como a alma que se aliena na matéria, o pensamento na escrita... Mas já caminharíamos, novamente, para um polo religioso de sua poesia — é que em Murilo esse movimento pendular acontece sem que percebamos.

O interessante aqui é que o sonho raramente aparece como uma experiência inquietante, como algo que se assiste, como um *objeto*, uma resistência. Por outro lado, esse caráter objetual do sonho, de algo-diante-de, é fundamental para a *Pedra do Sono* e para a primeira poética de João Cabral. Luiz Costa Lima nos apoia até certo ponto nesse comentário. Para este crítico, o livro é o relato de um *bloqueio mútuo*. A lucidez cabralina “opõe um dique” ao fluxo onírico, e este, por sua vez, impede a justa apreensão das coisas pela razão – a relação de Cabral com o sonho é antes um “ciclo vicioso” entre o sonho e o pensamento (LIMA, 1995 p.203) que uma espiral ascendente. No entanto, para Costa

Lima, esse mútuo bloqueio aparece apenas em termos negativos: tão logo se desembaraça do sonho, Cabral se empenha na sua obra de depuração do humano pela “retificação interna da imagem”. Uma última etapa desse capítulo consiste em mostrar que o eu lírico de *Pedra do Sono* não é um núcleo racional que resiste às tormentas do sonho, tampouco uma torrente subjetiva irrefreável. Acredito que ele é melhor descrito nos termos da relação que João Cabral estabelece nas *Considerações*, como alguém que *come* o sonho e alguém que *é comido* por ele: nos termos de um embate entre o pensamento e esse objeto estranho, em que queremos reconhecer, já, um sentido de *materialidade*.

2.5 Uma outra materialidade?

O sentido da materialidade, em Murilo, é ter um corpo que deseja e é mortal *versus* as pretensões espirituais de transcendência e eternidade — mas um corpo que é possível abstrair, como em “Segunda Natureza”, de *A poesia em pânico*: “Minha alma é um globo de fogo/ Que se consome sem acabar. Meu corpo é um estrangeiro/ A quem levo pão e água diariamente” (MENDES, 1994 p.290). A alma aqui aparece como um núcleo de auto-afecção puro e eterno que se dá a conhecer por intermédio da poesia — em consonância, aliás, com a definição que vimos em John Stuart Mill. Já no João Cabral da *Pedra do Sono*, a materialidade é algo inalienável, entranhado na substância espiritual de uma forma que a perturba. O pensamento já está sempre respondendo, acossado por algo que o impede de estar em si. Essa é a interpretação mais ampla que damos ao sonho em *Pedra do Sono*. O sonho, antes de ser o oposto do real, do concreto e da materialidade, é um dos seus primeiros avatares, na medida em que ele é uma *violência* exercida sobre o pensamento, algo que impede sua tranquila igualdade a si, ao mesmo tempo em que o desperta. Apesar do discurso frequente de que a obra de João Cabral é feita de tensões, esse aspecto violento do livro é frequentemente neutralizado.

Pensando esses aspectos na materialidade dos poemas do livro, há a conjugação de uma atmosfera de medo e ameaça com uma maneira muito particular pela qual a própria linguagem está representada em palavras como “palavras”, “recortes de jornais”, “poemas”, “vozes”, “telegramas”. Há uma verdadeira zona de experiência da própria linguagem que se faz por esses vocábulos:

“As palavras seguintes não foram palavras de dicionário.
Nos tiraram de lá e nos deixaram

as emoções irremediavelmente desertas.⁴²”

“[...], jornais
que me chegam pela janela
repetem os gestos obscenos
que vejo fazerem as flores”⁴³

“Chegavam os poemas da Miss;
a Miss fugia da luz com seus poemas,
seus pássaros
e suas reportagens sobrenaturais.”⁴⁴

“E nas bicicletas que eram poemas
chegavam meus amigos alucinados.”⁴⁵

“De madrugada, meus pensamentos soltos
Voaram como telegramas.”⁴⁶

“...Apenas os recortes dos jornais diários
acenam para mim como o juízo final”⁴⁷

Mais especificamente, a maneira como esses vocábulos que objetificam a linguagem são postos em zonas de indiscernibilidade com outros que descrevem a vida mais ampla do espírito, como “pensamentos”, “sonhos”, “memória”, “pesadelos”, “perguntas”, “sono”, “morte”, como na seguinte estrofe de “Noturno”: “Minha memória cheia de palavras/ meus pensamentos procurando fantasmas/ meus pesadelos atrasados de muitas noites” (MELO NETO, 2003, p.45). Há um certo estado de eclipse desse vocabulário que deveria servir a uma expressão direta dos estados da alma, mas que prefere interagir com as “coisas”, em busca de efeitos e experiências imprevisíveis. Um exemplo coloca em evidência essas características.

Na primeira estrofe de “O Poeta” (“No telefone do poeta/ desceram vozes sem cabeça/ desceu um susto desceu o medo/ da morte de neve”) (CABRAL, 2003 p.52), o grupo nominal “vozes sem cabeça” permite uma dupla leitura. Por um lado, uma informação redundante, já que as vozes que descem do telefone estão inevitavelmente apartadas da cabeça que, do outro lado da linha, as emite. Por outro, um hibridismo sinistro de linguagem e corpo, em que foi arrancado delas “até o que elas não tem”. A voz ativa “desceram” nos inclina à segunda opção, pois desenraiza as vozes sem cabeça de uma fonte, e faz seu aparecimento no poema independer de qualquer ato perceptivo do

⁴² De “O aventureiro”

⁴³ De composição

⁴⁴ De A Miss

⁴⁵ De dentro da perda da memória

⁴⁶ De Noturno.

⁴⁷ De homenagem a Picasso.

poeta — o que seria o caso se elas fossem o objeto direto de uma ação sua, “o poeta ouviu, escutou vozes sem cabeça” etc. As vozes comparecem ao poema, “escutam o seu chamado”, então, fora de qualquer esquadramento perceptivo do eu lírico, fora de um contexto de decifração ou comunicação. Comparecem como coisas e, ainda por cima, coisas mutiladas de um *logos* entendido como um todo orgânico a que pertencem, desencadeando uma reação de medo — como na famosa cena do telefone de *A Hora do Pesadelo*⁴⁸.

Este exemplo se repete ao longo do livro. O que quer que porte “naturalmente” um sentido que se desenrolaria numa alma ou consciência, não o faz, antes *age* diretamente sobre o corpo do poeta.

Em Murilo, a alma é um signo que, se preciso, furta-se ao jogo dos signos. O sonho cabralino a coloca constantemente em jogo e a perigo nos poemas da *Pedra do Sono*, essa possibilidade é posta em questão desde o primeiro poema:

Poema

Meus olhos têm telescópios
espionando a rua,
espionando 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 (MELO NETO, 2003, p.43).

Não temos mais que uma rua, uma medida de distância, mulheres, automóveis e um retrato. Dificilmente diríamos que uma *cena* ou uma *paisagem* se forma ao longo das estrofes, que também não encerram nenhum encadeamento narrativo, apenas constatações feitas a partir de um mesmo ponto no tempo. Não obstante, há um movimento de significados bastante sutil dos verbos que significam o ato de ver — *espionar*, *compor*, *contemplar*.

Espiar — postura interessada mas hesitante, curiosa e cautelosa, entre o desejo de ver e o medo de ser visto, verbo onde está presente uma ambivalência afetiva — aparece duas vezes na primeira estrofe, com dois objetos diferentes, a rua e a alma do eu lírico.

⁴⁸ A cena pode ser conferida em <https://www.youtube.com/watch?v=wfSm5z5A1pI>.

Este último não é, propriamente, o sujeito da ação, mas sim os *telescópios em seus olhos*. Essa diferença é bastante significativa. Em artigo recente, Bruno Gambarotto associa o eu lírico de “Poema” ao “conhecido, urbaníssimo, *ennui*”, por contraposição ao chocado Drummond de *Alguma Poesia* (GAMBAROTTO, 2017, p.3). Por mais que a comparação com Drummond seja frutífera (o sintagma “meus olhos” está, inclusive, presente em mais de um poema do poeta mineiro), acredito que estamos diante de algo diferente. A cisão deste eu lírico não é exatamente como as outras. Partido entre um corpo-máquina e sua alma, ele se identifica, inicialmente, com o polo material dessa divisão. Não se trata de uma alma=eu exilada de um mundo-ou-corpo=outro que se oferece aos sentidos e sentimentos, como mostramos em Murilo mais acima. Não temos uma voz em intimidade consigo, próxima a si, que se opõe a uma materialidade estranha e que, ora choca, ora entedia. Os dois primeiros versos da última estrofe completam a caracterização desse difícil eu lírico: “Há vinte anos não digo a palavra/ que sempre espero de mim”. A própria voz, indefinidamente adiada, é como o complemento do exílio da alma; no espaço e no tempo, estão ausentes os dois elementos constitutivos da lírica, entendida como uma poesia da primeira pessoa ou como a consciência reflexiva de um sentimento. De maneira semelhante, o acesso à alma não é garantido por uma intimidade imediata, mas pela pesquisa telescópica. Porque o poeta não *fala*, a alma não se manifesta imediatamente, devendo antes tornar-se objeto das visões. Ela é um objeto entre outros, está desde já num espaço que, já o vimos, é o do sonho-poema e seu movimento de significações.

Marta Peixoto observa, a respeito da segunda estrofe, que “o *eu* parece abdicar da função de agente destas representações interiores” (PEIXOTO, 1983, p.17), não tanto pelo sentido do verbo “compor” em “estado de dicionário”, mas pelo fato de que, ao contrário da primeira estrofe, *são os objetos que compõem as visões que o poeta registra*. Esse abrir mão das significações, que se manifesta textualmente pelos objetos serem o sujeito das frases, já o vimos como um dos traços mais importantes da poética de *Pedra do Sono*.

Tal concepção deverá ser verificada melhor a seguir, pelo recurso a outros poemas do livro, mas já observamos que ela interessa bastante ao jovem João Cabral — até mesmo nos poemas de *O Engenheiro* que expressam, na nomenclatura de Luiz Costa Lima, a configuração poemática solar. Antes, então, que o ato da composição se centralizasse no poeta e na sua construção deliberada do poema, Cabral realizou uma intensa pesquisa sobre as outras forças que compõem a arena da criação poética. Vimos, no desenrolar da análise, como o sono é o autor ambíguo das significações que escapam

ao poeta, bem como o ladrão do sentido que se recusa a se manifestar plenamente. Frequentemente, nos deparamos com uma letargia ou inação do eu lírico, que não implica, no entanto, num cessar das significações – estas continuam, manifestas no poema ou apenas aludidas em um plano em eclipse, onde até mesmo o sonho mergulha no sono.

Na segunda estrofe, uma fina trama de palavras dá consistência aos objetos que se impõem à visão. Mulheres nadando, rios invisíveis, automóveis como peixes cegos, visões *mecânicas*. Há uma recorrência de termos pertencentes a um pequeno número de campos semânticos (que se repetem nas outras composições) — o sentido da visão, o “mundo aquático”, o espaço urbano —, mas que se desencontram por muito pouco, criando uma atmosfera fluida e de difícil apreensão, intensificada pelos adjetivos negativos referentes à visão. Fluxo sem significado aparente: as mulheres *vem e vão*, sem que o observador consiga apreender seu caminho, os rios permanecem invisíveis; igualmente, os automóveis não possuem direção e ignoram seu itinerário, como peixes *cegos*. Esse traço negativo se aprofunda, como já dissemos, na terceira estrofe.

Contemprar: a postura passiva e melancólica contida no verbo já se anuncia desde a estrofe anterior. Este eu lírico que não dispõe da sua voz, que está à espera da própria palavra, e que abdica do papel de realizador das suas representações — estas não lhe comunicam nenhum sentido — agora *se contempla morto em retrato*. Como na primeira estrofe, o eu em cisão não se dá na imediatez de um contato interior, mas sim exteriorizado, feito num objeto de fria contemplação. João Cabral não quer *falar* de uma cisão interior, mas dar a sua experiência.

Essa saída de si é uma morte que nunca acaba, é a queda no sono. Há uma recorrência destes duplos mortos-vivos, como em “Os Manequins”. O deslize do adormecer, semelhante ao de “Poema de Desintoxicação”, acontece no movimento dos três verbos, que aos poucos tornam estranhas ao eu lírico suas representações. Este último apenas registra os efeitos desse padecimento. O deslize, entendido como a passagem da semelhança para a igualdade, é um dos recursos (técnicos, semânticos, retóricos, conceituais?) mais utilizados no livro. É o caso da última estrofe, em que a espera da própria palavra, a ausência a si se torna, transposta para uma simultaneidade espacial, a contemplação do próprio retrato enquanto morto.

João Cabral não é, portanto, simplesmente um poeta que não *diz* seu eu, mesmo que de maneira oblíqua. Esse eu circula entre os conteúdos do poema, pedaços de coisa e pedaços de eu, às vezes como um ponto de vista, outras como ponto visto. Não obstante, os poemas se organizam em composições bastante rigorosas, que revelam o pensamento

na sua tentativa de tornar o sonho objeto, mas que assim se figura dentro do sonho como algo afetado por ele desde antes. A leitura atenta revela um poema de construção densa. Não mais que três estrofes são necessárias para que Cabral construa um lugar de enunciação que consideramos bastante particular no terreno da lírica.

Capítulo 3 - A poética do sono.

NÍNI
Olá! Que fazes, Puff? Dormes na rua?

PUFF, *acordando*.
Não durmo... penso.

Álvares de Azevedo.

