

UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DEPARTAMENTO ACADÊMICO DE LETRAS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

ROBSON DEON

JOÃO CABRAL: O HUMANO NAS COISAS

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

PATO BRANCO
2017

ROBSON DEON

JOÃO CABRAL: O HUMANO NAS COISAS

Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação apresentado à disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso, do Curso Superior de Licenciatura em Letras Português-Inglês, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciatura.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima

PATO BRANCO
2017



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Câmpus Pato Branco
Departamento Acadêmico de Letras
Coordenação do Curso de Letras Português/Inglês



DEFESA PÚBLICA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

LETRAS – PORTUGUÊS/INGLÊS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Autor (a): **ROBSON DEON**

Orientador (a): **Prof. Dr. Marcos Hidemi de Lima**

Título: **João Cabral: o humano nas coisas.**

Trabalho de conclusão de curso defendido e APROVADO em
04/12/2017, pela comissão julgadora:

Prof.^a Ma. Rosângela Aparecida Marquezi – UTFPR Pato Branco
Presidente da Banca

Prof. Dr. Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier – UTFPR Pato Branco
Parecerista e Membro da Banca Examinadora

Prof.^a Dra. Câmila Paula Camilotti – UTFPR Pato Branco
Membro da Banca Examinadora

VISTO E DE ACORDO:

Prof.^a Dra. Cláudia Marchese Winfield
SIAPE N.º 1169334
Coordenadora do Curso de Licenciatura em
Letras Português - Inglês
UTFPR - Câmpus Pato Branco

Prof.^a Dra. Cláudia Marchese Winfield
Coordenadora do Curso de Letras Português/Inglês

Prof.^a Ma. Rosângela Aparecida Marquezi
Responsável pelo Trabalho de Conclusão de Curso
Portaria n.º 295 de 01/09/2015

A folha de Aprovação assinada encontra-se na Coordenação do Curso.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e a sua Graça Infinita.

A minha família, por todo o Apoio, meu pai, Marzinho Deon, minha mãe, Roseli Negri Deon, e meu irmão, Tiago Negri Deon.

Por todo Incentivo, Carinho e Companheirismo, agradeço à Sandra Mara Fernandes dos Santos.

Pelas Orientações Pontuais, Conversas, Ideias, Sugestões, etc. meu agradecimento especial ao meu Professor Orientador, Marcos Hidemi de Lima.

“Nunca fiz poesia confessional, me contemplando, olhando para meu umbigo. Sempre falei das coisas, do mundo exterior. Eu me pergunto: por que escolhi tal coisa e não outra? Existe, aí, a minha presença. Indireta, mas existe.”

João Cabral de Melo Neto

RESUMO

DEON, Robson. João Cabral: O humano nas Coisas, 2017. 59f. Monografia (Graduação em Letras Português e Inglês), Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2017.

Sabe-se que o estilo poético do poeta modernista João Cabral de Melo Neto caracteriza-se pelo antilirismo, construtivismo, objetividade, concretude e poesia coisificada. Porém, sob essa superfície aparentemente apática em relação ao humano, pulsa algo de subjetivo e lírico que fala ao íntimo do ser. Com base em dois poemas, “Forte De Orange, Itamaracá” e “Pequena Ode Mineral”, este trabalho pretende demonstrar e afirmar a dimensão simbólica na poética de João Cabral de Melo Neto. Por um viés pouco estudado em sua poesia, objetiva-se demonstrar que existe um nível secundário de leitura e fruição desses poemas, o qual dá-se pela interpretação simbólica, que “fala” ao leitor indiretamente. Dentre as leituras teóricas imprescindíveis, destacam-se Antonio Carlos Secchin (2007), Marta Peixoto (1983), Tzvetan Todorov (1979), Mario Ferreira dos Santos (1959; 2000), Antonio Candido (2007), entre outros. Como resultado, foram percebidos o deslocamento do concreto ao abstrato, e o símbolo como meio de o poeta alcançar um patamar de manifestação lírica singular na literatura brasileira, tratando de temas subjetivos, intimistas e humanos de modo indireto e implícito, além de constatar-se que sua voz poética não é unívoca, pois possibilita segundas intenções e interpretações.

Palavras-chave: Símbolo. Poesia modernista brasileira. João Cabral de Melo Neto.

ABSTRACT

DEON, Robson. João Cabral: The Human in the Things, 2017. 59f. Monografia (Graduação em Letras Português e Inglês), Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Pato Branco, 2017.

It is known that the poetic style of modernist poet João Cabral de Melo Neto is characterized by antilirism, constructivism, objectivity, concreteness and reified poetry. However, under this surface, apparently apathetic in relations to the human, pulses something subjective and lyrical that speaks to the intimate of the being. Based in two poems, “Forte De Orange, Itamaracá” and “Pequena Ode Mineral”, this work intends to demonstrate and to assert the symbolic dimension in the João Cabral de Melo Neto’s poetry. For a sense little studied in his poetry, it aims to demonstrate that there is a secondary level of reading and enjoyment of these poems, which occurs through the symbolic interpretation that “speaks” to the reader indirectly. Among the essential theoretical readings, it stands out Antonio Carlos Secchin (2007), Marta Peixoto (1983), Tzvetan Todorov (1979), Mario Ferreira dos Santos (1959; 2000), Antonio Candido (2007), and others. As a result, it was perceived the displacement of the concrete to the abstract, and the symbol as a means to the poet to reach a level of singular lyric manifestation in Brazilian literature, speaking of subjective, intimist and human themes in an indirect and implicit way. In addition, it was verified that his poetic voice is not univocal, this because it allows second intentions and interpretations.

Keywords: Symbol. Brazilian modernist poetry. João Cabral de Melo Neto.

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| 1 INTRODUÇÃO | 08 |
| 2 INTRODUÇÃO AO POETA JCMN | 11 |
| 2.1 AS COISAS REVELAM OS HOMENS..... | 18 |
| 3 EMBASAMENTO TEÓRICO | 24 |
| 3.1 DA HERANÇA DA TRADIÇÃO SURREALISTA A UM NOVO MODELO DE TRATAMENTO DE IMAGENS NA POÉTICA CABRALINA | 24 |
| 3.1.1 Imagens Passam a Símbolos Encadeados Discursivamente | 26 |
| 3.2 CONCEITUANDO SÍMBOLO: O SIMBÓLICO NA POESIA DE JCMN | 28 |
| 4 ANÁLISE SIMBÓLICA DE DOIS POEMAS: “FORTE DE ORANGE, ITAMARACÁ” E “PEQUENA ODE MINERAL” | 37 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 54 |
| REFERÊNCIAS | 57 |

1 INTRODUÇÃO

O tema central deste Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) se desenvolverá em torno da presença do objeto Símbolo na poesia de João Cabral de Melo Neto (JCMN)¹. O Símbolo, em síntese, pode ser entendido como toda coisa ou objeto que funciona como um signo significativo capaz de evocar outra coisa que está ausente. Resumidamente, é algo presente que tem o potencial de transmitir algo ausente.

A motivação principal, que é em torno do objeto símbolo na poesia de JCMN, surgiu do fato de sua poética (apesar de ser extremamente coisificada, racional, objetiva etc.) possuir um aspecto intrigante: o de as coisas e os objetos poetizados evocarem, no decorrer da leitura atenta, o humano em sua realidade histórica ou em determinadas condições existenciais, bem como evocarem outras coisas, como modos de ser, de escrever etc. Dessa apreensão, compreendeu-se que a sua poética possui marcadamente aspecto e intenção simbólica.

Portanto, depois de toda a teorização e introdução à poética de JCMN, o objetivo geral deste trabalho será selecionar e analisar, no decorrer de sua obra, poemas que mais correspondam e se adequem ao tema de estudo, a saber, poemas com dimensão simbólica de significação.

Para isso, primeiramente, o foco da pesquisa se centrará em leituras de crítica literária sobre o poeta estudado com vistas a delimitar seu perfil e características essenciais, originais e marcantes (racionalismo, construtivismo, concretude, objetividade, afastamento do eu lírico/subjetivo). Depois, partir-se-á para leituras teóricas imprescindíveis que dizem respeito ao objeto símbolo. Os autores principais que fornecem subsídios teóricos para este trabalho são José Guilherme Merquior (2007), Antonio Carlos Secchin (2007), Marta Peixoto (1983), Benedito Nunes (1971), Fábio Freixeiro (1971), Tzvetan Todorov (1979), Mario Ferreira dos Santos (1959; 2000), Antonio Candido (2007), Carlos Augusto Seberna (2010), Paul Ricoeur (1969;1987), Maurice Merleau-Ponty (1999; 1975), e outros. Posteriormente, o foco se direcionará à leitura atenta da obra do poeta, a qual será guiada pelo intuito de encontrar poemas que correspondam à intenção supracitada.

O problema a ser resolvido diz respeito a saber como o poeta pôde produzir um valor simbólico à sua poesia, bem como entender o processo pelo qual se pode perceber um valor evocativo simbólico nos objetos concretos e reais que se configuram em sua poética, os quais

¹ Nas próximas ocorrências do nome completo do poeta, será empregada esta sigla.

conduzem a leitura a outro nível, e, conseqüentemente, a outras interpretações possíveis, essas, por sua vez, de cunho simbólico.

Assim, a questão central é a de como o poeta desloca-se do concreto ao abstrato, ou de como consegue, simbolicamente, atingir o abstrato através das coisas concretas que povoam seus poemas; ou, ainda, de como sua poesia coisificada consegue transcender ao símbolo, e sem recorrer a qualquer idealismo, subjetivismo ou metafísica para isso.

Também, como questão secundária, é importante explicitar a diferença de tratamento do símbolo que JCMN adota em relação a outros movimentos literários, tais como o Surrealismo e o Simbolismo. Entretanto, destacar-se-á a fase Surrealista adotada inicialmente pelo poeta, demonstrando as contribuições relevantes desta no campo da imagética à sua formação poética, visto que um rico arsenal de imagens o acompanhou por toda a sua obra.

Mas, se a importância dada às imagens persistiu, outro ponto a ser discorrido, e que segue na esteira da última questão, é a de saber como o poeta passou a elaborar discursivamente e com mais cuidado as imagens nos seus poemas. Agindo desse modo, ele respondeu à crítica de Candido (2007) a respeito do livro inicial *Pedra do Sono*, dando uma guinada a partir daí, pois os objetos e imagens passaram a adquirir uma dimensão simbólica de carácter mais lógico e racional, não vago e desestruturado.

Após isso, será relevante a revisão de literatura sobre o objeto símbolo, de modo a defini-lo com precisão e dele adquirir noção avançada. Nessa conceituação também será necessário recorrer a elementos da Linguística, o que torna a pesquisa mais rica e multidisciplinar, de modo que se aplicarão elementos conceituados pela Linguística e Semiótica à análise literária dos poemas, a qual será feita posteriormente a essa revisão de literatura.

Com aporte na teoria e na prática, a justificativa principal desse estudo é mostrar que existe outro nível de leitura e fruição possíveis na poética de JCMN, a saber, um segundo nível que é caracterizado pela linguagem indireta, e que “fala” ao leitor simbolicamente. Então, conseqüentemente, a compreensão da profundidade poética de sua obra poderá ser ampliada, pois se analisará sua poesia sob outro viés, ou, quem sabe, por um viés pouco estudado até então.

Também, outra justificativa favorável à realização deste trabalho é pretender contribuir para desmistificar a imagem ou julgamento errôneo construído em torno do poeta, a saber, o de que ele era excessivamente racionalista, objetivo etc., um “poeta sem alma” (CASTELO, 2006), e, por isso, fechado num mundo frio e apático que não seria transcendental.