Em nosso segundo capítulo, aceitamos provisoriamente os epítetos dispensados à *Pedra do Sono* (surrealismo, subjetivismo, solipsismo, a-historicismo), mas tentando renovar seu conteúdo. Para isso recorreremos à obra de Murilo Mendes como uma tentativa de fazer um diálogo produtivo com história literária, diálogo em que o silêncio de *Pedra do Sono* pesa como um gesto. Tentamos desacelerar a identificação apressada de subjetivismo e onirismo para vermos, em cada poeta, como o sonho põe em movimento o pensamento. Em Murilo, à maneira de uma espiral ascendente, em *Pedra do Sono*, segundo o esquema do círculo que não chega a decolar. Dessa diferença procuramos traçar outras, certas posturas em relação à linguagem, à poesia, à figura do artista. Nos interessou também perceber como se reconfiguram várias das experiências da poesia de Murilo em *Pedra do Sono*, experiências como as da transcendência, da memória, do nada, do tempo etc. Aspectos do texto que não se situam propriamente no plano do estilo, mas que não deixam de se projetar nele: a ausência de nomes próprios e de linguagem referencial, os diferentes usos do verbo ser, o modelo da frase etc. Concluímos o segundo capítulo com uma leitura do primeiro poema de *Pedra do Sono*, mostrando como o pátio dessa obra já propõe a experiência radical e singular de uma disjunção entre o “eu” e a essência da sua interioridade, a alma. Começamos a mostrar também que essa situação do eu lírico é apenas o início de uma reflexão poética que tem como interesse principal o *sono*.

O sono, enquanto experiência do padecimento em geral, completa conceitualmente todo o arcabouço que viemos desenvolvendo, pois é na analogia com ele que João Cabral desenvolve a concepção de poesia que inspira os poemas do livro. Seguimos assim a ordem sugerida por Cabral nas considerações: verificamos o que significa o sonho no livro (ponto em que a maior parte das análises se detém), e agora nos movemos em direção ao seu *além*. Este capítulo é também a etapa final de nossa revisão do estatuto crítico de *Pedra do Sono*. Por isso retomaremos o diálogo bastante próximo

com autores da fortuna crítica cujo entendimento do livro vai além do que chamamos na introdução de lógica da prefiguração.

Quem primeiro procurou reavaliar o estatuto crítico da *Pedra do Sono*, prestando uma atenção rigorosa à poética do livro e à intrincada diferença entre sonho e sono, foi John Gledson em seu ensaio “Sono, poesia e o “livro falso” de João Cabral de Melo Neto: uma reavaliação da *Pedra do Sono*. Vejamos o parágrafo de abertura do ensaio:

A posição de João Cabral de Melo Neto como o principal poeta de sua geração é incontroversa. Entretanto, parece-me que o valor de boa parte da volumosa produção crítica sobre ele fica diminuído por uma simplificação generalizada, que foi às vezes encorajada pelo próprio poeta, que enfatiza a natureza “clara”, “construída”, “concreta” e “objetiva” da poesia de João Cabral, depreciando qualquer sugestão de subjetividade, acaso ou inspiração (GLEDSON, 2003 p.170).

O ano da publicação original do ensaio de Gledson é 1978. De lá para cá, comentários como esse tornaram-se comuns nos estudos cabralinos, sublevando ou ao menos atenuando a situação unilateral a que fazem referência. No entanto, isto se fez por uma reinterpretação dos poemas mais marcantes da obra de João Cabral, ou pela leitura de sua obra tardia⁴⁹. No que diz respeito ao livro mais prejudicado por esse consenso inicial, a *Pedra do Sono*, podemos dizer que o interesse se manteve constante e relativamente baixo em todos os períodos. Em geral, os críticos estão pouco dispostos a complexificar as análises do livro inicial de João Cabral, convencidos de que não há nele elementos relevantes para a compreensão da poética inicial de Cabral que não estejam suficientemente ou melhor expressos em *O Engenheiro*.

O ensaio de Gledson ataca essa situação diretamente. Seu subtítulo — uma *reavaliação da Pedra do Sono* — não poderia ser mais adequado. Isto porque, como vimos, os críticos de Cabral não falharam em reconhecer as principais características do livro — as influências poéticas mais imediatas (francesas e modernistas), a relação tensa entre sonho e poesia, a tendência à aniquilação do eu —, eles apenas as consideraram *piores* que as características de sua poesia posterior. Benedito Nunes, por exemplo, em sua apresentação da poesia cabralina, escreve:

Dominada por um complexo de imponderabilidade, que valoriza a indeterminação, a inconsistência, e a fluidez das coisas, a experiência que o

⁴⁹ É o caso de *O Gosto dos Extremos*, de Waltencyr Alves de Oliveira.

estado de sono dá acesso se articula *numa semântica do vago*, em torno de palavras preferenciais, como nuvem, sonho, vulto e fantasma (NUNES, 2007 p.25, grifo meu).

Como não ver aqui, enquanto uma aparente descrição, a contraimagem daquilo que o próprio João Cabral argumentaria, sobretudo nos anos 50, como a boa poesia? Outro indício de que se trata de um juízo de valor plasmado numa descrição é o fato de que, nas duas páginas e meia dedicadas neste livro à *Pedra do Sono*, o crítico não aventa nenhuma razão para este interesse de Cabral pelos fenômenos do sonho e do sono, e que se reconcilie com sua visão mais ampla da poesia, nenhum problema estético que ele busca aprofundar ou conhecer. As causas do onirismo da *Pedra do Sono* costumam ser causas motoras: uma “ditadura da fantasia”, de época, e um subjetivismo, um interesse por si próprio de quem ainda não tem exatamente o que dizer:

Os poemas de *Pedra do Sono* constituem fases diversas de *um só e mesmo estado poético*. A própria *monotonia de seus títulos*⁵⁰... indica a *repetição de uma experiência*... São as faces de um mundo onírico composto de palavras-chave, de *fragmentos de infância*, de *desejos remissivos*... (NUNES, 2007 p.24, grifos meus).

O equívoco, como dissemos anteriormente, está em supor uma relação mecânica entre a experiência psicológica do poeta e a sua expressão em poema — passa-se bem sem conceder ao texto a dimensão reflexiva que se concede à obra posterior. Um primeiro aspecto corretivo de Gledson em relação a esse tipo de leitura consiste em restituir ao livro uma intencionalidade:

Essa indeterminação constitui a verdadeira dificuldade de *PdS*; um primeiro passo rumo ao entendimento do livro pode ser dado pela percepção de que a indeterminação é deliberada e não (ao menos num sentido simples) o resultado de um conflito não resolvido entre um João Cabral “objetivo” e um João Cabral “subjetivo” (GLEDSON, 2003 p.172).

Isto é, João Cabral está ciente das contradições de que os poemas estão repletos, e estas têm uma razão de ser, uma proposição estética diferente de uma simples exposição oblíqua da interioridade angustiada do poeta. À simples associação sono-onirismo-

⁵⁰ Com esse comentário, Benedito Nunes perde um grande aliado na aproximação dos poemas. Alternativamente, podemos ver que os títulos dos poemas são, predominantemente, de dois tipos. Primeiro, simples substantivos, como “Infância”, “As Amadas”, “Janelas”, “Jardim”, “A Miss”, títulos que, de saída, deslocam o ponto de vista da leitura em direção ao objeto do poema — e, inclusive, se parecem muito com os títulos de *o Engenheiro*. Segundo, títulos que indicam uma autoconsciência artística, uma relação reflexiva com o texto, como “Dois Estudos”, “Canção”, “A Poesia Andando”, “Poema”, “Poema Deserto”, “Composição”, “O Poeta”, “Homenagem a Picasso”.

subjetivismo, Gledson opõe a ideia de que o interesse do poeta pernambucano pelo sono se dá, antes, pela capacidade desse estado de “sustentar opostos num equilíbrio precário” (GLEDSON, 2003 p.175). Toda a zona psicológica dos poemas, com sua densidade própria, é subsidiária de um interesse mais profundo de Cabral em explorar e definir a natureza desse estado que via como afim à poesia. O sono comparece como uma espécie de absoluto que as composições tentam alcançar e caracterizar, mas que, pela sua natureza, é refratária à presença do eu.

Para apoiar essa hipótese, o crítico recorre à já comentada conferência de Cabral, *Considerações sobre o poeta dormindo*. Em conjunto, livro e comunicação revelam um interesse pelo *estatuto objetivo da obra de arte* — problema, dirá ainda o crítico, perseguido por Cabral ao longo de toda sua obra. Um outro texto crítico de Cabral é utilizado por Gledson para sustentar essa leitura: o ensaio sobre Miró. Apesar de o crítico não aprofundar esse ponto, ele também pode ser bastante frutífero para a compreensão da poética inicial de Cabral, pois, nesse ensaio, o poeta propõe um conceito de realismo que não passa pela divisão subjetivo-objetivo, tal como ele é pensado muitas vezes na fortuna crítica cabralina. Nesse ensaio, Cabral propõe que o realismo de Miró está no seu *desmonte da perspectiva*, que restitui à linha no quadro o seu potencial dinâmico. E o que há de realista nisso? O fato de que a obra de arte não mais se apaga em favor da função de *representar* (classificada como ilusória) e passa a chamar atenção para a sua própria realidade, para sua exploração e consumo tal qual obra, estruturada segundo uma dinâmica própria. Nesse sentido preciso, o ato do “leitor” e do “escritor” se aproximam (se bem que por uma possível submissão do primeiro ao segundo), pois *a composição não se apaga em favor da aparência da perspectiva, mas dirige o espectador ao longo da superfície quadro*. Os paralelos com as próprias inquietações de Cabral podem seguir adiante, se quisermos. Se tomarmos a linha em qualquer um de seus pontos, ela é apenas um ponto que não significa nada por si só; o que constitui realmente o “discurso” da linha é o seu potencial dinâmico e o fato de que ela deve ser seguida pela atenção do espectador para provocar seu efeito. A valorização da superfície do quadro como um todo segue o mesmo argumento.

O ensaio de Cabral foi escrito logo após, ou durante, a escrita de *Psicologia da Composição*; o fato de que, nessa época, ele conceda elogios como “invenção”, “rigor”, “dinamismo”, “depuração” etc. à obra de um pintor como Joan Miró — cujos quadros “não dizem nada com nada”, tão subjetivos e intransitivos que são — nos inspirou

bastante. No fim das contas, Cabral considera que Miró despiu-se dos hábitos até pintar, com rigor, o *ato criativo*.

Esse interesse pelo ato criativo não é uma novidade que o Engenheiro traz em relação à *Pedra do Sono*. Há já neste livro um interesse em estabelecer um “território livre” da poesia, um “espaço criado que não obstante é independente do eu” (GLEDSON, 2003 p.186). Segundo o crítico, a solução para esse problema colocado pela “teoria do sono”, presente nas *Considerações*, é perseguida no livro em três grupos distintos de composições, três “estágios sucessivos na tentativa de estabelecer o “território livre” da poesia” (GLEDSON, 2003 p.180). Dividindo o livro nesses três “livremsas”⁵¹, o crítico faz emergir o sentido em que a experimentação cabralina se desenvolve.

Tal como entende Gledson, o primeiro grupo de poemas procura figurar a radical impossibilidade do eu no estado do sono, mas com vistas a estabelecer esse território que lhe é independente. No segundo grupo, procura-o em uma analogia psicológica, e em seguida a abandona em favor de “um espaço especificamente estético” (GLEDSON, 2003 p.181). Versos como “... ilhas/ que mesmo os sonhos/ não alcançam”⁵², ou os poemas dedicados a Picasso e André Masson, indicam esse deslocamento de interesse — estes últimos, no entanto, por se tratarem de poemas sobre pinturas, já possuem um substrato objetivo, exterior à dimensão psicológica do poeta e ao poema em si.

Gostaríamos de apoiar a análise de Gledson pela leitura de alguns poemas, mas antes é preciso dizer que o seu argumento encontra ressonâncias importantes na teoria literária de sua época. Michel Foucault via certa semelhança entre o Surrealismo e o grupo de intelectuais de *Tel Quel*. A diferença que o filósofo percebe entre as experimentações de Breton e as de Sollers é justamente a que Gledson aponta entre as duas “bases” em que Cabral tenta assentar suas experiências:

No texto de Sollers e nos romances que pude ler, faz-se incessantemente referência a um certo número de experiências – chamarei isso, se quiserem, com muitas aspas, de experiências espirituais (mas afinal a palavra espiritual não é boa) –, como o sonho, a loucura, a demência, a repetição, o duplo, a desorientação do tempo, o retorno etc... Parece-me – mas sem que esteja muito certo disso – que os surrealistas haviam colocado essas experiências em um espaço que se poderia chamar de psicológico; elas eram, em todo caso, domínio da psique; fazendo essas experiências, eles descobriam esse atrás do mundo, esse mais além ou aquém do mundo que era para eles o fundamento de toda a razão. Eles reconheciam ali uma espécie de inconsciente, coletivo ou não. Creio que isso não é absolutamente o que se encontra em Sollers e no grupo *Tel quel*; parece-me que as experiências de que Sollers falou

⁵¹ Correspondendo, na edição final das suas obras completas, aos poemas 1-4, 5-21 e 22-29.

⁵² De “O Poema e a Água” (MELO NETO, 1999 p.55).

ontem ele não as localiza no espaço da psique, mas no do pensamento... o que há de absolutamente notável aqui é que se tenta manter no nível de uma experiência muito difícil de formular – a do pensamento – um certo número de experiências-limites como as da razão, do sonho, da vigília etc.. (FOUCAULT, 2006 p.125-6).

É possível que Cabral estivesse instalado nesse limiar entre uma coisa e outra? Interessado no poema como uma espécie de acontecimento, de invenção, exterior às dimensões comuns do mundo, mas já tateando um novo espaço fora de uma analogia entre a escrita e o inconsciente? Se assumirmos que sim, podemos ter um novo modo de ler a *Pedra do Sono*, não mais como um livro onde uma lucidez essencial se encontra bloqueada por dicções de época, “impróprias”; não mais um livro onde uma réstia de sol apenas se deixa entrever numa floresta de outras vozes, mas um livro em que já está em jogo uma busca por uma definição, a exploração de um problema, e que possui em si mesmo uma relativa coerência, um desenvolvimento que comporta resultados, mesmo que provisórios. De acordo com o que viemos desenvolvendo, podemos dizer que os poemas do livro tentam representar a experiência que o pensamento faz do sonho no adormecer, isto é, no encontro do eu com o sono. Portanto, não se trata apenas de poemas que tentam “imitar” sonhos, mas poemas em que o eu que pensa joga um jogo com o sonho, uma experiência-limite do pensamento em que as divisões subjetivo/objetivo, dentro/fora vacilam.

Esse é um ponto de conflito entre Gledson e Marta Peixoto, pois a opção argumentativa da autora consiste em apontar as continuidades existentes entre *Pedra do Sono* e o restante da poesia de Cabral, sem, no entanto, recusar uma interpretação psicologizante dos poemas:

Em *Pedra do Sono*, penetrar nas camadas mais obscuras da mente traz certos perigos. Daí o fato da fala encontrar-se frequentemente impedida e a visão poder transformar-se em cegueira (PEIXOTO, 1983, p.28).

Mesmo que a autora não incorra na *identificação* entre os poemas e os estados afetivos, apagando assim a questão própria da textualidade, sua leitura consiste em mostrar que João Cabral está interessado em uma “análise do eu”, essa é sua estratégia de aproximação da linguagem dos poemas:

Os conflitos interiores do *eu* que com medo e cautela se aproxima da vida afetiva manifestam-se indiretamente através de uma configuração de objetos que se entregam a atividades inusitadas (PEIXOTO, 1983, p.26).

Marta Peixoto, representa uma exceção ao propor a leitura da obra cabralina a partir das reconfigurações de certas linhas de força que a autora destaca já em *Pedra do Sono* — ressaltando a preocupação de Cabral, já neste livro, com uma definição do que são a poesia, o poema e o poeta. No seu entendimento, a exploração do eu lírico de *Pedra do Sono* é essencial para a compreensão das transformações subsequentes da sua obra. A autora também é bastante sensível, na leitura dos poemas, ao nexos entre o medo experimentado pelo eu lírico e o funcionamento dinâmico dos substantivos *concretos*⁵³, que, à maneira surrealista, desempenham funções alheias à sua natureza em espaços estranhos a qualquer identificação mimética ou até mesmo racional (PEIXOTO, 1983 p.21), compreendendo-os como a paisagem afetivamente carregada de uma interioridade que se recusa a dizer-se discursivamente. “Composição” é o poema que melhor expressa seu ponto de vista:

Frutas decapitadas, mapas,
aves que prendi sob o chapéu,
não sei que vitrolas errantes
a cidade que nasce e morre,
no teu olho a flor, trilhos
que me abandonam, jornais
que me chegam pela janela
repetem os gestos obscenos
que vejo fazerem as flores
me vigiando em noites apagadas
onde nuvens invariavelmente
chovem prantos que não digo (MELO NETO, 2003, p.52).

Se, no decorrer da obra de Cabral, essa recusa se agrava e o eu diminui enquanto tema, ele no entanto permanece enquanto “presença implícita mais segura”, e isso por conseguir exteriorizar os avatares que o perturbavam:

Na medida em que a poesia cabralina torna-se construtiva, controlada pelo raciocínio, os avatares da morte e da violência antes localizados no interior do *eu*, transferem-se para o mundo social de paisagens, objetos e fatos, e manifestam-se também no rigor de seleção e eliminação indispensáveis à construção do poema.

No entanto, sua leitura da obra dá destaque ao livro na mesma medida em que reconhece tratar-se de um livro da subjetividade angustiada, dos perigos de aproximar-se da matéria da psiquê. Sua apreciação do livro, e, principalmente, o modo de interrogar a obra de Cabral *a partir dele*, foi bastante importante para o itinerário da pesquisa. Mas,

⁵³ A atenção que prestei aos substantivos “espirituais” do livro é, em parte, um complemento à sua leitura.

apesar da atenção sem paralelo que a autora dedica à *Pedra do Sono*, e do êxito das suas leituras em dar voz à linguagem dos poemas, Marta faz do eu o conceito central do livro, subjetivando os conflitos que, no decorrer da obra de Cabral, são representados no mundo. O sono, para nós, é a possibilidade do desmanche dessas categorias.

Mais próximos, talvez, da leitura de Merquior, que dá uma dimensão conceitual ao par formado por *sonho* e *pensamento*, tentamos pensar o sentido do livro a partir de pares conflitantes. *Sonho* e *pensamento*, *sono* e *eu* foram os eixos da nossa leitura. Para seguirmos com a argumentação, vamos continuar próximos do texto de Gledson, mas traremos também as reflexões de Jean-Luc Nancy em *Tombe de Sommeil*, reflexões muito próximas (desde o título) da poética do sono desenvolvida no livro.

3.2 A ambivalência do sono.

Mais acima, dissemos que o estado do sono é, por natureza, refratário ao eu. Assim como se passa com a morte, quando o sono está presente, nós é que estamos ausentes, o sono é “uma aventura que não se conta, que não pode ser documentada”, é “um estado, um poço em que mergulhamos, em que estamos ausentes” (MELO NETO, 1999 p.686). Mas, diferentemente da morte, o sono como que *rouba* do eu as suas faculdades, ele não as anula completamente. O espírito adormecido não *age* mais, ele sofre a sua própria ação, é o sonho:

É o fato de estarmos adormecidos que dá ao sonho aquelas dimensões, aqueles ritmos de escafandristas às coisas que se desenrolam diante de nós. Aquelas distâncias, aqueles acontecimentos nos quais não podemos intervir, diante dos quais somos invariavelmente o preso, o condenado, o perseguido. Contra os quais não podemos de nenhum modo agir (MELO NETO, 1999 p.686).

João Cabral fala aqui da nulificação da *vontade* na experiência do sonho e do sono. Mas nulificação ambivelente, pois é também uma *aventura*, um lançar-se ao outro em que ela própria se outrifica. Nancy entende perfeitamente esse aspecto do sono, de que o eu, por mais que deseje e consinta em dormir, que entre conscientemente no movimento do adormecer, que propicie todas as circunstâncias desse evento, o eu deve tornar-se seu próprio padecimento, ser engolido pelo abismo que é ele mesmo e, ao mesmo tempo, o sono:

Encore faut-il s'être endormi. *Mais ce verbe réfléchi induit une illusion. Nul ne s'endort lui-même: le sommeil vient d'ailleurs. Il nous tombe dessus, il nous fait tomber en lui. Il faut donc avoir été endormi. Il faut avoir été endormi par le sommeil lui-même — par celui de la fatigue ou par celui du plaisir, par celui de l'ennui —, ou bien par quelque voie d'accès à son domaine* (NANCY, 2007, p.60, grifo meu).

Querer dormir encerra um paradoxo para a vontade, pois implica que o seu conteúdo deve excedê-la e subjugar toda a sua estrutura. O sono vem de *fora*, ele é um fora, um “país” (NANCY, 2007, p.78) que reúne a pura ausência de si e o puro estar em si. Dormindo, estamos ausentes de nós mesmos e somos a coisa em si de nós mesmos, exterior a todo sujeito de uma percepção possível. Esse aparente paradoxo é possível pela diferença entre o *eu* e o *si*. O *eu* já participa de um jogo de diferenças (eu, tu, o mundo...), ele não é tanto a experiência do retorno quanto a de que eu não sou o mundo, e de que me movo em direção a ele, me engajo nele pela vontade, elementos que desaparecem no sono: “Je tombe de sommeil et je m’efface du même coup en tant que “je”” (NANCY, 2007, p.28). E o *si*, como momento do retorno do *eu* a *eu*, confirmação reflexiva, no sono torna-se a pura experiência do retorno. No sono, “Je tombe en moi et moi tombe en soi. Ce n’est plus moi, c’est soi et qui ne fait rien d’autre que revenir à soi” (NANCY, 2007, p.28). Puro retorno porque retorno sem nada a que retornar, senão ao “si”, que é o retorno. Retorno imediato e ao mesmo tempo infinito. Essa ausência do eu é um horror, de certa forma, pior do que a morte. Horror descrito por Nancy como a visão ausência de qualquer visão:

“Lorsque les yeux sont clos, le sommeil a déjà gagné le dormeur”...“Ce qu’il a vu n’a rien été que l’absence de toute vision et de toute visibilité. Cela même, il l’a vu. Il a dû supporter cette vue le temps de s’endormir, et il se peut que cette horreur pire qu’un aveuglement ait pénétré la moelle de son sommeil pour l’y poursuivre et l’empêcher enfin de s’endormir vraiment, profondément” (NANCY, 2007, p.84-5).

O poema a seguir é o último do primeiro grupo de poemas identificado por Gledson, em que João Cabral define o estado de alienação do sujeito que dorme:

Os Manequins

Os sonhos cobrem-se de pó.
Um último esforço de concentração
morre no meu peito de homem enforcado.
Tenho no meu quarto manequins corcundas
onde me reproduzo
e me contemplo em silêncio (MELO NETO, 2003, p.44).

Não apenas a ação do eu lírico, seu “último esforço”, encontra-se paralisada, mas também o próprio movimento da significação *no* poema, pois a experiência do duplo, da reflexão do eu lírico nos manequins, o olhar que o eu lança a si próprio, não desperta nenhuma imagem. Reprodução estéril, seguida por uma contemplação silenciosa.

Outros poemas desse grupo reforçam essa experiência, em especial o primeiro do livro, onde a semelhança é patente: “Há vinte anos não digo a palavra/ que sempre espero de mim./ Ficarei indefinidamente contemplando/ meu retrato eu morto”.

Tal como entende Gledson, esse primeiro grupo de poemas atesta que o “eu” tornou-se incapaz de sustentar suas próprias contradições, paralisando-se nesses estados duplos — vivo e morto, ausente e presente, contemplando e contemplado etc. Nesse ponto do seu argumento, sua leitura de *Pedra do Sono* é muito tributária de sua leitura do Modernismo, em especial de Drummond, em que haveria uma forte “tendência à autodepreciação do eu”, resumida no famoso verso de “Segredo”: “Tudo é possível, só eu impossível.” É possível que esse poema em especial interessasse a Cabral, pois alguns de seus versos se encontram parafraseados nos primeiros poemas de *Pedra do Sono*: “Ouço dizer que há tiroteio/ ao alcance do nosso corpo.”, “Há homens que andam no mar/ como se andassem na rua”. Mas podemos dizer que essa impossibilidade do eu é apenas o ponto de partida, o espreguiçar de manhã da reflexão poética de João Cabral.

Comentando a relação entre os dois poetas, Eduardo Sterzi faz observações importantes para uma interpretação da primeira fase de João Cabral; o crítico se refere à

violenta transposição estilística a que Cabral submete, em *Os três mal-amados*, a célebre «Quadrilha» de Drummond: passa-se de um registro predominantemente cômico a um registro predominantemente trágico, ou, antes, da ironia drummondiana, seu humour sempre um pouco travado, à compenetrada seriedade cabralina – como se Cabral (em quem, de resto, nunca esteve ausente um outro humor todo seu e bastante diferente de qualquer comicidade modernista) se afezasse, aqui, justamente ao elemento que envenena e vai paralisando a graça de Drummond, e que pode ser descrito, talvez, como uma forma de melancolia (STERZI, 2011, p.22).

Podemos dizer, em termos semelhantes, que a impossibilidade do eu é um tema de *Pedra do Sono*, mas tema que encontra uma transposição violenta, uma vez que é também o correlato da experiência do pensamento lançado em sua aventura involuntária na direção do sono.

Ainda explorando o comentário de Sterzi, é interessante notar que *Pedra do Sono* nos fornece bastantes elementos para a caracterização de um eu lírico melancólico, mas que essa melancolia sofre uma tentativa de transfiguração semelhante. Reconhecemos

sem muitas dificuldades elementos do livro na seguinte descrição da melancolia que faz Starobinski:

A experiência afetiva da melancolia, tantas vezes dominada pelo sentimento de peso, é inseparável da representação de um espaço hostil, que bloqueia ou engole toda tentativa de movimento e que se torna, assim, o complemento externo do peso interno. Da água negra e lodacenta à prisão cristalina da cinestesia infeliz (debater-se, lutar, tatear), e desta à completa imobilidade; da *Ideia* e do *Ser* angélicos ao navio: a sucessão dos emblemas corre na direção do endurecimento, do inanimado, da desespirtualização e da desumanização (STAROBINSKI, 2014, p.39).

(...)

O poeta sente-se “oprimido” pelas imagens produzidas por seu pensamento, que lhe oferecem o espetáculo de seres também eles oprimidos — devastados no corpo e na alma (STAROBINSKI, 2014, p.57).

(A favor da ideia de transfiguração da melancolia na obra de Cabral como um todo, lembremos de passagem *Uma Faca Só Lâmina*, em que a *ideia fixa*, traço essencial da melancolia no discurso médico e filosófico tradicional, e a bala que *pesa* mais um lado do corpo, adquirem uma serventia na asseveração da lucidez e do sentimento de vida.)