Quanto à natureza do estudo, ele é de importância teórica e prática, visto que é pautado por objetos teorizados que, posteriormente, serão rastreados e explicitados na prática, ou seja,

no interior dos poemas selecionados à análise. Como razões de ordem teórica, sem dúvida o conceito de símbolo se estenderá, e, com isso, poderemos compreendê-lo de maneira mais ampla e significativa.

O tipo de pesquisa a ser desenvolvida no TCC será uma *pesquisa bibliográfica*, visto que está assentada absolutamente sobre leituras em bibliografias, ou seja, em livros impressos, artigos publicados em revistas, teses, dissertações de mestrado e doutorado, ou mesmo materiais em versões PDF, que, de modo geral, classificam-se como materiais bibliográficos.

As leituras serão imprescindíveis, e se estenderão desde a fundamentação teórica, a introdução crítica ao poeta JCMN, a delimitação conceitual do objeto símbolo, até a leitura essencial da obra poética de JCMN, a qual visa identificar poemas que serão estudados na análise propriamente dita.

Além disso, a pesquisa terá caráter investigativo, visto que, após a conceituação do símbolo, este será rastreado na obra poética de JCMN, de modo que será preciso investigar e identificar sua aparição no interior de alguns poemas.

Os poemas “Forte De Orange, Itamaracá” e “Pequena Ode Mineral”, por sua vez, constituiram a amostragem do estudo, que é de caráter qualitativo, pois não se baseia em elementos numéricos. Também, tais poemas serão evidentemente uma amostra, pois seguramente é possível que existam outros, na totalidade de sua obra, que apresentem tais características que aqui serão analisadas, e que poderão ser estudados noutra oportunidade.

Quanto à divisão do trabalho, dá-se da seguinte forma: no capítulo 2, “Introdução ao Poeta”, são elencadas as principais marcas do estilo poético de JCMN, algumas obras, sua forma de pensar a poesia, além de tratar da maneira objetiva e concreta de seu fazer poético através das coisas. No capítulo 3, “Embasamento teórico”, que é dividido em 3 subseções, tratar-se-á, primeiramente, da questão imagética de sua poesia, visando ressaltar a mudança de postura do poeta a partir de sua fase inicial. Na terceira subseção, se conceituará o Símbolo, que é o objeto principal a ser rastreado e analisado nos poemas. Por fim, no capítulo 4, “Análise simbólica de dois poemas: “Forte De Orange, Itamaracá” e “Pequena Ode Mineral”, o trabalho se encaminhará para a efetiva análise minuciosa e pormenorizada dos poemas, a qual é guiada pela interpretação de cunho simbólico. Finalmente, no capítulo 5, “Considerações Finais”, seguem as principais conclusões advindas desse estudo.

2 INTRODUÇÃO AO POETA JCMN

Algumas obras.
Poesia com coisas.

O pintor francês Paul Cézanne (1839-1906), ligado ao Pós-Impressionismo, reflexivo, questionador e duvidoso, contrapôs-se “ao regime clássico de criação pictórica” (GONÇALVES, 2013, p. 101) que imperava até então, e propôs novos “caminhos imprevistos para o perspectivismo, modelo que desde o Renascimento parecia se confundir com a própria arte da pintura” (GONÇALVES, 2013, p. 101). Dessa forma, o pintor acabou por engendrar uma nova forma do fazer artístico. Nele, a linha determinante e divisória da nova postura que devia ter um pintor deu-se “entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das ideias e das ciências” (MERLEAU-PONTY, 1975, p. 306).

Semelhantemente, agiu o poeta JCMN, também se confrontando com uma tradição poética consagrada (subjativista, sentimentalista, individualista, idealista). Ele a pôs em dúvida, criticando e questionando-a em seus fundamentos, e, mais que tudo, construiu dialeticamente um novo modo de fazer poético na contramão daquele, e que, de modo audacioso e inovador, alcançou um inegável sucesso e mérito consagrados. Poeta “de fala quase inteiramente única, jeito na linguagem ainda não dado” (MERQUIOR, 2007, p. LX), em face da poesia brasileira, “autores com João Cabral, em vez de acrescentarem um capítulo, logram criar uma outra gramática” (SECCHIN, 2007, p. XIII).

Entretanto, a uma primeira leitura, rápida, desatenta, dessa “nova gramática” feita em verso, ocorre “certo desconforto para o leitor [...] A tendência inicial será de recusa” (SECCHIN, 2007, p. XIII). Assim, isso contribuiu ao fato de JCMN ser um “poeta muito valorizado, mas talvez insuficientemente lido na sua complexidade” (SECCHIN, 2007, p. XIII).

Em 1956 o poeta lança sua grande coletânea intitulada *Duas Águas*. Nela, as duas águas referem-se a dois modos ou estilos distintos em que ele executa sua poesia: um modo (uma água) corresponde a uma poesia mais comunicativa, de fácil apreensão ao leitor, do qual um exemplo é seu aclamado e reconhecido poema *Morte e Vida Severina*.

Porém, do outro lado (aquele que permanece mais desconhecido e pouco apreciado pelo grande público) existe a dicção poética da outra água, de estilo mais apurado, preciso, de sintaxe construtivista, e, por isso, mais significativa na totalidade de sua obra. Entretanto, essa outra água do seu discurso poético “compõe-se de poemas que exigiriam leitura e releitura, através do contato silencioso com o texto” (SECCHIN, 2007, p. XIV), leitura reflexiva, não desatenta e fluente.

Para a elaboração dessa poesia que exige mais do seu leitor, e, digamos, “mais difícil”, corrobora a sua ruptura com certo tipo tradicional de melodia, e que se dá, entre outros fatores, pela preferência da rima toante ao invés da rima soante, a mais melódica e tradicional na lírica em português (SECCHIN, 2007, p. XVIII), como também pelo uso preferencial de consoantes ao invés do envolvimento sonora das vogais, estas associadas “à tradição melódico-vocálico” (SECCHIN, 2007, p. XV). De modo que rupturas como essas, feitas pelo poeta, provocaram dificuldades ao leitor leigo acostumado a ler outro tipo de poesia, com configurações rítmicas e sonoras diferentes.

Então, esses e outros fatores revelam um poeta que “não recorre a nenhuma retórica” (MERQUIOR, 2007, p. LIX) e que “declara guerra à melodia, por considerá-la entorpecente, fonte de distração” (SECCHIN, 2007, p. XV). Por causa disso, e também por conta do consequente rigor e aspereza do seu fazer poético, tratado como algo profissional, racional e técnico (o poeta assemelha-se a um engenheiro que busca construir a estrutura funcional da máquina do poema, “máquina de comover”, na qual não despeja qualquer sentimentalidade ou emotividade explícita), pode-se levantar a hipótese a partir da qual se formou a ideia (questionável) de que sua poesia é difícil, complexa, hermética etc.

Essa percepção, certamente equivocada, instalou-se pelo fato de o poeta ter lançado uma nova poética que não tinha nenhuma sintonia com o que comumente se observava (e se observa ainda) na poesia nacional (SECCHIN, 2007, p. XIII), a qual era marcada por um conceito de poesia feito em rima soante, despejada, sem rigor construtivo, repleta de sentimentalismo e tom melódico, às vezes, próximo à música popular, e, por isso e por outras, um tipo de poesia considerada mais fácil ao leitor despreparado e superficial, para o qual o efeito rítmico, melódico, sentimental e entorpecente basta para entretê-lo.

A partir disso, vem ao caso a definição que Merquior (2007, p. LXII) presta ao estilo desse poeta:

Como sou o menos passivo dos poetas... estas palavras de João Cabral de Melo Neto conceituam melhor que tudo a sua posição singular na nossa poesia. Pois ele é, na observação de Eduardo Portella, um verdadeiro caso à parte na literatura brasileira: o primeiro poeta do novo lirismo; aquele que é, em relação à lírica anterior, um antipoeta, porque não dá uma só emoção que não venha pensada, uma só palavra que não chegue a um conceito [...] portanto, o poeta que primeiro rompeu não só com as melações, os sentimentalismos, as pobres melodias, a sugestão deslizante, mas sobretudo com o acessório, o acidental, a obra do acaso e da sua inspiração [...], poesia sem plástica, sem construção, e com essa desordem, porque sem nenhum pensamento.

Visto que ele rompe com essa tradição subjetivista de uma lírica repleta de sentimentalismos interiores, pende, necessariamente, a outro lado extremo em relação àquele,

a saber, para o lado da realidade objetiva povoada de objetos e coisas claras. Porém, e é importante ressaltar desde já, esse seu novo método inovador de fazer poesia, “por mais objetivo, se destina fundamentalmente a captar a significação do mundo. E visão fenomenológica: por isso nunca é naturalista, não tem paixão de análise, mas de compreender” (MERQUIOR, 2007, p. LXIII). Voltar-se ao mundo objetivo e real revela uma postura fenomenológica no poeta, postura pela qual ele vai de encontro “às coisas mesmas”, assim como propõe o pai da Fenomenologia, Edmund Husserl. Isso acontece de tal modo acentuado e significativo, que o:

reconhecimento da autonomia existencial dos objetos não leva a nada passivo, nem sequer neutro, mas antes conduz a um fabuloso programa de atenção. No seio das coisas o poeta levanta o trabalho da sua contemplação, o esforço atento de ver, de descobrir seu lado novo (MERQUIOR, 2007, p. LXIII).

Dessa forma, JCMN é ostensivamente marcado pelo “dom antigo/de fazer poesia com coisas” (*Museu de Tudo*, 1974), poesia marcada pela referência concreta, e com uma imagística formada ostensivamente por substantivos e adjetivos concretos ao invés dos abstratos. Dessa maneira, “a maior parte de seus poemas indagam um objeto externo – uma coisa, um animal, uma pessoa, uma paisagem – criando descrições que se acrescem de valores simbólicos” (PEIXOTO, 1983, p. 10). Ainda em 1945, início de sua trajetória poética, Antonio Candido (2007) já assinalava sua tendência construtivista, reativa à poesia sem construção, como também a sua preferência por substantivos concretos. De fato, JCMN “destaca-se como poeta que coloca o ‘fazer poesias com coisas’ a nível de programa estético” (PEIXOTO, 1983, p. 147).

Essa tendência o levará cada vez mais a distanciar-se da expressão do eu subjetivo daquela maneira explícita e exacerbada que foi herdada desde os românticos e praticada pelos modernistas. No texto crítico feito pelo próprio poeta em 1954, intitulado *Da função moderna da poesia* (2007, p. 736-738), ele reconhece que a poesia moderna teve avanços formais consideráveis quanto à estrutura do verso, da imagem e das palavras, entretanto, apontou como grave a carência de uma comunicabilidade funcional com o leitor. Como causa desta, apontou a demasiada “atitude psicológica do poeta” (p. 736) ao fazer poesia, em que escrever passa a ser uma “atividade intransitiva” na qual o objetivo “é, para esse poeta, conhecer-se, examinar-se, dar-se em espetáculo” (p. 736). Portanto, essa afetação excessiva do *eu* acaba por corromper a poesia, de forma que o “acúmulo de material poético” (p. 738) conquistado por essa geração sofre de uma “ausência de construção e organização” (p. 738).

Ainda, noutro texto crítico sobre o modo de fazer poesia, intitulado *Poesia e Composição: A inspiração e o trabalho de arte* (2007, p. 703-717), JCMN critica novamente essa tendência moderna de fazer poesia psicologista, desregrada (“escrever instintivamente” (p. 707)), intimista e subjetivista (“poesia para eles é um estado subjetivo” (p. 709)) sem qualquer trabalho de construção mais elaborado. Tipos de poetas para os quais os poemas “brotam, caem, mais do que se compõem” (p. 703); para os quais nada valem normas e padrões mais rígidos de composição e de comunicação; poetas que são absolutamente guiados pela dita “inspiração”, a qual baixa neles como uma espécie de “presença sobrenatural” (p. 708), ao invés do trabalho da arte. A isso, acrescenta-se o fato de serem absolutamente dominados pela vontade de serem “originais”, de modo que “cada poeta tem sua poética” (p. 704), pois “as tendências pessoais procuram se afirmar, todo-poderosas” (p. 706).