Em “Os manequins”, último poema do primeiro grupo cujo tema é a impossibilidade do eu, bem como em “Poema”, que abre o livro, temos a repetição do eu lírico num duplo estéril. O eu lírico é, nas palavras de Starobinski, “prisoneiro de sua semelhança solitária” (STAROBINSKI, 2014, p.77).

O primeiro poema do segundo grupo, “Dentro da Perda da Memória”, encontra um desfecho bastante diverso. Nele, como em outros desse grupo, “a ação, embora incongruente, é temporariamente restaurada” (GLEDSON, 2003 p. 186), e isso porque o *sono* começa a intervir como espaço capaz de estruturar os elementos do poema, as associações contraditórias. O advérbio “dentro” no título do poema indica que a perda da memória é um espaço, o esboço do “território livre” que Cabral procura estabelecer no seu livro de estreia. Essa interpretação é muito interessante, pois faz frente à ideia de que, na *Pedra do Sono*, João Cabral está como que “dentro de si próprio”, ignorando o que seja o “mundo exterior” — talvez haja uma exterioridade do próprio “dentro”.

Para apoiar mais um pouco essa ideia, adicionando observações próprias, vejamos o funcionamento da palavra “retrato” em “Dentro da perda da memória”, por contraste com as situações que descrevemos acima:

Dentro da perda da memória
uma mulher azul estava deitada
que escondia entre os braços

desses pássaros friíssimos
que a lua sopra alta noite
nos ombros nus do retrato.

E do retrato nasciam duas flores
(dois olhos dois seios dois clarinetes)
que em certas horas do dia
cresciam prodigiosamente
para que as bicicletas de meu desespero
corressem sobre seus cabelos.

E nas bicicletas que eram poemas
chegavam meus amigos alucinados.
Sentados em desordem aparente,
ei-los a engolir regularmente seus relógios
enquanto o hierofante armado cavaleiro
movia inutilmente seu último braço. (MELO NETO, 2003, p.44-5,
grifo nosso)

De maneira distinta do que acontece em “Poema”, o retrato aqui não é a duplicação do eu, que como vimos nada é capaz de significar, mas um espaço que se abre para dentro, revelando os elementos oníricos que funcionam com uma certa independência, obedecendo a uma espécie de mecanismo oculto, com aspectos tanto de recorrência (“em certas horas do dia”, “ei-los a engolir *regularmente...*”), quanto de causalidade e coordenação, se bem que alucinadas (“cresciam prodigiosamente/ *para que* as bicicletas do meu desespero/ corressem sobre meus cabelos”), “(*enquanto* o hierofante armado cavaleiro/ movia inutilmente seu único braço [imitando, talvez, um relógio quebrado])”. Vê-se como nesse caso Cabral tenta, através do jogo de sintaxe do poema, imitar o automatismo e as transições inesperadas dos sonhos, acontecendo fora do controle do eu lírico.

Esse universo oculto se revela a partir de um *vazio*, a perda da memória, mas esse vazio é transposto pelo eu lírico no movimento do adormecer. A memória aqui não é entendida como uma capacidade de retenção do vivido que estaria à disposição do eu lírico, e o sentido do substantivo “perda” não se refere à limitação dessa capacidade, uma vez que os seus conteúdos estão aí, dispostos sobre o poema, mas sim, ao que parece, refere-se à perda de *controle* da memória, sua outrificação, que passa a agir de forma inquietante sobre o eu lírico. A experiência da violência, que Marta Peixoto aponta como uma constante na poesia de João Cabral, é em *Pedra do Sono* associada ao deslocamento a que o sono-poesia submetem o eu lírico.

A principal característica do segundo grupo de poemas de Gledson é essa tensão entre um eu “violentamente deslocado” e a crescente autonomia de suas faculdades. Eu que não se oferece numa presença positiva, mas disperso, e que, enquanto padece, seus

atributos — pensamentos, palavras, a memória, os pesadelos, o corpo — agem à revelia da sua vontade, além dos seus sentidos, sendo frequentemente sujeitos das frases de que são feitos os poemas, e que tem como objeto esse próprio sujeito do poema:

[...] A miss estendia as mãos:
brotavam guerreiros da Malásia,
200 guerreiros de pele cor-de-rosa
que me perseguiam com caixas de música.⁵⁴

[...] No telefone do poeta
desceram vozes sem cabeça
desceu um susto desceu o medo
da morte de neve.⁵⁵

Entre o eu e o sono há uma radical impossibilidade que, no entanto, é enfrentada por Cabral. Se o sono é um vazio do eu, o eu no sono torna-se vazio, mera fimbria incessantemente atravessada pelas coisas e que apenas delimita uma zona, “determinada por um sujeito pensante e ainda assim livre dele” (GLEDSON, 2003 p.194). Esse eclipse do eu não é o fim das sensações, impressões e pensamentos a que supomos que ele antecede logicamente, é apenas o fim da cartografia que ele lhes impunha, e, fazendo assim, dela se excluía:

Il n'y a plus de partage ni de partition. Tout ce qui pourrait venir du dehors ou bien s'y échapper, tous les supposés «messages» ou bien toutes les pensées... toutes les pensées sans exception ne disparaissent pas — tant s'en faut ! — mais viennent se jouer librement, indistinctement distinctes, dans l'étendue du nulle part, dans la part nulle de ce monde éclipsé et ramassé au point de l'égalité dormante (NANCY, 2007, p.50-1).

Tal liberdade experimental pode ser tomada como uma frouxidão das ideias, uma vagueza oposta a um objetivo claro, a um propósito, mas podemos considerá-la também como a busca por uma teoria poética onde importa o tensionamento extremo dos parâmetros envolvidos, tensionamento que leva a poemas como “Janelas”:

Há um homem sonhando
numa praia; um outro
que nunca sabe as datas;
há um homem fugindo
de uma árvore; outro que perdeu
seu barco ou seu chapéu;

⁵⁴ De “A Miss” (MELO NETO, 2003, p.51).

⁵⁵ De “A Poesia Andando” (MELO NETO, 2003, p.46-7).

há um homem que é soldado;
 outro que faz de avião;
 outro que vai esquecendo
 sua hora seu mistério
 seu medo da palavra véu;
 e em forma de navio
 há ainda um que adormeceu (MELO NETO, 2003, p.50).

Aqui não há nenhuma circunstância espacial, a voz se limita a enunciar algumas cenas. Podemos presumir, a partir do título e de outros poemas do livro, que ele as vê da janela do seu quarto, mas mesmo esse elo é muito fraco, pois as imagens levam ao limite o próprio conceito de imagem (“um outro/ que nunca sabe as datas;/ ...outro que perdeu/ seu barco ou seu chapéu... outro que vai esquecendo/ sua hora seu mistério/ seu medo da palavra véu...”), como se estes pensamentos pudessem se dar a ver, ou estivessem livres das cabeças de seus sujeitos, fossem experiências espirituais (a perda, o esquecimento, o medo, o sonho, o adormecer) desgarradas, e a voz que os enuncia, o eu lírico do poema, fosse esse próprio espaço do pensamento. Podemos argumentar algo semelhante sobre “A Poesia Andando”:

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

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

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

E agora
 em continentes muito afastados
 os pensamentos amam e se afogam
 em marés de águas paradas (MELO NETO, 2003, p.46-7).

Os pensamentos tornados sujeitos, libertos dos vultos que os pensam, abrem e fecham o poema. Embora o eu lírico se manifeste nas estrofes três e quatro, os pensamentos são o assunto do poema, impõem-se ativamente ao eu lírico estático sentado em sua mesa. Há alguns elementos que indicam a experiência de um sonho: os vultos, os arcanjos de patins, a trovoadas na esquina. Confirmando essa impressão, a segunda estrofe, descritiva, distende surpreendentemente as percepções do espaço e do tempo: a “rua” da

primeira torna-se “avenidas iluminadas...”, e a ação dos pensamentos, que supúnhamos completada, parece não ter acontecido ainda, uma vez que as avenidas iluminadas estão novamente entre o eu lírico e os pensamentos. A terceira estrofe parece retomar a ação diretamente da primeira. “Afugentar” e “respirar” aceitam aqui um significado ao mesmo tempo concreto e metafórico. Tomada por si só, a estrofe parece dizer da relação conturbada do eu lírico com seus próprios pensamentos, afugentá-los significando “evitá-los”, e a afirmação de que ele os respira relatando do fracasso dessa tentativa. Mas há uma insistência na situação exterior dos pensamentos (“atravessam a rua/ diante de minha mesa”, “entre mim e eles”, “em continentes muito afastados”, “em marés de águas paradas”), bem como na sua independência e como que vida própria, que resulta na cena paroxística de orgia e morte da última estrofe. Como em “Janelas”, o eu lírico não perde contato com eles, registra-os passo a passo no seu voo noturno, eles são “seus”, mas aqui guardam para si uma interioridade, ganham a opacidade de um nome, o peso de uma coisa, “os pensamentos”. Eles pertencem ao eu lírico, mas é o sono que os pensa. Sua consumação se dá nesses “continentes muito afastados” que lembram as “ilhas que mesmo os sonhos não alcançam” de “O Poema e a Água”. Os pensamentos também reaparecem nessa forma reificada em “Noturno”:

O mar soprava sinos
os sinos secavam as flores
as flores eram cabeças de santos.

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

De madrugada, meus pensamentos soltos
voaram como telegramas
e nas janelas acesas toda a noite
o retrato da morta
fez esforços desesperados para fugir (MELO NETO, 2003, p.45).

De maneira semelhante, a segunda estrofe nos apresenta um vocabulário espiritual em um uso que não rompe radicalmente com o modo corrente, mas em seguida esse contexto é transposto em direção à liberação dos pensamentos.

Como observa Albert Béguin, tal noção de um raptó das faculdades pelo sono é uma das principais características de uma linhagem de teorias poéticas que vão desde o pré-romantismo alemão, em meados do século XVIII, até o surrealismo, e que são frequentemente associadas a um irracionalismo e à crença numa dimensão metafísica

aberta pelo sonho (BÉGUIN, 1996 p. 30). Ciente disso, Gledson pontua o que vê como a novidade da *Pedra do Sono* em relação a essas poéticas:

Nessa fascinação pelos reinos ensombrecidos e ignotos do eu, a teoria pode parecer convencionalmente romântica, ou surrealista... O que distingue João Cabral é o seu interesse na verdadeira natureza dessa zona misteriosa e o seu desejo de defini-la ou isolá-la (GLEDSON, 2003 p.174).

Pode-se discutir se esse interesse estava ausente do surrealismo, por exemplo (mais uma vez), de Breton; é mais provável que o poeta francês estivesse também em uma dobra das duas coisas. Este não é, entretanto, o foco da nossa discussão. Devemos lembrar agora que João Cabral inverte uma certa ordem de prioridades da poesia de sua época, que via no sono um “trampolim para o sonho” (MELO NETO, 1999 p.685), para considerar o sono como a causa do sonho, seu “mistério”. De maneira bastante explícita, Cabral define o sonho como a própria mitologia da poesia moderna, enquanto que o “sopro noturno” do sono, essa “incursão periódica no *eterno*”, mais vazio que plenitude, seria “o hálito da própria poesia em todas as épocas” (MELO NETO, 2003, p.688). Tais trechos das *Considerações* revelam, mesmo antes da sua primeira publicação em livro, uma inquietação de Cabral em relação à poesia de sua época. Se buscarmos outros elementos desse texto, percebemos que Cabral via no interesse de seus contemporâneos pelo sonho uma ocasião para certa licenciosidade, quase uma falta de respeito em relação à essência da poesia; isso transparece com bastante clareza no início seção II e no seu espanto — em que, talvez, haja um pouco de ironia — com aqueles que conseguem “penetrar no mistério de olhos abertos”, ou que morrem “com muita tranquilidade⁵⁶” (MELO NETO, 2003 p.687-8), como se houvesse uma falta de fidelidade à experiência efetiva do sonho, experiência em que há sempre o efeito inquietante do sono, que esvazia o sujeito e o coloca em contradição. Podemos ver um elogio em negativo da lucidez, da posse de si próprio, nesse rigor com que Cabral procura figurar a violência dessa desapropriação. Isso evidentemente combina muito com a sua poesia posterior. Mas precisamos reconhecer, em igual medida, uma tentativa de definir uma experiência. E a precariedade dessa experiência como uma potência inescapável e como uma condição, uma fonte do poema.

⁵⁶ E que se expressa na anedota a respeito de Saint-Pol-Roux, mas também em Murilo Mendes: “Hesito entre as ancas da morena/ Deslocando a rua,/ E o mistério do fim do homem, por exemplo./ Dormir!” de *O Visionário* (MENDES, 1994 p.232).

É oportuno citar o início de *Aurélie*, de Nerval, em que, apesar da evidente semelhança com as experiências descritas por Cabral, a “ordem de prioridades” está em seu estado tradicional, e em que vemos a que ponto os termos da discussão de Cabral são precisos, e como uma “metafísica do sono” estava por ser objetivada a partir da tradição:

Le rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort ; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le moi, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence. C'est un souterrain vague qui s'éclaire peu à peu, et où se dégagent de l'ombre et de la nuit les pâles figures gravement immobiles qui habitent le séjour des limbes. Puis le tableau se forme, une clarté nouvelle illumine et fait jouer ces apparitions bizarres :

— Le monde des Esprits s'ouvre pour nous.

Cabral qualifica diversas vezes o sono como um *lugar*. Além de ser um estado, o sono é um território aonde nos perdemos invariavelmente. Na ordem inversa à de Nerval, para Cabral o sonho é como uma tempestade que antecede a calmaria e que nos leva por caminhos inauditos à essa praia impossível, a morte do sono, da qual não obstante retornamos — em termos muitos semelhantes, Tiago Hermano Breunig define o sonho como “o lugar em que as imagens exercem a sua autonomia, e o sono, a despersonalização do sujeito cognoscente” (BREUNIG, 2011, p.106). Há a noção de uma viagem, de uma aventura, saída de si em direção ao abismo, para retornarmos, ao acordar, não com os materiais do poema (isto seria confundir o sonho com o sono), mas incensados desse hálito noturno que “predispõe à poesia”. A afinidade entre o sono e a poesia está em que em ambas o poeta sofre um padecimento radical, uma outrificação total.

Nancy enfrenta a impossibilidade de uma fenomenologia do sono. O sono não se fenomenaliza, ele é o próprio cessar dos fenômenos, e ainda assim é um lugar povoado de tudo o que nos pertence. João Cabral parte de observações semelhantes, (MELO NETO, 2003, p.686), mas sua tentativa é dar a experiência sensível, dar em “visões” esse território e essa não-experiência. Nesse momento da sua poética, Cabral não pensa ainda a poesia a partir da cena concreta da criação (o poeta, sua mesa, a folha em branco etc.), o que implicará em uma série de reformulações no caminho da sua poética madura. Mas a pensa, sim, como *criação*, como o arrancar-se a si dos pensamentos na cabeça, seu puro movimento independente do eu, que arrasta consigo o eu.

O poema mais citado de Pedra do Sono, “Poesia”, pode servir de síntese para nossa leitura:

Ó jardins enfurecidos,
 pensamentos palavras sortilégios
 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?

Já temos condições de pensar essa “ausência imensa e vegetal” não apenas como um oposto simples da presença, mas como uma continuação de si num espaço imprevisto, perigoso e inevitável, e, ao mesmo tempo, como uma intrusão violenta de um fora que desestabiliza as próprias relações constitutivas do eu. Os “jardins enfurecidos” da poesia são os “pensamentos palavras sortilégios” diante dos quais o eu lírico está ausente e paralisado. A poesia aparece, mais uma vez, não como coisa escrita, mas como experiência do pensamento semelhante à do sono. No entanto, são os jardins de um céu “viciosamente frequentado”; há uma avidez por trás dessa ausência, ela é o objeto de uma busca incessante, obsessiva, delirante. Os versos finais de “Poesia” são frequentemente citados para demonstrar a insatisfação de Cabral em relação à poesia de *Pedra do Sono*, e o reconhecimento de um mistério maior colocado pela lucidez, pela poesia solar. Mas os dois pontos que introduzem a pergunta são fundamentais para a interpretação do poema. O eu lírico não se representa uma poesia insatisfatória, em que não se reconhece, e, em seguida, se pergunta sobre o “mistério maior do sol”. Há, sim, uma relação evidentemente negativa, mas ele interroga os jardins. Este sol virá daí, ele será uma transfiguração da poética do sono, não sua negação. A poética de *O Engenheiro* será um desdobramento conceitual dessa experiência de *Pedra do Sono*, não sua negação ou substituição. *Pedra do Sono* é um elogio desmesurado da poesia que só parcialmente se desfigura na sua sequência.

3.3 Transformações da poética do sono.

O vento que sopra da praia, ao chegar no canavial, adquire as qualidades cortantes da folha da cana; a foice corta a cana e dá a ela o seu corte, o seu ser-foice; a bailarina não é apenas elástica e graciosa, ela é *feita de* borracha e pássaro; não se sabe bem onde acaba o mangue e começa o homem da beira dos rios; a usina tem bocas que mastigam a cana, os homens são os dentes da usina e são, por sua vez, mastigados pelos dentes das

máquinas; o menino de três engenhos, ao exercitar a memória, não vê onde começam lembranças e fotografias; o mar recua e avança sobre o canavial, e nesse movimento aprende, ensina, diferencia-se...

Vista sob certo ângulo, a poesia cabralina é uma poesia que duvida muito da unidade: nada é realmente igual a si, tudo é *também* um pouco outro. Zonas precisas de indistinção se formam: onde a lama e a pele? Mas também detalhamentos inumeráveis: o canavial é como o mar, mas a *cana de Málaga* é mais específica: “dá sempre em pequenas poças,/ restos de uma onda recuada.” O homem do sertão tem mais a ver com a cabra que com qualquer essência humana abstrata. Choques entre signos que, dessa forma, se singularizam, se especificam. A todo momento, os objetos perdem seu caráter de objeto e se tornam qualidades de outros objetos. Cabral ora favorece certa capacidade de contágio das coisas, ora suas tentativas de resistir a esse contágio⁵⁷ (isto pode acontecer num sentido literal – realmente, se cortarmos uma cana seca num ângulo muito agudo, fazemos quase uma outra foice descartável –, mas não preferencialmente). Entretanto, deste imenso jogo da linguagem, Cabral adoraria poder excluir um personagem. Qual?

Às vezes parece que o nome desse personagem é: *acaso*. Cabral procura eliminá-lo, controlá-lo, elabora jogos de luz e sombra para excluí-lo, como em “Alguns toureiros”, onde o touro, alteridade que une o gesto de estilo e o risco de morte num par belo e indivisível, não é nunca nomeado. É tentador seguir o jogo de luz e sombras do poema, e apagar definitivamente a existência do touro de seu modelo teórico, lendo o poema apenas a partir de sua máxima prospectiva: não poetizar seu poema. Mas é certo que a tourada não seria esse jogo de vida e morte, em que o gesto de estilo se faz mais pungente quanto mais próximo do limite do contato, a tourada não seria verdadeira sem aquilo que *motiva* o cálculo — o touro.

Outras vezes, é a razão que parece ser protegida, guardada, retirada da circulação transformadora, ela some da vista para tornar-se aquilo mesmo que vê, para tornar-se “um modo novo e completo de ver uma flor, de ler um verso” (MELO NETO, 2003, p.64). O pensamento, aquilo que se passa na cabeça, tão vivamente nomeado e experimentado em *Pedra do Sono*, desaparece como tema. Pensa-se que ele adquiriu uma consistência própria, um projeto, uma autoconsciência, que ele é exterior aos poemas de que é a causa. Um autor que dominaria verticalmente o texto e que seria capaz de precisar sem equívocos a origem do sentido.

⁵⁷ Em “paisagens com cupim”, essa diferença se torna explicitamente tema: “O Recife cai sobre o mar/... limpo e exato/ e sem contágio: em só contato” (MELO NETO, 2003, p.235, grifo meu).

Se queremos contestar a ideia de uma simples e definitiva superação da poética do sono na poesia de João Cabral, devemos ser capazes de apontar a sua presença em fases posteriores da obra, e isso não apenas por meio de leituras “a contrapelo”, procurando os deslizos, os saltos, as zonas cinzentas — que existem, e foram essenciais para a perspectiva teórica que viemos desenvolvendo —, mas também apontando momentos em que Cabral reivindica diretamente preceitos poéticos que ferem a ideia da superação e, de maneira mais geral, a imagem cristalizada do autor que viemos debatendo. A título de prospectos do nosso argumento, faremos isso de maneira sintética por meio do acompanhamento do tema da *surpresa* em *Os Três Mal Amados* e *O Engenheiro*, e em seguida, por meio da leitura de dois poemas da obra tardia de João Cabral, “Autocrítica”, de *Museu de Tudo*, e “O Último Poema”, de *Agrestes*.

3.3.1 As surpresas.

Há uma espécie de exílio de si mesmo como condição natal do eu lírico na obra de João Cabral. Não há nada antes desse exílio. A própria epígrafe de Mallarmé, “*solitude, récif, étoile*”, já nos coloca em alto mar, na situação de uma viagem, “sem medo ao jogo do mar alto”, sem medo do mergulho profundo do eu para dentro e para fora de si. Como dissemos, há um sentido muito claro em que *Pedra do Sono* pode ser considerado um livro “cabralino”. Na medida em que a experiência do adormecer é uma experiência do não-eu, da perda de si, da aniquilação do sujeito, da *impessoalidade*. Mas se trata de uma impessoalidade indigesta para a imagem de Cabral como autor, pois trata-se da impessoalidade do eu *implicado* no jogo dos signos, da angústia da consciência face ao pensamento levado embora no bojo do sonho. A essa altura do nosso trabalho, já conseguimos observar como a fortuna crítica registra involuntariamente, como que “pelo avesso”, esse aspecto do livro. João Cabral, o Autor, sua autenticidade, estariam exilados nesses poemas impróprios, fora de si, e, no entanto, lá, resto de dia na noite, de um dia que não houve ainda. Os afetos negativos do livro seriam a expressão de uma insatisfação “real” — permite-se livremente uma leitura inversa à que será usada para o restante da obra, isto é, a interpretação desses afetos como a insatisfação do autor “real” diante da experiência daquela linguagem atávica. Lembrando mais uma vez Costa Lima: a consciência do projeto literário a empreender manifesta-se no empasse que encerra muitos dos poemas.

O par viagem/exílio é a valência plural do movimento do pensamento afetado pelo sono, a aventura forçada que o pensamento deve empreender para estar em si, pois esse estar em si é impedido pela violência do sonho, desde já crescendo dentro do próprio pensamento e ao mesmo tempo fora dele como alteridade no movimento do adormecer. Retornando a Nancy, o si mesmo, a segurança do eu que se pensa, comporta um movimento de ausência: *retorno a si* da sua própria ausência, cujo paradigma (“*sa plus intime motion*”) é o acordar (NANCY, 2007, p.27-8). Aventura empolgante e temerária, mas em todo caso inevitável, fatal como a certeza de que vamos voltar a adormecer mais cedo ou mais tarde. Cabral explicitamente se refere ao sono como um “território que não sabemos, do qual voltamos pesados”, e a sensação de acordar como uma “nostalgia de mar alto, de “águas profundas”” (MELO NETO, 2003, p.687). A experiência do sono é a promessa de uma viagem que não chega a se cumprir, pois à medida que nos aproximamos do seu território impossível, quando nos cremos mais próximos das “ilhas que mesmo o sonhos não alcançam”, somos regurgitados nas praias de uma nova vigília; quando o sono está na iminência de se revelar como experiência, essa palavra, “experiência”, sobrevém, e acordamos. O sono se recolhe, deixando em nós apenas a presença da sua ausência, a anti-memória da *nossa* ausência. Em “A Bailarina”, poema de *O Engenheiro*, Cabral também espacializa as relações entre sonho, sono e vigília, se bem que a partir de outro campo semântico: a bailarina “dança no pavimento/ anterior do sonho. A três horas de sono/ mais além dos sonhos,/ nas secretas câmaras/ que a morte revela”.

Não há como negar que os termos da poética de João Cabral passam por uma transformação já a partir de *O Engenheiro*. O que é discutível é o sentido dessas transformações. A folha em branco, que surge a partir de *Os Três Mal-Amados*, não tem outro sentido que o lugar desse perigo, ela substitui o sono como território das surpresas e do deslize do pensamento na alteridade. O advento da “materialidade do poema” como tema na poesia de Cabral é apenas em parte uma negação da poética do sono. Sob outros aspectos, há uma interessante continuidade.

As falas de Raimundo, em *Os Três Mal-Amados*, estabelecem muito bem essa continuidade entre o sono e a folha em branco. Quer-se encontrar, no texto de Raimundo, o momento da tomada de consciência do projeto cabralino, momento em que a lucidez poética se assume numa positividade, a afirmação da primazia do cálculo sobre a composição; lê-se apenas metade das frases. Mesmo na última:

Maria era *também* o sistema estabelecido de antemão, o fim onde chegar. Era a lucidez, que, ela só, *nos pode dar um modo novo e completo de ver uma flor, de ler um verso* (MELO NETO, 2003, p.64).

Deixa-se de reparar em aspectos importantes do texto. Primeiro, o *também*, que ora comparece nas falas, ora não, e nos sugere as mesmas simultaneidade e reversibilidade que procuramos argumentar mais acima sobre o poema “O Engenheiro”. Nada nos diz que as falas posteriores destronam logicamente as anteriores. Em “Alguns Toureiros”, como um exemplo contrário, a oposição entre Manolete e os outros toureiros é bem marcada por um “mas”.

Segundo, podemos dizer que as falas de Raimundo, desde a primeira, colocam em jogo a segurança do cálculo e a imprevisibilidade do sonho, do acaso, das surpresas. Esse contraponto não se resolve no poema. Ao contrário, ele é sustentado ao longo de todas as falas, o cálculo e as surpresas fustigando-se mutuamente até o fim. Mesmo aqui, a lucidez é elogiada não *em si*, mas tendo em vista esse valor concorrente, o *novo*, que podemos ler como uma exortação à inovação estética, à ruptura com a tradição, mas também como dizendo respeito à experiência da poesia em geral — Merquior argumenta até que se trata de uma interpretação global da experiência. Toda a oposição que João Cabral faz à poesia fácil, cuja contrapartida é a “leitura fluviente, flutual”, seu elogio da recepção lúcida e em estado de alerta, sem distração, só faz sentido se se sustenta a iminência do novo, das surpresas que a poesia comporta. É o que está posto em “Catar Feijão”, de *Educação Pela Pedra*: o grão mais vivo da frase é aquele que não se espera, o desarmônico, a pedra entre os feijões, e o que é indesejado, até mesmo impossível quando comemos feijão (imaginese comer prestando atenção em cada grão que se mastiga), é o ideal em poesia. O que é estar lúcido senão preparado para os golpes do acaso, para alterações qualitativas bruscas no seu campo perceptivo? Um desafio que se põe sua poesia posterior é produzir uma linguagem que realize essa experiência *sem no entanto ser insensata*. O sonho permanece como um modelo negativo, um resultado do discurso lógico levado ao limite, mas um limite pequeno, infinitesimal, fronteiro: de palavra a palavra, no espaço branco entre as palavras, nos saltos da caneta sobre o papel. O grande sobrevoo do sentido, a unidade racional do poema, a mensagem idealmente unívoca, respondem por um plano do texto distinto desse embate entre lucidez e acaso que, é o que argumentamos aqui, nega o sonho tanto quanto tenta preservar sua potência como um efeito sobre a lucidez.