Porém, uma vez notado esse descomprometimento com a arte entendida como fruto de trabalho reflexivo e construtivo, atitude que, de certa forma, tem sido influenciada desde o Romantismo, que pôs no autor o “centro de interesse da obra” (p. 711), JCMN conclui, observando os poemas orientados por essa tendência, que, em geral, “são mal construídos” (p. 708), desequilibrados, parecem cortarem-se ao meio, não possuem qualquer estrutura orgânica, objetividade, senso de proporção, e, enfim, são poemas em que “a experiência vivida não é elaborada artisticamente” (p. 708), e, por isso, de pouca qualidade estética. Segundo ele, esses poetas são os “adeptos [...] da teoria da inspiração – os filhos da improvisação” (p. 703).

Ainda nesse mesmo texto, JCMN aponta que a tendência da poesia moderna é fazer-se baseada essencialmente na inspiração, na “tradução de uma experiência direta” (p. 708) na qual “o valor essencial da obra é a expressão de uma personalidade” (p. 710). Porém, em tal postura não há o devido equilíbrio da outra contraparte, que é dado justamente pelo trabalho artístico, este ligado “ao sentido profissional da literatura” (p. 710), que abomina “o vago, o irreal, contra o irracional e o inefável, contra qualquer passividade e qualquer misticismo” (p. 713). Segundo ele, se existe inspiração, ela deve ser equilibrada, elaborada e moldada pelo trabalho artístico pautado por certas normas, por racionalidade e preocupação formal. Disso é que, segundo ele, nascerá algo com um real valor estético sofisticado.

Entretanto, uma vez posto toda sua crítica em relação à presença ostensiva e desequilibrada do *eu* dentro da poesia, e, na contraparte, toda a sua preocupação formal, estrutural e objetiva (não subjetiva), e mesmo percebida toda sua aversão por essa presença do *eu* na poesia, sabe-se que ele, o *eu*, nunca desaparece de todo, o que é impossível, visto que sempre está ali, subentendido, orientando as escolhas temáticas, imagísticas, se voltando a isso ou aquilo, ou ainda àquele outro. Assim, na sua poesia, “mesmo quando o *eu* desaparece, não

se elimina a subjetividade [...] que persiste como a parte submergida, menos evidente, do eixo eu-objeto” (PEIXOTO, 1983, p. 12-3). De modo que “esta elisão do eu contribui para a intensidade da atenção concentrada no exterior, que só se refere à interioridade de quem observa, sente, ou ama, de forma indireta” (PEIXOTO, 1983, p. 150-1).

A subjetividade, por sua vez, liga-se à noção de lirismo. Quanto a este, uma vez posto o perfil objetivo, seco e sem melosidade do poeta, os teóricos são um tanto controversos nas afirmações: uns falam em “ruptura com o lirismo”, em “antilira”; outros, de “um lirismo de tensões” ou de uma “nova dimensão do discurso lírico” (PEIXOTO, 1983, p. 13), que é o que se prefere creditar a ele aqui.

Porém, embora se credite uma nova forma de lirismo a ele, (visto que, mesmo indiretamente, o *eu* está oculto ali na sua poesia, fornecendo certo lirismo ímpar), é explícito o ataque a certas noções de lirismo. Por exemplo, em “Fábula de Anfion”, inserido no livro *Psicologia da Composição* (1947), o personagem mítico, em vez de erigir por vontade própria, ao som de sua flauta, a cidade de Tebas e a sua vegetação a partir do deserto, prefere tão somente a presença dura do deserto sem nada. De maneira que “a utilização de Anfion e do mito grego ‘pelo avesso’ – a negação do lirismo ao invés de sua exaltação - contribui para uma rejeição da poesia lírica” (PEIXOTO, 1983, p. 67). Ainda nesse livro, em “Antiode” o poeta também desdobra sua crítica a certo estilo poético. Como informa no subtítulo, é uma poesia “contra a poesia dita profunda”, toda enfeitada, aérea, etérea, flórea, que, para JCMN, nada mais era que uma mentira: “Poesia, te escrevia:/flor! Conhecendo/que és fezes” (p. 74).

Entretanto, não foi de uma vez e desde o início que ele atinge e desenvolve o que passou a ser sua marca, maturidade poética para engendrar esse estilo marcante e inconfundível lirismo. De igual modo, no ponto de partida de sua carreira, ele se confundiu com esse lirismo e essa forma de fazer poesia, que logo se apresaria em condenar e expurgar de sua obra. Embora, como assinala Candido, desde o início ele demostre preferência por objetos concretos, também é sabido que o início de sua produção poética (*Pedra do Sono, Os três mal-amados*) é ostensivamente influenciada e marcada pela estética Surrealista. Por exemplo, em *Pedra do Sono*, ao contrário do que virá posteriormente, as imagens servem ao poeta para falar de seus estados interiores, psíquicos, o que dá a sua poesia um carácter subjetivo, e a qual o próprio poeta acaba por condenar, chamando-a de uma poesia intransitiva, que, como um verbo intransitivo, basta-se a si mesma. Poesia essa em que o poeta fala de si e para si, abstraindo-se num conhecer-se e autoexaminar-se interior exacerbado, que não alcança a clareza comunicativa com o leitor. Nesse tipo de poesia, a disposição das imagens no poema não é de carácter mimético, e, por isso, confusa, vaga, fragmentada, nunca elaborada e objetiva, apenas

servindo para exprimir os estados interiores, como que uma explosão do inconsciente em imagens confusas e oníricas, elementos essenciais ao Surrealismo.

Logo ele se apercebe e muda a direção do leme. A partir de *O Engenheiro* (1945), passa a ser notada essa tendência construtivista nos poemas, como também o olhar pousado na paisagem exterior, natural. E, diferente do Surrealismo de *Pedra do Sono* em que o *eu* entregava-se à contemplação excessiva de si, se percebe aqui um “*eu* integrado observando os objetos do mundo físico e controlando racionalmente as emoções” (PEIXOTO, 1983, p. 37).

A partir daí, e atravessando toda a sua carreira, o poeta ficará marcado por uma poética “que afasta qualquer tentativa de auto-expressão (sic) direta” (PEIXOTO, 1983, p. 42), e daí a “nova dimensão do discurso lírico”, o de falar do homem, porém, sempre através de coisas que o rodeiam, que, descritas com nitidez em seus fenômenos e aparências, adquirem um valor simbólico, “exemplo máximo daquilo que, sendo nitidamente exterior ativa o interior” (PEIXOTO, 1983, p. 52). Notam-se não os objetos fechados neles mesmos, nas suas realidades frias e insignificantes, mas sim “o poder simbólico dos objetos e sua capacidade de atrair e de revelar as tendências da subjetividade” (PEIXOTO, 1983, p. 52).

Ainda, em outros três famosos e extensos poemas de JCMN, a saber, *Cão sem Plumaz* (1949-1950), *O Rio* (1953) e *Morte e Vida Severina* (1954-1955), é notável o uso da linguagem referencial e concreta, pousada no exterior, e que se desenvolve em torno do rio Capiberibe, grande elemento de sua poesia e que está presente nesses três poemas, sendo o objeto central em *O Rio* e em *Cão sem Plumaz*. Nestes, a poética de referência concreta, em tom descritivo, reflete a realidade objetiva que circunda a região, de modo que “apresenta-se como transmissora fiel de uma certa realidade” (PEIXOTO, 1983, p. 85).

Porém, e é essencial pontuar, o poeta procede desse modo não por mero fim descritivo de transposição de determinada realidade: além disso, e através dessa mesma linguagem, denota-se “uma perspectiva crítica” (PEIXOTO, 1983, p. 85) latente através e no decorrer desses poemas. Essa espécie de poesia descritiva, objetiva, condicionada à realidade observável e a seus objetos, não se reduz a mera mimese, mas é “uma construção verbal motivada por um propósito crítico” (PEIXOTO, 1983, p. 110) no qual a descrição leva a uma interpretação em que a realidade exterior “transmite uma carga de miséria e sofrimento” (PEIXOTO, 1983, p. 110). Nesses poemas, nos quais o rio Capiberibe é essencial (em *Cão sem Plumaz* é objeto de descrição; em *O Rio* é o próprio protagonista que narra seu curso-discurso que descreve a paisagem de suas margens; em *Morte e Vida Severina* é o ponto do desfecho do retirante Severino), toda a carga objetiva, descritiva e de referência concreta dada aos objetos, cenas e

paisagens, tem a finalidade de corroborar para uma ardilosa crítica social que alcança e concerne ao humano e sua condição existencial.

Marta Peixoto (1983, p. 115), comentando o livro *Paisagens com Figuras* (1954-1955), também reforça essa noção de poesia feita de imagens e paisagens concretas através das quais “o narrador aprende com a paisagem e ensina o que aprende em versos epigramáticos e concisos”. Desse modo, os poemas atingem simbolicamente as coisas humanas, pois “a voz narradora chama atenção metodicamente para lições de ética e estética ao descrever o mar, os sobrados, e o rio do Recife”. Ainda, colaborando com a proposta desse trabalho, a autora aponta que “vários poemas em *Paisagens* retiram implicações morais, estéticas e sociais de uma imagem central, que funciona como símbolo” (1983, p. 125).

Logo, a autora bem intuiu que “o emprego abstrato a que Cabral destina suas configurações de objetos concretos é traço característico de sua obra, [...] com suas construções que partindo dos objetos concretos visam o abstrato” (PEIXOTO, 1983, p. 125). Como bem destacou Benedito Nunes (1971, p. 96), sua poesia é “tessitura de abstração e concretude”. Semelhante a esse raciocínio, também Fábio Freixieiro (1971, p. 187) fala em “formas de concretizar o abstrato”.

No extenso poema *Uma faca só lâmina* (1955) isso é perfeitamente percebido. No transcorrer de todo o poema, o poeta usa três imagens concretas essenciais, a saber, a bala, o relógio e a faca, e as usa para um fim abstrato, que é o de querer transmitir ao leitor, por intermédio da concretude desses objetos, o que ele chama de uma ausência que o homem carrega dentro de si, mas uma “ausência tão ávida”, “ausência sôfrega”, que é aguda, fere, acende, (e, ao final, ativa esse próprio homem) visto que “ninguém do próprio corpo/poderá retirá-la”. Aqui, os objetos concretos não são enfatizados para se ter uma significação deles, mas, como é da natureza dos símbolos, “estes objetos adquirem um crescente poder de sugestão” (PEIXOTO, 1983, p. 133) voltado a essa ausência que querem evocar.

Também, Peixoto demonstra esse processo ocorrido no poema “A palo seco” (uma descrição explicativa de um canto típico da Espanha) e “Poema(s) da cabra” (descrição explicativa da cabra do mediterrâneo em sua existência e natureza próprias). Em ambos os poemas, a natureza exterior e vivencial desses dois objetos (o cante espanhol e a cabra mediterrânea), não se referindo tão somente aos dois objetos dos quais nascera e partira, transcende-se para “lições de ética ou estética”. Dessa forma, pode-se concluir que essas materialidades objetivas do mundo físico possuem “o ímpeto em direção ao abstrato, pois tornam-se símbolos de certas formas de ser e de agir” (PEIXOTO, 1983, p. 151).