Transformar as surpresas de algo que se padece em uma experiência ativa, que assevera nossa lucidez, usá-la para fustigar o seu contrário: *transfiguração*. Esse é o tema que se anuncia no poema “Poesia” e que prossegue nas falas de Raimundo:

Maria era também um livro: *susto de que estamos certos, susto que praticar, com que fazer os exercícios que nos permitirão entender a voz de uma cadeira, de uma cômoda*; susto cuidadosamente oculto, como qualquer animal venenoso entre as folhas claras e organizadas dessa floresta numerada que leva dísticos explicativos: poesia, poemas, versos (MELO NETO, 2003, p.63).

Há, na primeira parte dessa passagem de Raimundo, uma reverberação clara do que já foi dito sobre o sono nas *considerações*:

“Entretanto, a ação do sono sobre o poeta sé dá em outro nível que o de simples material para o poema. Num terreno em que ele deixa de ser um objeto e se transforma como que num *exercício, num apronto para o poeta (no sentido esportivo do termo), aguçando nele certas aptidões, certa vocação para o sobrenatural e o invisível, certa percepção do “sentido oculto das coisas inertes”*, da fórmula de Pedro Nava” (MELO NETO, 2003, p.687).

Entretanto o livro se opõe ao sono por seu caráter voluntário, por ser uma experiência que se presta à determinação da vontade — enquanto o sono, como vimos, é a própria imagem do padecimento. Nas *considerações...*, o sono é um elemento natural que predispõe à poesia, entendida não apenas como poesia escrita, mas como disposição mais geral do espírito para o que não é imediatamente visível, o “sobrenatural”. Na fala de Raimundo, é a poesia, identificada com o objeto artístico em sua materialidade, que nos predispõe “de volta” a entender o sentido das coisas inertes.

O objeto artístico é capaz de transfigurar os sustos de afetos passivos em afetos ativos, “susto de que estamos certos”, “susto cuidadosamente oculto”. Em pelo menos uma ocasião de *O Engenheiro*, a ideia de uso, utilidade, está associada a essa disponibilidade do objeto artístico, objeto para o nosso uso, *à mão*. Trata-se de “A Paisagem Zero”, poema que é uma leitura de um quadro do pintor pernambucano Vicente do Rego Monteiro:

A luz de três sóis
ilumina as três luas
girando sobre a terra
varrida de defuntos.
Varrida de defuntos
mas pesada de morte:
como a água parada,

a fruta madura.
Morte a nosso uso
aplicadamente sofrida
na luz desses sóis
 (frios sóis de cego);
 nas luas de borracha
 pintadas de branco e preto;
 nos três eclipses
 condenando o muro;
 no duro tempo mineral
 que afugentou as floras.⁵⁸
 E morte ainda no objeto
 (sem história, substância,
 sem nome ou lembrança)
 abismando a paisagem,
 janela aberta sobre
 o sonho dos mortos. (grifo meu)

A sequência descritiva é interrompida pelos versos: “Morte a nosso uso/ aplicadamente sofrida/ na luz desses sóis.”, que não são tanto um registro das impressões do quadro quanto um comentário, na linha das falas que viemos explorando, sobre as experiências possíveis da arte, ou sobre a arte como experiência do possível. Dispor da morte, sofrê-la com aplicação no contato procurado com o objeto artístico. Não está em causa aqui o poder transfigurador da experiência da arte, entendida de forma algo nietzscheana como a capacidade de dar forma, de plasmar, e até de tornar desejável, tonificante, uma terrível verdade de fundo da existência?

O que desponta como novidade em relação à poética de *Pedra do Sono* é que, naquele livro, o elogio da arte se fazia pela sua comparação com a potência indômita do sono, era um elogio do “primeiro homem” diante da força intimidadora de uma tempestade; era, nos termos de Merquior, o reconhecimento da “irresistibilidade da poesia” (MERQUIOR, 1972, p.83). Agora, entre a paisagem longínqua e o sujeito que observa interpõe-se a *mão*:

Raimundo: 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 a minha vontade, que alcançarei com a mão* (MELO NETO, 2003, p.62, grifo meu).

Nesse caso a potência do sonho não é descartada, sequer reduzida, ela é amplificada pela vontade. Estruturalmente, a *mão* do poeta, o poeta no ato de escrever,

⁵⁸ Nestes versos há um evidente ensaio da linguagem que, alguns anos depois, Cabral usará na fábula de Anfion.

eram elementos irrepresentáveis nos termos da poética de *Pedra do Sono*, caso contrário estaria rompido o tecido de ilusão que faz os poemas parecerem de autoria do par poesia/sono, como são os sonhos. Em *Pedra do Sono*, é a poesia quem tem mãos: “Trazes encerradas entre os dedos/ reservas formidáveis de dinamite/ e de fatos diversos⁵⁹”. A introdução da mão por Raimundo, fazendo um par pleno de significado com a vontade, prepara um novo terreno de possibilidades para a poesia cabralina — por um lado, a comparação entre o fazer poético e outros fazeres, por outro, a representação da cena da composição, em que a afirmação da vontade diante da folha em branco ganha o lugar da sua aniquilação no sono. Entretanto, a folha em branco⁶⁰, assim como o sono, é o lugar de uma exteriorização radical, bem como a possibilidade de uma nova maneira de estar em si.

3.3.2 O fim de tarde da poesia cabralina.

3.3.2.1 O desafio demente da poesia.

Autocrítica

Só duas coisas conseguiram
(des)feri-lo até a poesia:
o Pernambuco de onde veio
e o aonde foi, a Andaluzia.
Um, o vacinou do falar rico
e deu-lhe a outra, fêmea e viva,
desafio demente: em verso
dar a ver Sertão e Sevilha

Autocrítica, de *Escola das Facas*, apresenta para nós um interesse especial. Uma leitura breve não encontra dificuldades em perceber o que está em causa aqui. Pernambuco e a Andaluzia, as duas coordenadas geográficas dessa poesia, agora alçadas a opostos complementares de uma metafísica particular da obra, um masculino, a outra feminina, um o aonde veio, a outra o aonde foi, e que outros poemas desenvolvem em

⁵⁹ Do já analisado “Dois Estudos”. Vale lembrar também o caso paradigmático de “Poema de desintoxicação”, em que o poema é *pensado* pelo poeta e, em seguida, em primeira pessoa, “inquieta o papel e a sala” — trecho que deixa clara a necessidade da elisão do momento da escrita para o efeito procurado pelo poeta.

⁶⁰ É muito interessante a atenção e o detalhismo com que João Cabral representa o universo material da escrita e da leitura nesse momento de sua poesia. Vamos apenas fazer alusão às diversas falas de Joaquim e à poemas como “A Bailarina”, “O Engenheiro”, “As Estações”, “A Mesa”, “O Fantasma na Praia”, “O Funcionário”, “O Poema” e “A Lição de Poesia”. Presença maciça que indica que muito pensamento foi posto sobre isso.

outras dualidades, duro e mole etc. Mas há outros aspectos do poema além dessa afirmação de uma mitologia pessoal.

Em primeiro lugar, reencontramos, décadas depois de *Pedra do Sono*, a ideia mais geral, e que tentamos desenvolver nesse trabalho, de que a poesia é a *resposta a uma violência* exercida por algo, enunciada nos dois primeiros versos. Se desenrolarmos a dualidade contida na expressão “(des)ferir”, as semelhanças com essa concepção se aprofundam ainda mais. Feri-lo até a poesia. Uma ferida é uma abertura provocada por um golpe que comunica um interior e um exterior. Nessa primeira leitura, a poesia aparece como o mais interior do interior, o âmago da pessoa: feri-lo *até a poesia*. Só Pernambuco e Andaluzia o penetraram tão profundamente. Por outro lado: desferi-lo até a poesia. Atirá-lo como um projétil ou golpe até onde a poesia está, até o ponto da poesia. Nesse segundo sentido, o próprio sujeito-objeto do poema é o corpo do golpe, e Pernambuco/Sevilha a sua força propulsora. A extensão do golpe, o “corpo do gesto”, uma intensidade ao final da qual se encontra a poesia. A poesia é o mais longe que o sujeito chega de si, o extremo a que ele é movido pela intensidade de um encontro determinante, um encontro que não acaba. Esse esgarçamento nos contrários, levando ao limite a interioridade do interior, e a exterioridade do exterior, a um limite em que essa diferença é abolida, já o vimos como parte do movimento do adormecer, que seria retomado no encontro com a folha em branco.

Mas qual é o desafio demente de que fala o poema? É algo que lhe deu a Andaluzia, fêmea e *viva*. Sabemos desde o ensaio sobre Miró que o adjetivo vivo em João Cabral quer dizer o oposto de harmônico:

Vivo é o adjetivo que [Miró] emprega, mais do que para julgar, para cortar qualquer incursão ao plano do teórico, onde jamais se sente à vontade. *Vivo* parece valer ora como sinônimo de novo, ora de bom. Em todo caso, expressão de qualidade. Essa palavra a meu ver indica bem o que busca sua sensibilidade e, por ela, sua pintura. Essa sensação de vivo é o que existe de mais oposto à sensação de harmônico ou de equilibrado. Ela nos é dada precisamente pelo que sai desse harmônico ou desse equilibrado, diante do qual nossa sensibilidade não se sente ferida, mas adormecida (MELO NETO, 2003, p.718).

O vivo é o que está em desequilíbrio, em movimento. Viver, segundo a desoladora e nada edificante máxima de *Cão sem plumas*, é ir entre o que vive: ir intransitivo e sem meta, disjunção na coesão, acotovelar-se conflituoso das coisas num meio desgastante e sempre pequeno demais, o tempo. Andaluzia *viva*, o “aonde foi”, rivaliza com a origem, faz um par e um duelo, insinua-se na origem e, por vezes a substitui — temos, sobre certos lugares que conhecemos num momento posterior de nossa vida, a

ilusão de que foram eles que nos fundaram, mas a verdade dessa experiência é que a própria fundação é movediça e substitutiva. Retornando aos termos de Pedra do Sono: o sonho, volante e fugaz, não é o oposto do pensamento, fixo e autocentrado; ao tentar apreendê-lo como objeto, o pensamento descobre que o sonho *não é nada* e, ao mesmo tempo, que ele lhe antecedia como aquilo que o punha em movimento; o próprio pensamento se descobre como movimento e vertigem.

Esta não é a situação da razão, enquanto personagem conceitual da obra de João Cabral? Vindo fugida do sonho, desde já em movimento, sonha em fundar-se uma cidade, em sedentarizar-se? A consciência, em que o pensamento encontra a segurança de um fundamento, é *a posteriori* originária: uma vez fundada, ela pode afirmar que não precisa de mais nada para afirmar-se, mas a origem *substitui* uma situação anterior e, enquanto gesto, operação continuada, a origem precisa de uma certa energia para sustentar-se. Ora, essa energia às vezes faz mais do que deveria, e as vezes menos. São essas explosões e manchas escuras na superfície solar da obra que procuramos registrar em nosso trabalho⁶¹.

Luiz Costa Lima afirma que, em *Pedra do Sono*, o olho solar de João Cabral nunca se fechou completamente, mas também que ele nunca se abriu, ele simplesmente *já estava lá*. Isso não o impede de afirmar, sobre a *substituição do sonho pelo pensamento* no poema “O Engenheiro”, que ela é “o primeiro sinal do que depois se converterá em recurso estilístico constante no autor: a retificação das suas imagens” (LIMA, 1995, p.213). Como que se protegendo das consequências dessa afirmação, Costa Lima chama a retificação das imagens apenas de “recurso estilístico”, mas, mais adiante, sabemos que este se tornará o conceito central da sua exposição por meio de uma tríade conceitual que funciona como a sua bala-lâmina-relógio: retificação interna da imagem, visualização e descascamento. Esses três conceitos permitem ao crítico passar do plano estilístico dos poemas à sua dimensão profunda, estrutural, onde Costa Lima negocia o estatuto superior da linguagem cabralina. “Pelo processo do descascamento, a figura se desdobra por dentro de si, mantendo sua concreção” (LIMA, 1995, p.309). Num exagero de coerência, tentando derivar os aspectos mais distantes da obra de um mesmo “procedimento nuclear” que afirmamos ser o fetiche teórico dessa geração de críticos, Costa Lima nos dá uma fórmula que subverte a própria separação entre sonho e pensamento. Estamos diante de um cochilo do crítico, ou de uma perseguição obsessiva do fundamento da obra, ao ponto de encontrá-lo até mesmo no seu contrário?

⁶¹ Sobre o tema das manchas no sol, ver o artigo de Luciana Salles (2018).