Entretanto, é importante frisar que a constituição do símbolo não se dá fugindo da realidade do objeto enquanto tal, para daí investi-lo com uma roupagem simbólica. Ao contrário, para ter o título de símbolo é necessário perscrutar no objeto, neste caso a cabra, um significado que derive de sua vivência no mundo enquanto tal, da “aparência visual e do modo de agir do animal” (PEIXOTO, 1983, p. 152). Portanto, “estas técnicas, ao mesmo tempo em que criam a verissimilitude, distanciam a palavra cabra de seu referente para fazer dela um símbolo por excelência de certas preocupações fundamentais das obras de João Cabral” (PEIXOTO, 1983, p. 154).

A seguir, continua-se discorrendo sobre essa postura poética cabralina, de modo a tratar com mais precisão a sua maneira de tratar os objetos e imagens em sua poesia.

2.1 AS COISAS REVELAM OS HOMENS

Signo transposto (simbólico).

Dupla fruição.

Metaforização, ou simbolização do real?

Posto que venera a realidade concreta e objetiva do mundo, o poeta JCMN é de clara tendência materialista no tocante à elaboração da poesia e acredita que o que melhor define o homem é o ambiente externo que o rodeia. Para ressaltar essa constatação, ele inclusive disse, numa entrevista, que prefere usar, na produção de sua poesia, os substantivos e adjetivos concretos (pedra, mesa, áspero, duro) ao invés dos abstratos, pois estes, ao invés de remeter à objetividade e clareza, remetem ao interior e a uma multiplicidade de interpretações subjetivas possíveis, como, por exemplo, as palavras abstratas felicidade, tristeza, inteligente etc. (FREIXIEIRO, 1971 apud PEIXOTO, 1983, p. 147).

Portanto, os objetos e suas percepções são o motor da sua escrita, tornam-se “uma forma de exhibir a invenção linguística” (PEIXOTO, 1983, p. 139), pois, obstinada e engenhosamente, “sua poesia visa construir representações de objetos (bailadora, cabra, relógio, ovo de galinha)” (PEIXOTO, 1983, p. 141). Agindo desse modo, ou seja, partindo da percepção à conceituação, como propõe a Fenomenologia e também o filósofo Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) em sua obra *Fenomenologia da Percepção* (1999), o poeta alavanca toda a linguagem poética, porque a sua “exploração linguística reaviva a percepção” (PEIXOTO, 1983, p. 146), e esta, por sua vez, “renova os significados das palavras”.

Quanto ao encadeamento de sua expressão poética, ela tem sempre um sentido vivido, vivencial, não sendo somente uma expressão solta ou descontextualizada: é exprimível, traduz em palavras um sentido captado anterior à enunciação. Os objetos citados estão situados numa realidade geográfica e social-histórica específica, de modo que “sua linguagem poética não obstrui, com seu mundo próprio, a passagem para o das coisas e relações humanas” (NUNES, 2007, p. LXIV).

Para alcançar esse conteúdo vivencial que é transmitido ao leitor, ele usou predominantemente o signo *dizível* invés do *dictio*, segundo a diferenciação dos signos proposta por Agostinho (considerado um dos precursores da Semiótica Ocidental), aqui explicitado por Todorov (1979, p. 35):

dizível será reservado ao sentido vivido [...] *dictio* aponta para o sentido referente. *Dizível* será vivido tanto por aquele que fala («compreendido e apreendido pelo espírito, antes da enunciação») como por aquele que ouve («O que é apercebido pelo espírito»). *Dictio*, pelo contrário, é um sentido que funciona, não entre os interlocutores, mas entre o som e a coisa (como o *lekton*); é aquilo que a palavra significa, independentemente de quem a usa.

Assim, “numa palavra, tudo o que é percebido, não pelo ouvido, mas pelo espírito, [...] chama-se *dizível*, exprimível” (AGOSTINHO apud TODOROV, 1979, p. 34), de modo que, neste plano da linguagem, primeiramente o sentido “é concebido e vivido, e em seguida enunciado e compreendido” (SILVA, 1994, p. 23). Disto já se percebe o carácter fenomenológico de sua poesia, pois o sentido não é tirado do manuseio da linguagem em si mesma, das suas esquematizações e abstrações próprias, mas da experiência primordial e concreta, que se dá anterior a toda articulação linguística, embora seja através desta que esse sentido se torna traduzível. A linguagem poética, nessa perspectiva agostiniana do signo *dizível*, não é um fim em si mesmo, mas um meio exprimível de traduzir um sentido captado pelo espírito.

Dessa forma, Cabral nunca usou a linguagem de maneira irresponsável, sem uma relação verdadeira e honesta com ela; embora se perceba a impessoalidade, no sentido de que o eu lírico não está explícito na superfície dos poemas, o poeta nunca executou a sua poética de um modo impessoal, mas sempre vivencial, e é exatamente isso que confere mais intensidade a ela: tudo o que se diz é possível de ser acessado no vivido, e tudo aquilo que tem carácter vivencial em si é mais intenso e verdadeiro. Sua poesia, definitivamente, é vivência aguda do Nordeste, do retirante nordestino, da seca, do rio Capiberibe e de outros elementos existenciais espalhados poeticamente pela sua obra. Logo, esse “universo imaginário, que nasce da máquina

poética, do *ensemble* da composição, é, na sua impressionante transparência, homólogo ao outro, natural e humano com o qual nos comunica” (NUNES, 2007, p. LXIV).

Além disso, talvez nenhum poeta tenha ido tão longe e mergulhado tão fundo no engendramento estreito da coisa com o seu signo, e, mais ainda, das coisas aos seus símbolos. Está claro que a sua poesia é extremamente coisificada, as palavras remetem à existência das coisas. Entretanto, o mais impressionante é que o poeta ultrapassa essa referência fria à existência das coisas sem recorrer a qualquer idealismo, subjetivismo ou metafísica: transcendeu-se delas mencionando-as obstinadamente, reiterando-as e detalhando-as nas suas especificidades. Essa transcendência atingida, e que conduz ao símbolo (como será visto mais adiante), acontece porque, ao se poetizar com coisas, não se tem em mente apenas significar “aquilo que as coisas são, mas, pelo contrário, os signos que elas representam, ou seja, o que elas significam” (AGOSTINHO apud TODOROV, 1979, p. 42).

De modo que os signos e as coisas não estão separados ou contrapostos, mas coexistem, um fazendo parte da realidade do outro. Assim como o próprio signo linguístico, para significar, antes precisa ser em si, também precisa de uma coisa, “sem a qual ele não seria nada” (AGOSTINHO apud TODOROV, 1979, p. 42), também se deduz que as coisas, por sua vez, possuem a capacidade de significar, ou seja, de serem signos, pondo “entre parênteses a sua natureza de coisas” (TODOROV, 1979, p. 42) enquanto tais.

Dessa forma, o poeta, usando a convenção da linguagem, diz as coisas, pois “nunca podemos estar certos do sentido de um gesto sem a ajuda de um comentário linguístico, e portanto da instituição que é a linguagem” (TODOROV, 1979, p. 45); as coisas, uma vez ditas e articuladas, podem funcionar como signos naturais² que dizem algo do humano.

Talvez, o trunfo de sua poesia esteja em fazer da palavra, além de signo convencional, uma “coisa”, pois, em sua poética concreta, ele faz sentir as coisas em vez dos meros signos convencionais das mesmas. Sua poesia reflete-se no seu poema “No catecismo de berceo”: “Fazer com que a palavra leve/ pese como a coisa que diga”, “Fazer com que a palavra frouxa/ ao corpo de sua coisa adira:/ fundi-la em coisa, espessa, sólida,/ capaz de chocar com a contígua”. Pela palavra, signo arbitrário, é possível experienciar o signo natural da própria coisa referenciada no seu potencial simbólico de significabilidade. Aqui está seu grande diferencial: a superação da palavra e de seu encanto supérfluo em si mesmo, aquele no qual muitos poetas se perderam, tramas próprias da linguagem enfeitada e mistificada, cheia de rodeios e

² Diferente dos signos convencionais, que são criados convencionalmente pelos homens (por exemplo, a escrita), os signos naturais dão-se espontaneamente na natureza e são compreendidos espontânea e imediatamente (por exemplo, a fumaça é signo natural do fogo; a febre é signo natural de doente).

rebuscamentos que, inclusive, JCMN tanto repudiou e condenou nos poetas. Ele, de certa forma, cumpriu uma missão que deu-se a si mesmo: a de desmistificar a linguagem poética e torná-la, por isso, mais humana e próxima de nós. Numa entrevista, ele tocou no assunto dessa mistificação em torno da linguagem poética, nessa crença que as pessoas possuem de que os poetas são considerados como espécies de semideuses, seres posicionados entre os homens e os deuses.

Dessas pontuações sobre sua poesia, o que se conclui é que, em vez de retratar o homem diretamente, o que se vê é um retrato perspicaz e agudo desse homem, mas pela descrição das coisas: cabra, rio, pedra, engenho, entre outros signos-imagens. Desse modo, através de elaboradas metáforas, comparações e analogias feitas a partir desses e outros objetos focados, a sua poesia chega ao nível simbólico da linguagem, e este é aquele que atinge e revela (sempre indiretamente, como é da natureza do símbolo) a dimensão desse homem cabralino.

Portanto, e como já falado, ao avesso de uma longa tradição poética subjetivista, JCMN parte do ponto de vista das coisas sensíveis, do ponto de vista externo dos objetos na realidade, para daí mergulhar no íntimo do humano, e é essa inversão que é excepcional na sua obra: primeiro, ele nos toca com o sensível do mundo das coisas, e, simultaneamente, através da leitura, estes objetos vão funcionando como pinças exteriores que, como numa operação, vão abrindo nosso ser e especulando seus espaços interiores. Os objetos são a lanterna com que o poeta vasculha a interioridade humana. Eles carregam uma luz rica que ele soube muito bem dar utilidade, e mais que tudo, uma utilidade poética, sumo da linguagem. Os objetos de sua poesia, assim como os seres humanos, estão abertos ao relacionamento, e são constituídos no intuito de serem relacionais; descrever e desbravar, saboreando as relações objetos/homens, é o objetivo principal aqui.

Dessa maneira, o homem cabralino é inteiramente definido pela relação com o ambiente, este que dá a ele uma consistência única e expressiva. Se o homem não fala de si, se ele não tem voz direta em seus poemas, como é comum aos homens de condição calada do sertão fundo, os quais João Cabral costuma retratar, então ele faz as coisas se expressarem cruamente, e na linguagem das coisas mesmas, e são precisamente essas materialidades rodando o humano que falam dele, dão testemunho de sua existência, refletem seus traumas, sua condição, ou mesmo sua beleza. É o caso do poema a seguir, trazido a título de exemplificação desse processo no qual as materialidades que rodeiam o humano passam, ao mesmo tempo, a defini-lo.

No poema “Paisagem pelo telefone”, ao ouvir a voz de uma mulher pelo telefone, o eu lírico não concorda em dar o mérito da voz à própria pessoa como um atributo inteiramente

seu: a tal voz limpa e clara que o impressiona não pode vir apenas da mulher em si mesma, mas só pode ter aquele timbre por causa da influência de algum fator externo, o qual ele se põe a descrever no decorrer do poema todo. Logo, a voz da mulher só soa de tal maneira por causa da luz do sol que invadia a casa de onde ela falava, e também por causa da manhã potente “de uma praia nordestina,/Nordeste de Pernambuco”, e, por fim, por causa da água com que possivelmente ela já havia se banhado naquela manhã ensolarada.