Mas, retomando a pergunta, qual o desafio demente de que fala o poema? “...em verso/ dar a ver Sertão e Sevilha.” É o próprio ato de representar! Há momentos da sua obra em que João Cabral se ilumina por um ângulo surpreendente. Segundo a posição crítica que viemos estudando, a objetividade da poesia de João Cabral está garantida pela decisão subjetiva de limitar o puro jogo de palavras, tendo em vista o fim transcendente de representar a realidade. Duplamente transcendente, primeiro do ponto de vista do conhecimento, pois o puro jogo de palavras não dá a conhecer nada de exterior a si próprio, e nesse sentido possui um estatuto menor. Segundo, de um ponto de vista ético, pois a decisão de buscar a representação é o reconhecimento de uma utilidade para o canto, utilidade que deve vir de um ponto exterior à própria poesia. Há nesses autores uma noção de que, sem a razão, a subjetividade e a linguagem estão “entregues” a si mesmas, a uma espécie de indigência moral e intelectual associada à poesia romântica. Ao qualificar o próprio *dar a ver* de desafio demente, Cabral nos convida, no caminho inverso, a reconhecermos como origem da representação essa violência que é anterior mesmo à separação entre sujeito e objeto, subjetividade e razão. Não importa de que contornos a representação poética se revestirá depois, algo na sua origem está sempre associado a um excesso, um transbordamento do fora para o dentro e vice-versa, um lançar-se visceral ao extremo (o sono, as coisas), e há algo na sua necessidade que nunca se esgota em nenhuma utilidade do canto.

Essa argumentação pode se prolongar pela leitura de “O artista inconfessável”, poema em que Cabral confessa não encontrar senão uma justificativa “psicológica” para a arte: fazer o que quer que seja é inútil, mas mais vale o inútil do fazer que o inútil do não fazer, unicamente porque é *mais difícil* fazer que não fazer. Há então um puro *gosto do difícil* que, se não justifica o fazer, explica em termos psicológicos a diferença entre fazer e não fazer. As palavras “inútil” e “leitor” nos colocam imperiosamente num intertexto com *Poesia e Composição*. Nesse último texto, a imposição arbitrária de barreiras é vista como parte da situação dramática do poeta do trabalho de arte na modernidade, sempre às voltas com o problema da utilidade da sua arte, mas em “O Artista Inconfessável”, na argumentação cerrada e inflexível em que o poema é construído, Cabral desdenha dessa preocupação e do “leitor Ninguém”, concluindo que o feito o foi para ninguém, e que as barreiras, uma certa rivalidade com o texto, que em certo sentido *não é nada*, é também tudo. Cabral readmite, assim, um paralelo com o *sonho*, que, apesar de ser feito de símbolos e imagens, apesar de ser uma produção simbólica, não *pretende ser compreendido* (FREUD, 2012, p.365), mas sim, como

sabemos também a partir de Freud, realizar um desejo (muleta, tampão), com todas as complexidades que isso implica. Cabral oferece também, se quisermos, uma versão pós-moderna da definição de poesia que citamos em John Stuart Mill; passa-se de “the poet’s utter unconsciousness of a listener” para a consciência mais aguda do leitor “Ninguém”.

3.3.2.2 Um poeta perverso?

Gostaria de terminar esse desvio pelos poemas posteriores de sua obra citando “O Último Poema”, de *Agrestes*, poema em que Cabral joga com muita liberdade com os termos de sua poética:

Não sei quem me manda a poesia
nem se Quem disse a chamaria.

Mas quem quer que seja, quem for
esse Quem (eu mesmo, meu suor?),

seja mulher, paisagem ou o não
de que há que preencher os vãos,

fazer, por exemplo, a muleta
que faz andar minha alma esquerda,

ao Quem que se dá à ingloria pena
peço: que meu último poema

mande-o ainda em poema perverso,
de antilira, feito em antiverso

Trata-se de uma estranha invocação às musas, singular dentro da obra de João Cabral desde o seu título melodramático. No primeiro verso, o poeta assume uma premissa que voluntariamente fere a sua noção declarada de poesia, isto é, Cabral assume aqui que a poesia lhe é enviada por uma instância desconhecida; já no segundo verso, entretanto, a premissa do poema é posta em xeque — talvez esse Quem nem considere tais envios “poesia”, talvez os envie a contragosto.

As quatro estrofes seguintes encerram um longo período que desdobra os elementos condensados no primeiro dístico: a indeterminação do Quem, o estatuto desses envios e a heteronomia do eu lírico diante dos envios. Os versos quatro e cinco apresentam alguns “suspeitos” ao lugar do Quem. É interessante notar o uso dos parênteses para introduzir a possibilidade do próprio eu, bem como o redobramento da pergunta por meio da interrogação, como que numa tentativa de não interromper a

continuidade e a autenticidade da oração (não se reza para si mesmo), gesto parentético que equivale a abrir um olho num momento impróprio — por exemplo: no meio dessa reza sincera. Esse redobramento, ao retirar parcialmente o eu da enumeração que se segue, faz com que ele não seja apenas um elemento entre outros, mas o avesso de todos os outros, e estabelece definitivamente o tom irônico do poema, marcando cada momento da leitura com seu duplo sentido possível. Retornando à primeira estrofe, devemos pensar também que esse Quem que duvida da autenticidade das poesias, da sua poeticidade, é o próprio eu que enuncia. Podemos dizer então que o poema inspira duas leituras, uma sincera e uma crítica, distanciada, que não acredita em nada daquilo. Esse distanciamento, entretanto, não é sério e analítico, mas sim cômico, irônico, comportando um riso e um gozo. Para consagrar todos os elementos que discutimos, isto é, essa impropriedade fundamental do modo de enunciação utilizado no poema, “O Último Poema” se encontra na seção “linguagens alheias”, de *Agrestes*.

Os outros suspeitos são elementos intertextuais conhecidos da poesia Cabralina, “mulher, paisagem” nos coloca diretamente em contato com a Andaluzia “fêmea e viva” de “Autocrítica”, enquanto “o não”, desdobrado nos versos seis, sete e oito, é um conhecido elemento da sua chamada “poética negativa”. Há muito o que dizer sobre a ideia de suprir uma falta originária com esse outro “nada” que é a poesia — tema que aparece, por exemplo, nos poemas do mesmo livro sobre Marianne Moore, bem como no citado “O Artista Inconfessável” —, mas esse não é o foco da nossa leitura; ressaltamos apenas a “alma esquerda”, *gauche* na vida, desajustada, invertida, que é retomada em seguida.

A última estrofe traz um adjetivo raríssimo na obra de João Cabral: *perverso*. Aqui aplicado à essa própria poesia que, nos seus horários comerciais, é prenhe de preocupações éticas e humanistas, mas que aqui é flagrada no que possui de cômica, performatizando uma dicção desajeitada dentro de um gênero de poema milenar. A ideia de um pacto ético-estético consagrara uma figura de Cabral como o sujeito de uma retidão moral incorruptível, em que a intenção de representar, que tem como contrapartida a crítica radical da tradição, mistificadora do sujeito e do objeto da poesia, em que esta intenção é clara e transparente a si própria. Ora, em “O Último Poema”, ao propor-nos a antilira como um “poema perverso”, Cabral nos propõe uma certa habitação da tradição da qual participam outros desejos, nesse caso, talvez, o desejo de frustrar e decepcionar o gosto instituído.

Poucas expressões parecem mais estranhas ao vocabulário da crítica cabralina que “prazer do texto”. Luiz Costa Lima explicitamente rechaça esse tipo de interesse a respeito da poesia de João Cabral ao escrever sobre “Mulher Sentada”, poema do livro *O Engenheiro*:

Nada se diz, diria o leitor após um contacto horizontal com o texto. “É bonito e só”, contestaria um outro mais receptivo. É contra essas leituras ou superficiais ou que — na segunda resposta — confundem o texto com o prazer que dele derive, fazendo da poesia uma espécie de sensualismo sublimado, é contra essas leituras que se dirige, involuntariamente, o poema de Cabral (LIMA, 1995, p.217)

No caso de “A Mulher Sentada”, o que vai além do prazer do texto, e que a “verdadeira” leitura deve restituir, é a camada conceitual do poema: “não parece um exagero dizer que se trata de um poema sobre a percepção” (LIMA, 1995, p.218). Mas vimos também que a contenção emocional e a subordinação do devir subjetivo do texto estão integradas numa teoria da representação do real, aqueles dois elementos estão na estrita contrapartida deste, como numa gangorra — esta é leitura de Houaiss: em *O Engenheiro*, a teoria da representação estava como que incompleta, havia o aspecto da contenção emocional, o elogio da lucidez, mas faltava o *para que*, vocação que só se efetiva com *Cão Sem Plumas* e *O Rio*. Ora poemas de uma compenetrada seriedade conceitual, que “não parece um exagero chamar” de filosóficos, ora poemas em que o representado subordina a representação e o seu sujeito, impedindo, em nome da transmissão de um conteúdo, qualquer tipo de autoconsumo — parece não haver legitimidade para a poesia além disso.

Nesse ponto, gostaria de citar, sem muitos preâmbulos, algo que Bataille escreve sobre Michelet:

Poucos homens apostaram mais ingenuamente que Michelet em algumas ideias simples: a seus olhos, o progresso da Verdade e da Justiça e o retorno às leis da Natureza seguramente se completariam. Sua obra é, nesse sentido, um belo ato de fé. Mas, se ele percebeu mal os limites da razão, as paixões que a contrariam — é o paradoxo que me interessa — encontraram nele, algumas vezes, um cúmplice (BATAILLE, 2015, p.63).

A despeito de toda a complexidade da obra cabralina, podemos dizer que também estamos diante de uma “ideia muito simples”, que acabamos de enunciar, a de que a função de representar e a intenção de comunicar se completam, que nessa completude ambas garantem uma utilidade para a poesia, e que ambas são prejudicadas pelas paixões,

sempre pensadas na chave do padecimento (*entregar-se* às paixões, *turvar* a visão, etc). Não podemos dizer que João Cabral apostou *tudo* nessa ideia, apesar de tê-la formulado suficientemente. Mas a segunda metade dessa citação inspirou nossa leitura diretamente. O desvio em relação à meta de representar, tão duramente criticado pelo próprio Cabral, às vezes encontra um cúmplice na sua própria obra. “O Último Poema” nos oferece um caso fascinante, pois ele nos sugere que esse desvio não é algo episódico, mas uma espécie de avesso da própria intenção ética — como, mais acima, pudemos reencontrar o jogo, o desafio, na raiz do representar. A ironia transforma o lamento diante da “inglória pena” numa risada e numa piscadela entre o poeta e a sua musa de ar. O poema nos ensina também que a gangorra de que falamos mais acima é uma falsa oposição, ou pelo menos uma oposição incompleta. Há prazeres da inteligência, risos que só a aceitação da complexidade nos proporciona. Precipita-se Costa Lima ao reduzir o prazer do texto a uma leitura equivocada.

Antonio Houaiss, tão atento ao aspecto moral da poesia de Cabral, não deixa de testemunhar esse prazer diante da tacanhice dos críticos de Cabral — e, o que é muito importante para a leitura que acabamos de fazer, de extraí-lo do caráter antilírico dessa poesia:

“a atitude combativa de João Cabral de Melo Neto em matéria de pesquisa formal, pesquisa que em cada momento de sua evolução literária fere frontalmente os pajés da literatura brasileira de cada um dos momentos em que ele se manifestou.

Vai daí, as gentes “classificadas” em matéria de *degradação poética* — poesia como coisa acrisolada, de elite bem pensante e bem faciente — não *enguliram* a pílula. Um “classificado” — mais sincero, quiçá, menos inteligente, mais leviano — se externou, com intenções de ser duro. E, *dentre outras delícias*, fala do prosaísmo do poeta, de sua incapacidade lírica, da sua linguagem dura. Com prosaísmo queria referir-se à apresentação do conteúdo do poema — com a conexão quase racional com que se tenta descrever os momentos de uma narração ou os componentes de um todo. Com incapacidade lírica queria naturalmente referir-se à ausência de “belezas” e “achados” do poema, à falta de projeção do autor na sensibilidade do rio — que deveria, é o pressuposto, vibrar como um ser humano da qualidade do crítico aludido. Com linguagem dura queria insurgir-se contra a falta de imagens, metáforas, efeitos sonoros, recursos métricos, apoios fonéticos (que o dito poeta-crítico não viu, mas de que o poema está cheio, com outras qualidades).

Vê-se que o crítico-poeta se traiu. E traiu-se porque não se viu naquilo que quisera ver ou não viu aquilo que quisera ver no poema. Partiu de preliminares preconceituais cediças. Uma dessas preliminares é a tão discutida questão da linguagem prosaica e da linguagem poética.” (HOUAISS, 1976, p.220, grifos meus).

A atitude combativa vai de par com um gosto da destruição, com uma fruição que vem do poder desestabilizador de certos textos que, nas palavras de Barthes, fazem

vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 2015, p.20-1).

Como viemos argumentando ao longo de todo esse texto, as premissas conceituais que, em determinado momento, puderam estabelecer João Cabral como uma reação à tradição, como um destruidor, tanto quanto um construtor, cristalizaram-se em hábitos de leitura que nos legaram oposições aparentemente simples com que pensar a poesia e a criação poética: subjetivo/objetivo, realidade/ficção, interior/exterior, acaso/vontade etc. Bem como uma imagem relativamente simples do pensamento como a reunião de dois elementos mutuamente exteriores: de um lado, uma consciência clara, camada intencional, vontade, e de outro, uma linguagem “reduzida” à sua materialidade, agarrável, conhecida, desencantada. A exclusão de *Pedra do Sono*, mesmo que metafórica (“livro falso”) ou potencial (“poderia perfeitamente eliminá-lo...”), da obra de João Cabral é uma clara necessidade dessa estrutura argumentativa para a qual a vontade é o dado primeiro da criação poética. Com a sua leitura, procuramos, mais que argumentar o contrário disso, resgatar uma imagem do pensamento como algo *movido por*, sendo que isto que o move não é exatamente algo que o antecede, nem uma meta, é o seu próprio movimento de exteriorização, um incessante tornar-se outro.