Então, foi com essas descrições das materialidades do mundo concreto, vistas como causas, que ele definiu a voz da mulher pelo telefone, e não pela simples razão de a mulher possuir uma voz original, independentemente do que a rodeava no momento. É nisso que vemos o quão Cabral foge do indivíduo para conseguir melhor defini-lo, o quanto foge da descrição do homem tomado abstratamente como um ser capaz de definir-se a si mesmo. Mesmo numa voz ouvida pelo telefone, o poeta não deixou de imaginar figuras materiais que formavam uma paisagem carregada de determinações, as quais influíam na qualidade daquela voz de mulher.

Já é perceptível que esse poeta, ao dizer as coisas, não as deixa fechadas na sua estreita significabilidade unívoca: elas transcendem-se, sobem de grau, e é por isso que sua poesia não é meramente uma descrição de objetos. As coisas como que se humanizam na sua mão por meio do uso metafórico e simbólico engendrado nelas. De modo semelhante, mas diverso, em prosa, Graciliano Ramos também humanizou a cachorra Baleia no seu livro *Vidas Secas* (1938). João Cabral, para retratar o sertanejo, em se tratando de animal, usou a cabra, num longo poema dedicado a ela, e que, mais que apenas uma cabra, alcança o próprio homem sertanejo no seu desdobramento simbólico. A cabra figura como um dos grandes símbolos cabralinos (que inclusive leva no nome), dentre outros, como a pedra, a cana, o rio, o cão sem plumas etc.

Portanto, nota-se na sua poética a possibilidade de uma dupla fruição, leitura de mais de um nível. Para conceituar, bem cabe novamente a explicação de Todorov (1979, p. 47), agora explicitando a noção agostiniana de signo transposto, que diz o seguinte: “é a própria definição do ‘transposto’ que é nova: já não é uma palavra que muda de sentido, mas uma palavra que designa um objeto que, por sua vez, é portador de um sentido”. Em outros termos, o signo possui um significado que, por sua vez, desdobra-se noutro significado; ou seja, “um signo é considerado transposto quando o seu significado se torna, por sua vez, um significante” (TODOROV, 1979, p. 46).

Aqui, ao invés do mero signo, a análise é transposta para a poesia, mas, igualmente, notam-se que as interpretações de algumas de suas poesias, em vez de serem extraídas “segundo o seu destino inicial, são deslocadas para uma utilização segunda” (TODOROV, 1979, p. 46),

e é justamente daí que se tira a conclusão da possibilidade da leitura interpretativa em dois níveis: uma, voltada ao sentido imediato, literal; outra, a uma leitura transposta e simbólica.

Porém, essas duas possibilidades de leituras dão-se engajadas uma na outra. A primeira leitura não deixa de ter a sua autonomia reconhecida, entretanto, seu sentido pode ser transposto a um segundo nível de significação, e isso ocorre quando os objetos de sua poesia designados pelos “seus termos próprios são utilizados para designar um outro objeto” (AGOSTINHO apud TODOROV, 1979, p. 46). Dessa forma, seu signo poético consubstancia duas dimensões, pois “é, ao mesmo tempo, signo natural e (ingrediente possível de um) signo transposto” (TODOROV, 1979, p. 47).

Para exemplificar isso, elenca-se o poema “Tecendo a manhã”, consideravelmente reconhecido do grande público. Nele, os galos são os sujeitos do poema, e o signo *galo*, num primeiro nível de fruição/interpretação/leitura, refere-se efetivamente ao animal galo. Eles conectam seus cantos uns aos outros, e, conjuntamente, formam e ligam os fios de luz dos cantos, fios estes que engendram a teia de luz que se transforma na tela da manhã clara. Ali, os galos não estão colocados como metáfora, pois o poema e seus signos estão falando essencialmente deles enquanto seres reais. Por definição, não podem ser metáfora, pois esta auxilia e acrescenta sentido a outro objeto/sujeito focado, e nunca basta-se a si mesma, mas sempre está a serviço de terceiros, diga-se assim. Entretanto, mesmo não sendo metáfora, os galos e a ação que desempenham no poema permitem uma segunda fruição/interpretação da leitura, de nível mais aprofundado, do qual é possível extrair um segundo sentido; é aí que o significado primeiro torna-se um significante, que, por sua vez, desdobra-se noutro significado. Por isso a possibilidade da dupla fruição. Esse outro sentido pode significar a união dos trabalhadores, que, encadeados no trabalho em comum e partilhando do mesmo objetivo, podem trazer luz ao dia. Então, aqueles galos (primeiro significado e primeira fruição) passam a ser representação simbólica de uma união dos trabalhadores (segundo significado transposto, segunda fruição) que guiaria a um mundo melhor, mais justo e de luz plena.

Em suma, embora sua poesia seja povoada de muitas metáforas e símiles, os objetos e imagens aqui tratadas não estarão nesse sentido, pois estas não são metaforizações, visto que a descrição é agudamente real e literal, não estando num sentido figurado ou conotativo. Não obstante, ainda assim é possível uma segunda interpretação da realidade denotativa dessas imagens e objetos, e isto só poderá ser, não uma metaforização, mas sim uma simbolização do real.

3 EMBASAMENTO TEÓRICO

3.1 DA HERANÇA DA TRADIÇÃO SURREALISTA A UM NOVO MODELO DE TRATAMENTO DE IMAGENS NA POÉTICA CABRALINA

Imagens com encadeamento discursivo.

Novas configurações do Símbolo: elaborado discursivamente, com suporte na hermenêutica.

Como já mencionado, a linguagem poética de JCMN possui um potencial simbólico, muito embora seu caráter objetivo e racional, o que, à primeira vista, parece incompatível com a própria noção de símbolo, que é frequentemente entendido como algo desarticulado, irracional, vago, subjetivo, transcendente e sugestivo. Então, o que convém saber é o seguinte: como o poeta articula essa dimensão objetiva, imanente, racionalista, construtivista e realista de sua poesia à própria possibilidade da presença do símbolo. É isso o que precisamente será explicitado neste capítulo.

É sabido que as primeiras obras de João Cabral são de cunho Surrealista, principalmente o livro *Pedra do Sono* (1940-1941). O Surrealismo, em confluência com o Simbolismo, é também caracterizado pela riqueza de imagens. No Surrealismo as imagens são confusas e misturadas numa livre associação provinda do sonho ou do subconsciente. Também, esses movimentos artísticos se caracterizam pela subjetividade e o lirismo do artista, e em ambas as correntes igualmente se observa a presença de símbolos. No Simbolismo, os símbolos são sugestões sensoriais que, surgidos da transfiguração dos objetos da natureza, apontam para estados de espírito do poeta, sua sentimentalidade, emotividade, espiritualidade, etc. Contudo, eles se apresentam difusos, dispersos, aéreos, sem uma linha ordenadora, posto que nessa estética predomina, propositadamente, o vago e o sugestivo. Já no Surrealismo imperam os símbolos provindos dos sonhos e do subconsciente, estudados na Psicanálise especialmente por Freud e Jung.

No início da carreira do poeta são percebidas essas configurações apontadas acima, a saber, uma poesia repleta de imagens sensoriais embaralhadas e soltas ao longo de seu poema (CANDIDO, 2007) misturadas a um lirismo mais aparente. Acontece que nas obras seguintes o poeta opera uma mudança significativa nos rumos de sua poesia, e que os críticos apontam como um total rompimento das impregnações surrealistas que o nutriam. A partir daí, passou a construir uma poesia extremamente lógica, antilírica (contudo, existe um lirismo às avessas) e objetiva, indo, de certa forma, na contramão do que tinha feito até então.

Porém, em certo sentido, não aconteceu um rompimento total e extremo, coisa que efetivamente nunca acontece, pois sempre se carrega algo do passado no presente, mesmo quando esse se configura totalmente diferente de tudo o que já aconteceu. Ao invés de afirmar que houve um rompimento, é possível pensar em um aprimoramento radical de sua poética, que pode soar como um rompimento, mas que, na verdade, não é de forma nenhuma uma ruptura total com a estética Surrealista: antes, é uma superação dela, mas, para tal, ainda fazendo uso de seus elementos estéticos. O poeta não abandonou tudo ao desdém: antes, pode-se concluir que ele operou uma reciclagem do que era desarticulado e desorganizado na sua poética anterior.

Então, no sentido de pensar uma não-ruptura total, se está referindo ao rico arsenal imagético que não se rompe, mas que se prolonga e continua na nova poética. As múltiplas presenças das imagens continuam sendo uma tônica na sua poesia posterior. Porém, a diferença é que o poeta as organizou numa sintaxe imagética, aquela que o próprio poeta cobrou de Murilo Mendes, um grande influenciador seu em se tratando de imagens no poema, porém, que tinha o defeito de “não saber estruturar-se [...], poeta de imagens transbordante, sim, mas incapaz de atá-las num fio organizador” (SECCHIM, 2007 p. XVIII).

Talvez, depois dos excessos e descuidos que o próprio poeta também cometeu na sua fase Surrealista com relação às imagens no poema, ele tomou novo partido, sem, contudo, abandoná-las ou desprezá-las quanto a sua importância. “Cabral gostava de enfatizar que a tradição da poesia de língua Portuguesa tendia a valorizar a tessitura em detrimento da estrutura” (SECCHIM, 2007, p. XVIII), e foi essa constatação que o moveu a um novo tratamento das imagens no poema, que já é percebido no livro *O engenheiro* (1942-1945), um claro “divisor entre a vertente surrealista e o projeto construtivista” (SECCHIM, 2007, p. XXII) do poeta.

Acredita-se que o excesso de tessitura, o hermetismo e a falta de comunicabilidade de sua primeira poesia, feita de “imagens livremente associadas ou pescadas no sonho” (CANDIDO, 2007, p. XLVII), foram os motivos do rígido estruturalismo posterior, de uma elaborada sintaxe das imagens, como também das palavras, que é precisamente o que Candido aponta como uma falta na sua primeira fase poética, e que se dava devido à abundância de imagens que povoavam o poema em detrimento da elaboração de uma matéria discursiva melhor articulada:

Há um mínimo de matéria discursiva e um máximo de libertação do vocábulo – entendendo-se por tal a tendência de deixá-lo valer-se por si, manifestando o poder de sugestão que possui [...] nesse sistema fechado que assume às vezes o caráter de composição pictórica (CANDIDO, 2007, p. XLVIII).

Em suma, Candido criticou-a como “uma poesia em que não há uma sequência verbal - sentido de ligação discursiva - mas tão somente esforço de sugestão emotiva pela simples força dos vocábulos” (2007, p. XLIX).

Seguindo à risca esses apontamentos críticos, João Cabral elaborou suas próximas obras num contínuo apuramento formal tanto do ponto de vista da matéria discursiva, como da sequência verbal e das imagens. De modo que ele não se entregou só ao lado da matéria discursiva, abandonando as imagens, mas equilibrou os dois planos, o das imagens e o do conteúdo dado pela organicidade sintática das palavras, numa dupla sintaxe, imagética e discursiva, funcionando em fusionabilidade. Trouxe as imagens, mas agora não desconectadas do conteúdo discursivo. Inclusive, executou o discurso poético das imagens numa sequência verbal coerente, das mais claras e agudas que se teve na poesia brasileira, e não mais as jogou no meio do poema, como que caídas de paraquedas, pousadas ali sem nexos e sem norte, valendo-se por si mesmas apenas pelo poder sugestivo que possuem. A partir de então, em certos poemas, ao ser enunciada uma imagem, vê-se o poeta discorrer muitos versos em torno dela, explicitando-a, estudando-a, contemplando-a sob várias perspectivas no intuito de perceber todos os seus ângulos, facetas, etc. para dali extrair (formar) um sentido discursivo claro.

3.1.1 Imagens Passam a Símbolos Encadeados Discursivamente

Este é o seu toque de mestre: a síntese da oposição anterior entre imagens e conteúdo verbal. Agora, o significado reside nos dois polos, um que se dá na sintaxe das palavras, e o outro no polo das imagens. Como já falado, essa técnica resulta na possibilidade de dupla leitura ou de dupla fruição de sua poesia: uma leitura e fruição no primeiro plano, a saber, o plano literal, do real discursivo, o qual se dá em torno da articulação discursiva das imagens; já a segunda leitura dá-se propriamente no plano simbólico, figurativo, o qual essas mesmas imagens (trabalhadas pelo encadeamento e ordenamento discursivo) nos oferecem, uma vez que agora as imagens são mais completas e fornecem mais sentido, visto que elaboradas discursivamente com mais detalhe e minúcia, diferente do que acontecia anteriormente.

Antes, na fase surrealista, as imagens eram excessivas e desmedidas, imperavam como referência simbólica e com poder de sugestão por si, porém, sem o nexo lógico e discursivo ideal junto à sequência das frases. Ali, as palavras eram “elas próprias ultrapassadas pelo valor simbólico do que querem exprimir” (CANDIDO, 2007, p. XLVIII). Agora, diferentemente, as imagens são exprimidas formalmente no desdobramento dos versos, com logicidade e

encadeamento. Contudo, e isto é cabal nesse trabalho, nem por isso abole-se dessas imagens o poder simbólico, sugestivo e emotivo que ainda possuem no fundo do poema, persistindo por detrás de todo o formalismo lógico e estrutural dos seus versos.

Se antes cada imagem material tinha “de fato, em si, um valor que a torna fonte da poesia, esqueleto que é do poema. O verso vive exclusivamente dela [...]” (CANDIDO, 2007, p. XLVIII); se antes elas existiam sem uma ligação discursiva coerente, agora o verso (de novo padrão) não vive mais exclusivamente dela, pois há uma ligação discursiva que produz sentido. Contudo, é importante frisar que esta ligação discursiva não aboliu a imagem: ao contrário, se produz em torno da especulação e da contemplação desta, de seu estar no mundo e de sua natureza própria. Por isso, e mais ainda, a imagem está mais completa, e uma vez mais, símbolo.

JCMN definitivamente operou uma síntese das oposições, talvez históricas, da forma da expressão com a forma do conteúdo, do literal com o figurativo, do concreto com o abstrato, do real com o simbólico, fundindo as duas dimensões. O real é real, realmente e poeticamente na sua poesia, na sua linguagem crua e referencial de tudo; porém, não é por isso que deixa de ser simbólico. Se na fase onírica e surrealista, influenciada pelas descobertas psicanalíticas da linguagem do inconsciente, a qual era essencialmente simbólica, o símbolo dava-se confuso, à maneira surreal e desconexa de um sonho, agora ele é elaborado no real, na ordem da realidade. O poeta, de fato, conserta o desequilíbrio apontado por Candido, que diz respeito a um fraco encadeamento das imagens à matéria discursiva clara, o que tornava sua poesia muito fechada e hermética.

Como já falado, as imagens possuem uma potencialidade simbólica. Então, a partir dessa nova configuração poética, tornou-se possível uma interpretação mais clara da “matéria discursiva” apontada por Candido, e é essa interpretação que, por sua vez, possibilita a hermenêutica dos símbolos subjacentes na sua poesia. A partir daí, os símbolos são acessados pela (da) matéria discursiva clara, significativa e literal, e não mais pela simples sugestão deles pairando, confusos, no poema.

Essa constatação vem ao encontro do filósofo francês Paul Ricoeur (1913-2005), explicado e parafraseado aqui por Silva (2010), o qual estabelece que o símbolo presente na literatura só pode dar-se através da interpretação, pois “não existe símbolo sem interpretação. Isto é, o simbolismo só é possível quando a sua estrutura é interpretada” (SILVA, 2010). No caso estudado aqui, a apreensão do símbolo se dá quando os poemas (enquanto estruturas formais e sintáticas) são interpretados, sendo que uma vez interpretados “pela sua textura intencional implicam uma leitura de um outro sentido no primeiro sentido, isto é, o imediato e literal” (SILVA, 2010). É precisamente:

Querer dizer algo de diferente daquilo que se diz, eis o que, segundo o autor, constitui a função simbólica da linguagem, que para além da dupla dualidade do signo - de estrutura e de significação; do significado e da coisa - lhe acrescenta uma outra: a do sentido ao sentido. Todo o símbolo pressupõe, de fato, signos que têm já um sentido primário, literal, manifesto, e que por meio deste mesmo sentido remetem para um outro. (SILVA, 2010)

Desse modo, este será o propósito guia e central da proposta de leitura das poesias de JCMN que serão analisadas nesse trabalho, e o modo de rastreamento desses símbolos dar-se-á pelo suporte da interpretação, pois:

para Ricoeur, o símbolo ocorre como que numa tríade de elementos indissociáveis: o símbolo é sempre na linguagem, e não existe símbolo sem interpretação. Desse modo, o campo do símbolo é o campo da interpretação. [...]. Caberá à hermenêutica criar um processo que permita ultrapassar o sentido primário das expressões descortinando seus outros sentidos. (DONIZETI, 2008, p. 28)

Resumidamente, neste capítulo percebeu-se como o poeta deu um salto significativo em termos de construção e composição poéticas a partir de seu livro *Pedra do Sono*, marcado pela estética surrealista. Principalmente, chamou-se a atenção para o elaborado encadeamento discursivo lógico e objetivo em torno das imagens nos poemas a partir dessa fase inicial. Viu-se que, sob todo esse tecido poético com novas formatações, a presença do símbolo (o objeto de estudo aqui) ainda é possível, embora ele seja acessado de uma maneira diferente, a saber, pelo poder de interpretação hermenêutica do poema, que vai do denotativo/concreto/real ao conotativo/abstrato/simbólico. Diferentemente de como ocorreu no Simbolismo e mesmo no Surrealismo, escolas nas quais o símbolo é acessado apenas pelo poder da sugestão do signo/imagem, frequentemente livre e desarticulada em meio ao poema, em JCMN a situação imagética dos poemas passou a se atar num fio organizador absolutamente formidável, e é dessa tessitura poética que os símbolos se manifestam.

3.2 CONCEITUANDO SÍMBOLO: O SIMBÓLICO NA POESIA DE JCMN

Porém, anterior à parte de desenvolvimento e análise dos poemas buscando neles os símbolos subjacentes, torna-se essencial estar munido de alguns conhecimentos teóricos orientadores deste trabalho. Um objeto essencial aqui, como já se notou, é o símbolo. Portanto, é essencial conhecê-lo um pouco mais de perto quanto a sua natureza, funcionamento, características, etc. Essa parte expositivo-explicativa, de cunho teórico, será rica e contribuirá

significativamente ao momento em que esse objeto for verificado e analisado, concretamente, em alguns poemas de JCMN.

Para começar a conceituação do Símbolo, inicia-se pela sua definição contida no Dicionário Aurélio (1986, p. 1301):

- 1) Aquilo que, por um princípio de analogia, representa ou substitui outra coisa;
- 2) Aquilo que por sua forma ou sua natureza, evoca, representa ou substitui, num determinado contexto, algo abstrato ou ausente;
- 3) Aquilo que tem valor evocativo, mágico ou místico: a cruz é o símbolo do cristianismo;
- 4) Elemento descritivo ou narrativo suscetível de dupla interpretação, associada quer ao plano das idéias (sic), quer ao plano real;
- 5) (psicologia) ideia consciente que representa e encerra a significação de outra inconsciente.

Com base no que já se dissertou até aqui, e com foco no objetivo deste trabalho, as duas primeiras definições, somada a quarta definição, são as que mais se adequam à proposta de uma leitura de nível simbólico da poesia de JCMN. Isto precisamente porque em muitos de seus poemas percebe-se que o signo/imagem poetizado, “por um princípio de analogia”, ou “por sua forma ou sua natureza, evoca, representa ou substitui, num determinado contexto, algo abstrato ou ausente”, o qual precisamente se torna inteligível na mente do leitor à medida que ocorre o desdobramento da interpretação do poema. Além disso, tais elementos narrativos/poéticos tornam-se suscetíveis “de dupla interpretação”.

Quanto à terceira definição dada ao símbolo, ela fica descartada, pois o simbolizado, nos poemas de JCMN, não se refere a uma realidade de caráter “mágico ou místico”, mas sim a uma realidade humana enquanto existência concreta e terrena. Ainda, o símbolo não é dado estaticamente, autoafirmando-se solto no poema, como, por exemplo, a cruz cristã autoafirma-se em qualquer lugar; na sua poesia, ele só se produz através de um processo de desdobramento poético de caráter construtivista e reflexivo em torno de um determinado objeto, contemplado e estudado sob suas variadas facetas.

Quanto à quinta definição, voltada à área da psicologia e também, por extensão, à psicanálise, refere-se a uma produção simbólica do próprio indivíduo, na qual os objetos e imagens são tomados de forma vaga, sem ser considerada a natureza dessas em suas realidades exteriores e objetivas, que é precisamente o que JCMN faz ao longo de sua poética, exceto no seu livro primeiro, *Pedra do Sono*, este de caráter Surrealista, e para o qual as teorias psicanalíticas freudianas exerceram forte influência. Nesse livro, esta quarta definição de símbolo é válida, pois ali os símbolos são imagens soltas tomadas pelo eu lírico a fim de transmitir um estado interior subjetivo, e não no intuito de desenvolvê-las objetiva e

discursivamente de forma estruturada, sem afetação aguda do eu lírico, como o poeta faz posteriormente. Fora esta primeira fase do poeta, a qual não é o objetivo tratar aqui, esta definição de símbolo não condiz e não é coerente, portanto, também fica excluída.

Agora, avançando na conceituação do símbolo, pode-se entender o processo simbólico como uma assimilação ficcional do objeto sem a acomodação dele enquanto tal, de modo que “o símbolo repousa numa semelhança entre o objeto presente, que desempenha o papel de "significante", e o objeto ausente por ele "significado" simbolicamente, e nisso [...] existe a representação; uma situação não dada é evocada mentalmente” (PIAGET, 1978, p. 129). A situação não é dada, pois a condição do simbolizado “é calada; dele não se fala diretamente, mas por intermédio de outro, que é o símbolo” (SANTOS, 1959, p. 46):

Símbolo é tudo quanto está no lugar do outro, sem acomodação atual à presença desse outro, com o qual tem qualquer semelhança (intrínseca por analogia), e por meio do qual queremos transmitir essa presença não atual (SANTOS, 1959, p. 27).

Cabe salientar que o símbolo diferencia-se da metáfora, pois esta frequentemente diz respeito a uma semelhança extrínseca com seu referente, enquanto que o símbolo refere-se a uma semelhança “intrínseca por analogia” com o simbolizado, o que são coisas diferentes. Isso é evidente, por exemplo, no poema “A cabra”: ali, o animal não se parece exterior e fisicamente com um homem nordestino, mas, sim, possui uma semelhança quanto a sua condição existencial dura e difícil, que, por isso, é posta em analogia com a condição existencial do homem do Nordeste.

Numa das definições de símbolo, aquela adotada na psicanálise, ele é, em sua origem, afetivo³ e inconsciente, visto que é a “expressão do inconsciente”, e por isso mesmo “realiza-se de maneira não racional e pré-lógica. As relações entre as imagens e a realidade não são de causa e efeito, mas de similaridade e contiguidade, a lógica que prevalece é analógica.” (SEBERNA, 2010, p. 78).