Pedra do Sono possui um poder destabilizador profundo que procuramos explorar. Tentamos inverter o seu estatuto na fortuna crítica cabralina, de um livro pacificamente partilhado entre conceitos que escudavam a imagem mais consagrada de João Cabral (conceitos como o *jovem* autor, a tradição, as influências, a prefiguração etc.), para um livro que pode nos ajudar a trabalhar os apagamentos da obra decorrentes dessa imagem, um livro que pode nos ajudar a objetivar nossos próprios hábitos de leitura da obra de João Cabral. Nesta espécie de reabilitação, fomos movidos por um incômodo: se a poesia cabralina é sinônimo de uma vontade tão inflexível de lucidez, clareza e organização, de uma disciplina tão férrea que levou mais de um crítico a confundi-la com a miragem do próprio ideal a que ela alude, não deveríamos pensar que uma força tão tremenda só faz sentido se pensada contra uma outra força, igualmente ameaçadora, que a fustiga e a mantém em movimento? e se essa segunda força produz igualmente os seus efeitos, dos quais a primeira — com toda a sua gama de remédios, que vão dos empuxos violentos à atenção à monotonia arrasadora das quadras sem fim — é um deles, não seria porque essa segunda força é também interna a essa poesia em alguma medida? Por isso,

nos pareceu mais interessante que decidir sobre a pertença ou não de *Pedra do Sono* ao sopro de vida do projeto cabralino, explorar a ideia de que a pessoa que concebeu esse projeto também conheceu um profundo desejo de obscuridade e aniquilamento, também conheceu os horrores e — por que não? — as delícias do padecimento, do qual o sono foi o grande avatar, e o sonho o grande termo de mediação.

Buscamos assim uma relação mais complexa entre sonho e pensamento e, nessa busca, cruzamos o caminho de outros conceitos caros à crítica cabralina. Levamos tais conceitos ao território estranho da *Pedra do Sono*, onde muitos riscos os aguardavam. *Experimentar Pedra do Sono* como referente possível desses conceitos, e não como a sua negação; colocar o autor João Cabral na dependência dessa experiência, e não o contrário. Esse foi o nosso exercício. Vimos que o trabalho de arte de *Pedra do Sono* não é muito bem compreendido porque ele *põe em jogo* os conceitos de lucidez, intenção, vontade, sujeito — precisamente os conceitos sem os quais é muito difícil pensar a ideia de “trabalho de arte”. Mas há, no livro, uma imagem da criação poética como um gesto que acontece no limite, como um *exponerse*, um *fazer no limite* — entre o pensamento e o sonho, a intenção e o acaso, a vigília e o sono. Esse limite que o sonho é para o pensamento, o sono para o eu, e que é registrado por meio de afetos negativos na *Pedra do Sono*, esse limite *já é* a marca da materialidade na poesia de João Cabral, pois a materialidade não é a concretude, a autoevidência que palavras como *maçã*⁶², *cachorro* e *pedra* trazem para um verso, mas essa impossibilidade radical de estar em si, a surpresa de que o pensamento não tem centro, mas está sempre se empurrando para a periferia de si mesmo, em direção ao impensável, e essa é a *imagem poética do pensamento* que João Cabral elabora em seu primeiro livro.

⁶² Sabemos que João Cabral prefere a palavra “maçã” à palavra “melancolia” porque “maçã” é um substantivo concreto, “porque quando você lê *maçã*, você não lê o conceito de maçã. Melancolia, não. Para mim a melancolia é uma coisa, para você é outra.” (MELO NETO, 2000, p.65). O curioso dessa definição é que a concretude da palavra maçã está na contrapartida da sua capacidade de repetir-se nas consciências; melancolia evoca associações particulares em cada leitor, enquanto a maçã parece ser o mesmo objeto ao longo das consciências onde vai, ou a sua diferença é desprezível para o seu sentido. A concretude da maçã é, ao mesmo tempo, a sua *idealidade*, sua iterabilidade.

Referências.

BALAKIAN, Anna. **Surrealism**: the road to the absolute: with a new introduction. Chicago; London: Univ. of Chicago, c1986. 256 p.

BARBOSA, João Alexandre. **A imitação da forma**: uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo, SP: Duas Cidades, 1975. 229p.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinsburg. 6. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2015. 78 p.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2015. 199 p.

BEGUIN, Albert. **El alma romantica y el sueno**: ensayo sobre el romanticismo aleman y la poesia francesa. México, DF: Fondo de Cult. Económica, c1996. 500p.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções (1944)**. Coautoria de Davi Arrigucci Junior. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2007. 169 p.

BRETON, André. **Manifestos do surrealismo**. Rio de Janeiro, RJ: Nau, 2001. 395 p.

BREUNIG, Tiago Hermano. A Tarde de um Poeta Dormindo ou Considerações Sobre o Fauno. Boletim de Pesquisa NELIC: Edição Especial v. 4 - "Dentro da perda da memória": Dossiê João Cabral de Melo Neto (2011). <https://doi.org/10.5007/1984-784X.2011nesp4p94>.

CALDEIRA, Rodrigo Leita. Cabral: Drummond à sua maneira. Dissertação. UFES. Vitória, 122p. 2011.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. 4. ed. rev. ampl. São Paulo, SP: Perspectiva, 1992. 314 p.

CANDIDO, Antonio. Poesia ao norte. **Remate de Males**, Campinas, SP, dez. 2012. ISSN 2316-5758. Disponível em:

<<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635983/3692>>.

Acesso em: 18 set. 2018. doi:<https://doi.org/10.20396/remate.v0i0.8635983>.

COSTA, Cristina Henrique da. **Imaginando João Cabral imaginando**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2014. 455 p.

COUTINHO, Afranio. **O processo da descolonização literária**. Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1983. 267 p.

FOUCAULT, Michel. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Coautoria de Manoel Barros da Motta. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Forense Universitária, 2009. 432 p. (Ditos & escritos, v.3).

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Tradução de Renato Zwick. Revisão de Tania Rivera. Prefácio de Tania Rivera. Ensaios de Paulo Endo, Edson Sousa. Porto Alegre, RS: L&PM Pocket, 2012. 2 v.

GAMBAROTTO, Bruno. POESIA, ENGENHARIA, SOCIEDADE: OS ANOS DE FORMAÇÃO DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO. *Afluentes: Revista de Letras e Linguística*, v. 2, n. 4, p. 38-61, jan./abr. 2017.

GLEDSON, John. **Influências e impasses**: Drummond e alguns contemporâneos. Tradução de Frederico Dentello. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2003. 344 p.

GODOY, José Roberto Araújo de. **Dois cães como objeto**: elementos surrealistas em João Cabral de Melo Neto. *Aproximações com o cinema*. 2010. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. doi:10.11606/D.8.2010.tde-09032010-102922. Acesso em: 2020-01-16.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **O espírito e a letra**: estudos de crítica literária. Organização de Antonio Arnoni Prado. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1996. 2 v.

HOUAISS, Antônio. *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro, RJ: Imago, 1976.

LIMA, Luiz Costa. **Lira e antilira**: (Mario, Drummond, Cabral). Rio de Janeiro, RJ: Civilização Brasileira, 1968. [10], 413p.

MANN, Thomas. **A montanha mágica**. 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 2001. 986p.

MELO NETO, João Cabral de. **Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond**. Organização de Flora Sussekind. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira: Casa Rui Barbosa, 2001. 319 p.

_____. *Obra completa*. Coautoria de Marly de Oliveira. Rio de Janeiro, RJ: Nova Aguilar, 2003. 836p.

_____. *Pedra do sono*. Recife, PE: Drechsler, 1942. 1v (sem paginação).

MENDES, Murilo. **Poesias**: (1925-1955). Rio de Janeiro, RJ: José Olympio, 1959. 482p.

MERQUIOR, Jose Guilherme. **A astúcia da mimese**: (ensaio sobre lírica). 2. ed. Rio de Janeiro, RJ: Topbooks, 1997. 244 p.

_____. **Crítica**: 1964-1989. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1990. 454p.

MILL, John Stuart. *Literary Essays*. Indianapolis, IN: The Bobbs-Merrill Company, 1967.

IDEIAS fixas de João Cabral de Melo Neto. Coautoria de Felix de Athayde. Rio de Janeiro, RJ; Mogi das Cruzes,(SP): Nova Fronteira: Fundação Biblioteca Nacional: Universidade de Mogi das Cruzes, [2000]. 151 p.

NUNES, Benedito. João Cabral: *A máquina do poema*. Brasília, DF: Editora UnB, 2007.

NANCY, Jean-Luc. *Tombe de Sommeil*. Paris : Éditions Galilée, 2007. 96p.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

PEIXOTO, Marta. **Poesia com coisas:** (uma leitura de João Cabral de Melo Neto). São Paulo, SP: Perspectiva, 1983. 215p.

RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire ao surrealismo**. São Paulo, SP: USP, 1997. 322p.

Ramassote, R. (2011). Inquietudes da crítica literária militante de Antonio Candido . *Tempo Social*, 23(2), 41-70. <https://doi.org/10.1590/S0103-20702011000200003>

SANTOS, A. (2009). As metamorfoses da pedra: prolegômenos à crítica de Pedra do Sono , de João Cabral de Melo Neto , da 3ª para a 4ª edição. *Revista Criação & Crítica*, (2), 54-65. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v2i2p54-65>

SANTOS, Marcelo dos. Paratextos Cabralinos: uma Sugestão de Leitura da Obra de João Cabral de Melo Neto. *Boletim de Pesquisa NELIC: Edição Especial v. 4 - "Dentro da perda da memória": Dossiê João Cabral de Melo Neto (2011)*. <http://dx.doi.org/10.5007/1984-784X.2011nesp4p82>.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **Poesia e desordem:** escritos sobre poesia & alguma prosa. Rio de Janeiro, RJ: Topbooks, 1996. 206 p.

SIQUEIRA, Joelma Santana. João Cabral de Melo Neto na imprensa brasileira nos anos 50. *Revista Texto Poético*, 14 (25), 410-429, 2017.

STAROBINSKI, Jean. **A melancolia diante do espelho**: três leituras de Baudelaire. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo, SP: Editora 34, 2014. 90 p., il. (Fábula).

SCRAMIM, Susana. Poesia Modernista Brasileira e suas Afinidades com o Arcaico. João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes Boletim de Pesquisa NELIC: Edição Especial v. 4 - "Dentro da perda da memória": Dossiê João Cabral de Melo Neto (2011). <https://doi.org/10.5007/1984-784X.2011nesp4p28>

STERZI, Eduardo. Onde a Linha? Boletim de Pesquisa NELIC: Edição Especial v. 4 - "Dentro da perda da memória": Dossiê João Cabral de Melo Neto, p.22-27, (2011). <http://dx.doi.org/10.5007/1984-784X.2011nesp4p22>

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. Notas sobre poesia e leitor em João Cabral. **Caligrama: Revista de Estudos Românicos**, [S.l.], v. 19, n. 1, p. 187-203, set. 2014. ISSN 2238-3824. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/5393>>. Acesso em: 15 jan. 2020. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2238-3824.19.1.187-203>.

Anexo: Prefácio de Willy Lewin à primeira edição de Pedra do Sono (1942).

João Cabral de Melo Neto e sua Poesia

Durante quatro anos, pouco mais ou menos, de convivência quotidiana, chegamos, João Cabral de Melo Neto e eu, a um ponto quase extremo de entendimento poético. Quando digo que nos entendemos poeticamente não digo que esse entendimento se realize sempre no plano artístico ou literário. Digo que nos entendemos — e tão plenamente quanto é possível entre duas sensibilidades que decerto devem guardar as suas zonas próprias de silêncios e de segredos — no sentido de que funcionamos na mesma onda. Tornam-se, desse modo, praticáveis, entre nós, certas conversas esquisitas, certas estranhas proposições. Basta, por exemplo, que o João me pergunte ou eu lhe pergunte: “Que tal a palavra LUA?” — para que imediatamente sintamos que acabamos de situar na atmosfera que nos cerca um palpitante problema de metafísica poética.

De uns tempos pra cá as nossas conversas tem girado frequentemente em torno não só do valor e da ressonância dos vocábulos isolados, como da transfiguração (de ordem inteiramente mágica) adquirida pelas palavras no poema. Preocupado com o valor extra-razional dos vocábulos em poesia, é claro que João Cabral de Melo Neto adora um Mallarmé ou um Valéry. Os seus versos, porém podem se parecer com qualquer coisa, menos com um “L’après-midi d’un Faune” ou com um “Cimetière Marin”. O que merece ser salientado em nossos dias, quando o capítulo “influências poéticas” é em geral interpretado — e justificado — de maneira um pouco diversa.

Além das palavras, João Cabral tem pensado muito também — sobretudo a partir da sua originalíssima contribuição ao Congresso de Poesia do Recife — na escuridão e na ausência de formas do sono, Imagens escolhidas ao acaso, neste texto, a exemplo de “ruas que soam como tambores”, poemas como “A André Masson”, mundos de formas virgens e desconhecidas, apenas surgindo, como o que é “descrito” na composição “Dentro da perda da memória”, dão-nos de fato a sensação distorcida e um pouco “inconfortável” (será talvez a “náusea” produzida pela poesia, segundo Cocteau) de que acabam de emergir das águas grossas do sono.

O autor me confessou em conversa que o título desta coletânea de versos resultou precisamente da sua grande dificuldade de encontrar títulos para o que escreve.

Funcionário do Departamento de Estatística, descobriu e escolheu, creio que numa “Tábua Itinerária”, o nome de uma pequena cidade no interior de Pernambuco: Pedra do Sono. Mas essa pedra tem outras funções. Amarrada ao pescoço do poeta, arrasta-o às profundidades onde se encontram muitos dos poemas que se seguem.

Willy Lewin