Porém, Seberna ressalta que a linguagem simbólica, ponto primordial e inicial do desenvolvimento de toda linguagem, sofreu gradualmente através da História um processo de racionalização constante, através do qual cada vez mais foi sendo superada pela linguagem signica (signos). “O mito é um início de racionalização da experiência simbólica na forma de narrativa, [...] na qual os símbolos traduzem-se em palavras” (SEBERNA, 2010, p. 80), de

³ “Segundo Jung (1949/1991) [...] o símbolo participa e existe sob a forma vivencial e experiencial” (SEBERNA, 2010, p. 77).

modo que aí se deu precisamente o “início do processo de racionalização dos símbolos” (SEBERNA, 2010, p.76), os quais passaram a se apresentar sob estrutura narrativa.

Já com o advento da Ciência Moderna, a partir do Renascimento, o racionalismo se intensificou ainda mais, de modo que ocorreu um constante apagamento e desconsideração dessa forma de linguagem, visto que “a excessiva valorização da racionalidade no pensamento moderno leva a desconsiderar o símbolo” (SEBERNA, 2010, p.76).

Deste modo, o Iluminismo e o pensamento moderno, ao eliminar o transcendente do mundo, efetua - como descreve tão bem Nietzsche - a morte de Deus, transformando o dinamismo vivo e integrador do símbolo no processo lógico e instrumental do signo, intensificando a ação do homem no mundo, mas banindo o encantamento do mundo e perdendo a sua “alma” (SEBERNA, 2010, p. 81).

Entretanto, em JCMN nota-se algo de diferente. Apesar de haver comprovadamente uma racionalização ostensiva no seu fazer poético, nem por isso tal racionalização exclui a dimensão simbólica de sua poesia. Se assim fosse, devido à intensidade descritiva e objetiva da sua poesia, ele seria considerado um Parnasiano que busca um realismo radical e objetual, separado do sujeito, que se preocupa em apenas revelar o objeto em si e para si. Porém, essa classificação não lhe cabe. Nele, o signo referente não se conforma em ser apenas signo referente de algo, e é justamente por causa dessa inconformidade que se atinge o símbolo, definido por aquilo que aponta para um além daquilo que se diz. Ali, não se reduz “a multivocidade do símbolo na univocidade do signo” (SEBERNA, 2010, p. 77), e a potencialidade simbólica não “é reduzida a uma representação unívoca” (SEBERNA, 2010, p. 77) dos signos. De modo que, como já foi dito, JCMN opera uma síntese na sua poesia, na qual os contrários não se excluem, mas antes se complementam. O racional não exclui o simbólico, mas ambos interagem e complementam-se numa tensão dialética. Se o símbolo, nos primórdios, era irracional, pré-lógico e inconsciente, neste poeta ele verifica-se como racional, lógico e agudamente consciente.

Dessa forma, o símbolo, de inconsciente, se “torna consciente quando a razão já funciona” (SANTOS, 1959, p. 39), mas ainda, por sua própria natureza, mantém a relação com o não-racionalizável, porque o artista, apesar de fazer uso da racionalidade, não é nenhum cientista, e possui uma carga afetiva e vivencial que não ousa ignorar, mas que quer transmitir através de sua arte. Logo, por ser afetivo e não totalmente racionalista no sentido estrito, ele, ao encontrar dificuldades para expressar totalmente, no plano da linguagem sónica e racional, a sua experiência singular, vivida, afetiva e vivencial, supera-as quando “lança mão do símbolo” (SANTOS, 1959, p. 41), que é capaz de referência ao singular. Mas, para isso, não abandona o

racional, pois “precisa usar o sinal estruturado do verbal, coordená-los de tal forma que perdem a esquematização abstrata para que possam receber o conteúdo vivencial, o símbolo” (SANTOS, 1959, p. 41).

Portanto, os símbolos presentes na arte, religião, filosofia, etc. são meios de:

transmitir o intransmissível, por processos operatórios, racionais [...]. A singularidade estética ou divina é sempre intransmissível. Só o símbolo pode falar por ela, porque a expressa melhor que os conceitos abstratos (SANTOS, 1959, p. 42-43).

Como bem explica o filósofo Mario Ferreira dos Santos (2000, p.120-121) a seguir, a obra de arte é essencialmente simbólica, pois a sua apresentação figurativa e exterior oferecida aos sentidos sempre visa atingir um além não dado objetiva e sensorialmente, é isso o que mais caracteriza a potência da arte, e também o que se percebe claramente na poesia de JCMN:

De *per si*, a obra de arte diz o que ela é no seu aspecto figurativo, mas, como aponta além e faz gozar de uma plenitude, oferece o gozo estético, que vai além da mera captação sensível, pois, do contrário, consideraríamos a arte apenas do ângulo da estesia, do ângulo dos sentidos, sem considerá-la do ângulo do espírito. A emoção estética é complexa não só da intuição imediata do que ela expressa exteriormente, mas da intuição apofântica [...] que permite uma penetração no intrínseco da obra de arte, que é vivida em graus diferente, segundo a capacidade do expectador. Esta é a razão pela qual a arte nunca pode ser exclusivamente realista, [...] como cópia da realidade. De qualquer forma, essa mesma realidade fala uma linguagem simbólica, e essa é a razão porque os realistas são “realistas impossíveis”, pois, quer queiram quer não, vão além de suas intenções. Toda arte é, assim, em seus meios de expressão, realista, mas é simbolicamente transcendente, apesar da intencionalidade do artista; por isso permite uma interpretação simbólica muitas vezes em desacordo com as “primeiras intenções” do artista, que não deixam de denunciar as “segundas intenções”, que nem sempre ele é capaz de perceber.

Contribuindo com a conceituação de símbolo já dada até aqui, também convêm os comentários de Todorov, explicitando a definição de símbolo dada na doutrina romântica por nomes como Schelling e Goethe, e também já definida pelo filósofo Kant.

Para este último, “longe de caracterizar a razão abstrata, o símbolo é próprio da maneira intuitiva e sensitiva de apreender as coisas” (TODOROV, 1979, p. 204), sendo “a representação simbólica [...] um modo de representação intuitiva” (KANT apud TODOROV, 1979, p. 204). Todorov, com base no texto *Sobre Objetos das Artes figurativas*, de Goethe, conclui que o símbolo, tido como uma espécie especial de signo, “dirige-se à percepção (e à intelecção)” (TODOROV, 1979, p. 205). Também, Todorov explicita a definição de Goethe, que diferencia alegoria de símbolo: aquela significa um sentido diretamente, enquanto o “símbolo só significa indiretamente, de maneira secundária: ele existe em primeiro lugar por si mesmo, e só depois descobrimos que também significa” (TODOROV, 1979, p. 205).

Na poesia de JCMN verifica-se configuração semelhante: o poema é rico de objetos exteriores e sensíveis que aparecem enquanto apresentações intuitivas deles mesmos. Secundariamente, depois dessa primeira percepção, é que nota-se que há, no plano intuitivo dos objetos, uma tendência simbólica dada neles. Daí a percepção intuitiva do objeto rumar ao simbólico. Dessa forma, no poema, “julgava-se que a coisa existia simplesmente por si própria; depois descobre-se que ela também tem um sentido (secundário)” (TODOROV, 1979, p. 206). As coisas e objetos poetizados no poema produzem um efeito perceptivo enquanto tais, e disso dão-se os símbolos, pois “o símbolo produz um efeito e, só através dele, uma significação” (p. 207). Disso entende-se que a coisa simbólica não exclui a sua natureza: “é a coisa, sem ser a coisa, e apesar de tudo é a coisa” (GOETHE apud TODOROV, 1979, p. 207).

Porém, às vezes esse sentido simbólico nem sempre é claro e extraído com imediatismo: “no símbolo, a imagem presente não indica só por si que tem um outro sentido, só «mais tarde», ou inconscientemente, somos levados a um trabalho de re-interpretação (sic)” (TODOROV, 1979, p. 209).

Ainda Todorov, agora explicitando a noção de símbolo em Schelling, que é ainda mais radical, afirma que as coisas, para significarem, não devem deixar de ser o que são em si mesmas. É justamente pelo fato de serem algo que podem significar algo. O símbolo, para Schelling, é a fusão do particular com o geral. De modo que as coisas, para significarem simbolicamente, não podem abdicar do que são. Não é dicotomia, mas fusão o que se opera, “facto (sic) de o símbolo não só significar, mas *ser*; por outras palavras, pela intransitividade do simbolizante.” (TODOROV, 1979, p. 212).

Trazendo um exemplo da poesia de Cabral, basta lembrar-se do retirante Severino, um ser particular que, no seu existir e agir, contém o geral. O poeta, em *Morte e Vida Severina*, fala do ponto de vista de um ser particular (Severino retirante), “mas aquele que apreende vivamente esse particular recebe, ao mesmo tempo, o geral” (GOETHE apud TODOROV, 1979, p. 208). “Como há muitos Severinos/[...]/ filhos de tantas Marias/ mulheres de tantos outros, já finados, Zacarias/ vivendo na mesma serra/ magra e ossuda”, o protagonista Severino com tantos outros Severinos se confunde, e, ao apresentar-se “a vossa senhoria”, logo no início do poema, apresenta uma figuração do sertanejo em geral, como um representante daquela condição da vida Severina que envolve a todos.

Se, num primeiro nível de leitura, o personagem protagonista pode ser entendido como individual, num segundo nível de leitura ele torna-se a representação simbólica do geral. Severino personagem é um símbolo que participa em essência no simbolizado, visto que, enquanto pessoa única, também participa da condição de vida Severina geral das pessoas do

Sertão. Pois, como o personagem mesmo diz, “somos muitos Severinos/ iguais em tudo na vida”, vivendo sobre a mesma “cabeça grande”, o mesmo “ventre crescido”, equilibrando-se nas mesmas “pernas finas”, e possuindo, como todos, o sangue com “pouca tinta”.

Desse modo, Severino, na sua apresentação inicial, por mais que tente ir se distinguindo e se especificando dos outros, para se fazer único e reconhecível em si mesmo, não o consegue. Ao invés de definir-se como pessoa singular, vai, às avessas, se despersonalizando cada vez mais. Entretanto, ao passo que acontece essa despersonalização, a simbolização, em contrapartida, vai se tornando crescente. Enquanto mais se despersonaliza como indivíduo capaz de significar singularmente a si próprio, mais é significante do outro, ou seja, mais se simboliza. Sua vida particular como que se dissolve numa vida comum e geral que todos partilham no corpo, na sina, na vida e na morte. E é precisamente esse o carácter principal de um símbolo: passar a significar algo além dele próprio.

Voltando às considerações sobre símbolo, Silva (2010) aponta para a possibilidade de “dar ao símbolo o estatuto de um novo *a priori*: o do pensamento concreto, aquele que procura partir da vida e do modo sempre simbólico e hermenêutico como ela se revela.” Aqui também a autora defende que o simbólico é possível a partir do “pensamento concreto”, da vida real que se configura diante de todos. Ainda, vindo ao encontro de Paul Ricoeur, concilia o simbólico ao hermenêutico, de modo a subordinar a possibilidade daquele à busca de interpretação e significação deste. Desse modo, “a verdadeira natureza da reflexão, que não queira hoje cair na pura abstração, é de ordem simbólica e hermenêutica, isto é, exige uma interpretação de todos os símbolos, que espalhados pelo mundo, testemunham [...] o esforço para existir que subjaz a todo o pensar” (SILVA, 2010).

Ao final de seu texto, Silva (2010) traz os objetivos de Ricoeur quanto ao estudo do símbolo, os quais se aplicam muito bem a este estudo, visto que a questão da hermenêutica e da simbólica é essencial à análise dos poemas, os quais são marcadamente pautados pela concretude da vida real, como já se viu anteriormente. Assim:

com esta sua reflexão sobre o símbolo, o objetivo de Ricoeur é claro: [...]. É a condição hermenêutica, linguístico-encarnada e, por isso mesmo, intersubjetiva do pensar que a mistura originária de símbolo e interpretação oferece. [...]. É, enfim, assumir os conflitos que tecem a condição corpórea ou encarnada do existir que pensa, penetrar no conflito das interpretações que ele origina. O resultado é a concretização e o alargamento do âmbito da reflexão filosófica que se abre finalmente à Poética, às ciências da linguagem, à expressividade religiosa e a todo o conjunto de disciplinas que exploram a dimensão não semântica ou ligada do símbolo.

Como apanhado deste capítulo, podem-se destacar as explicitações iniciais em torno das definições dicionarizadas do termo símbolo. Ali, em harmonia com este estudo, adotou-se

as definições mais cabíveis, que foram precisamente as duas primeiras e a quarta, as quais afirmam que símbolo é aquilo que, por analogia, forma ou natureza “evoca, representa ou substitui, num determinado contexto, algo abstrato ou ausente”. Para confirmarem as definições adotadas, Piaget (1978) e Santos (1959) ressaltaram que o símbolo é um objeto presente (com papel de significante) que evoca uma “presença não atual”, um objeto ausente (significado).

Em seguida, deu-se um panorama da linguagem simbólica, desde o ponto original e primordial, até o declínio que tal linguagem veio sofrendo com a contínua racionalização da linguagem, em especial, a partir da ciência e do pensamento modernos, bem como do Iluminismo (século das luzes). Contudo, pontuou-se que em JCMN, embora a sua aguda racionalidade, o simbólico não é abolido, de modo que sua racionalização não é excludente quanto a uma possibilidade simbólica de leitura. Nele, o objeto não vale apenas por si e unicamente em si mesmo, mas aponta a um além, o que é próprio do símbolo. Dessa forma, embora o poeta use grande carga racional na construção dos poemas, não se reduz a isso unicamente.

A contribuir com isso, Santos (2000) afirmou que toda obra de arte constitui-se como essencialmente simbólica, de modo que sua configuração figurativa e exterior sempre visa transmitir algo além de si mesma. Ainda, afirmou que os realistas que visam apenas transmitir o objeto e a realidade pura em si mesma são “realistas impossíveis”, uma vez que a “arte nunca pode ser exclusivamente realista, [...] como cópia da realidade”, mas sempre é “simbolicamente transcendente”; mesmo fazendo uso de elementos realista, possui “segundas intenções” de leitura e interpretação.

Também, para melhor conceituar símbolo e aproximá-lo das características próprias da poesia cabralina, incluíram-se as considerações de Schelling e Goethe, bem como do filósofo Kant. Todos caminharam no sentido de que o símbolo se origina da apreensão intuitiva e perceptiva dos objetos em si mesmos, de modo que é através da percepção sensitiva, e posterior intelecção em torno deles, que se chega, secundariamente, a um nível simbólico de interpretação. Dessa forma, “julgava-se que a coisa existia simplesmente por si própria; depois descobre-se que ela também tem um sentido (secundário)” (TODOROV, 1979, p. 206).

Por fim, Silva (2010), junto de sua leitura sobre Paul Ricoeur, concilia a possibilidade do simbólico à condição hermenêutica, a saber, a chave da interpretação, a qual se dá sobre o “pensamento concreto”, a vida múltipla e real, a própria “condição corpórea ou encarnada do existir” que haure e franqueia sentidos numa perspectiva simbólica de leitura.

Em relação ao poeta JCMN, Peixoto (1983, p. 146) afirma que sua poesia é marcadamente perceptiva, na qual os objetos se oferecem aos sentidos, e a “fronteira entre

invenção e percepção faz-se pouca nítida”. Dessa forma, a poesia de JCMN quer fazer-se órgão de percepção, “a poesia como um outro órgão sensorial, um sexto sentido” (PEIXOTO, 1983, p. 148).

Mas para além desse aspecto concreto e perceptivo, sem ignorá-lo, contudo, antes fazendo dele suporte essencial à análise, como se viu, a partir de agora a discussão deter-se-á nos poemas, numa perspectiva analítica pautada pelo ângulo de uma leitura simbólica deles.

4 ANÁLISE SIMBÓLICA DE DOIS POEMAS: “FORTE DE ORANGE, ITAMARACÁ” E “PEQUENA ODE MINERAL”

1) O primeiro poema a ser analisado consta no livro *Escola das Facas* (1975-1980), e segue transcrito abaixo, junto de seu esquema rímico (por uma convenção restrita a esse trabalho, foram utilizadas apenas as quatro primeiras letras do alfabeto para indicação do esquema rímico que ocorre a cada quatro versos):

Forte De Orange, Itamaracá

A pedra bruta da guerra, *a*
 seu grão granítico, hirsuto, *b*
 foi toda sitiada por *c*
 erva-de-passarinho, musgo. *b*
 Junto da pedra que o tempo *a*
 róí, pingando como um pulso, *b*
 inroído, o metal canhão *d*
 parece eterno, absoluto. *b*
 Porém o pingar do tempo, *a*
 pontual, penetra tudo; *b*
 se seu pulso não se sente, *a*
 bate sempre, e pontiagudo, *b*
 e a guerrilha vegetal *d*
 no seu infiltrar-se mudo, *b*
 conta com o tempo, suas gotas *c*
 contra o ferro inútil, viúvo. *b*
 E um dia os canhões de ferro, *a*
 seu tesão vão, dedos duros, *b*
 se renderão ante o tempo *a*
 e seu discurso, ou decurso: *b*
 ele fará, com seu pingo *e*
 inestancável e surdo, *b*
 que se abracem, se penetrem, *a*
 se possuam, ferro e musgo. *b*

Quanto à estruturação do poema, ele é composto por uma única estrofe longa, composta de 24 versos. Através da escansão métrica do poema, a qual faz a contagem das sílabas poéticas, chega-se ao número de sete sílabas, portanto, um verso heptassílabo, o qual é tradicional na poesia portuguesa, em especial na poesia popular, e que é conhecido como redondilha maior.

Em relação às rimas, sabe-se que este poeta não é dado à musicalidade e melodia excessiva no poema (para o poeta, fonte de demasiada distração ao leitor), a qual se realiza principalmente pela preferência das rimas soantes. Como bem apontou Secchin (2007), ele prefere a rispidez das consonantes, e elabora a rima numa configuração rítmica através de rimas toantes, que são aquelas que, ao invés de repetirem os sons silábicos (consoantes e vogais), repetem (rima) apenas o som vocálico, as vogais. Nesse poema, percebe-se que a rima não existe em todos os versos; ela apenas acontece nos versos pares, e o som vocálico rimado do início ao fim do poema é a vogal ‘U’, (hirsuto, musgo, pulso etc.). Também, quanto à abundância de palavras com forte ênfase nas consoantes, podem-se citar: hirsuto, guerra, ferro, discurso, decurso, pedra bruta, infiltrar-se, guerrilha, etc.

Desse modo, é incoerente acusar o poeta de não possuir musicalidade. Embora ela não seja ostensiva e explícita, como no caso das rimas soantes, através de uma leitura atenta e ouvido apurado é possível identificar uma musicalidade discreta, mas elaboradíssima, e por que não ainda mais elegante? Para confirmar isso, contribui também a qualidade das rimas: em meio ao poema, existem rimas ricas, que são aquelas palavras rimadas entre si, mas de classes gramaticais diferentes. Diferentemente das rimas pobres, as rimas ricas e raras dão mais exuberância ao poema, pois são mais difíceis de serem alcançadas, e produzem um efeito rítmico mais significativo. No caso desse poema, o poeta rimou adjetivos com substantivos: “hirsuto/musgo”, “pulso/absoluto”, “duros/decurso”, “surdo/musgo”; e inclusive um pronome indefinido a um adjetivo: “tudo/pontiagudo”.

Uma vez apontada as marcas estruturais do poema, parte-se para a construção imagética nele descrita e construída. Ressalta-se toda a unidade deste poema em torno da imagem do canhão pousado sobre a pedra do Forte. Conforme os apontamentos corretivos de Candido (2007) em relação a sua obra inicial (*Pedra do Sono*), aqui a unidade de uma imagem é trabalhada ao longo do poema, encadeada com clareza e racionalidade pela “matéria discursiva” que se desdobra, em versos, “num fio organizador” (SECCHIM, 2007 p. XVIII) preciso, o qual analisa e especula a imagem posta, para dela extrair o sentido, ou melhor, extrair os sentidos em diferentes dimensões, que vão desde o concreto e imediato até o abstrato e simbólico.

É sabido, como já apresentado anteriormente, que este poeta busca a expressão da concretude em detrimento do vago e supérfluo. Assim, canhão, pedra, musgo, ferro, ressaltam-se como signos concretos que povoam esse poema. Também, a expressão de um eu interior, com suas emotividades e sentimentalidades, é excluída, ao menos diretamente, em favor de descrições de objetos e paisagens exteriores.

Sua obra comprova isso através de muitos poemas em torno de descrições de muitas paisagens pernambucanas e espanholas, terras por onde morou e atuou como diplomata. Como apontou Nunes (2007, p. LXIV), o mundo imaginário composto em sua “máquina poética” é transparente, “homólogo ao mundo, natural e humano”, que é aquele com que nos comunica. Com esse poema não acontece diferente, e logo de início seu título (“Forte de Orange, Itamaracá”) remete a um lugar físico situado no estado de Pernambuco, na ilha de Itamaracá, próxima ao Recife, lugar muito poetizado em sua obra. E todo o poema dá-se em torno da especulação da imagem de um canhão pousado sobre uma pedra no Forte de Orange.

Descrevendo em prosa a descrição do poema, dá-se o seguinte cenário: o poema parte inicialmente da imagem de uma pedra toda “sitiada por/erva-de-passarinho, musgo”, espécies de plantas que se propagam por sobre árvores e plantas, e, nesse caso, sobre a pedra bruta do forte. Logo em seguida, traz conciliada a imagem derivativa e principal, que é a do canhão projetado sobre pedra, o qual aparentemente “parece eterno, absoluto”.

É a partir desse cenário, configurado em torno da pedra, da erva-de-passarinho, do musgo e do canhão, que o poeta, rumando ao abstrato, inicia sua reflexão sobre o tempo, relacionando-o a essas mesmas imagens, em especial à do canhão, a fim de pôr em xeque sua preponderância que “parece” eterna e absoluta. Isso porque, partindo de imagens concretas, pontua Peixoto (1983, p. 115), o poeta “aprende com a paisagem e ensina o que aprende”, e mais que isso, a apreensão dessas materialidades imagéticas implica um “ímpeto em direção ao abstrato” (p. 151), ao sugestivo, que aqui é precisamente a reflexão sobre o tempo e suas implicações.

Para transmitir esse caráter concreto, o poeta confere ao tempo um verbo de ação inusitado e surpreendente: “pingar”. Aí nota-se que o verbo tem caráter concreto, algo lembrando o pingar de gota d’água de torneira, e que é voltado à percepção do leitor a fim deste melhor entender, de modo perceptivo, a ação do tempo (que é algo abstrato) sobre as coisas. Embora seja um substantivo abstrato, o poeta o revestiu com um caráter material através do emprego concreto do verbo ‘pingar’, de modo a quase personificá-lo, diga-se assim. Isso demonstra essa tensão e trânsito constante entre o concreto e o abstrato em sua poética, o que Benedito Nunes (1971, p. 96) chama de “tessitura de abstração e concretude”.

A partir da introdução das imagens materiais, a reflexão sobre o tempo passa a ser predominante, e ressaltam-se sua natureza e atributos (“pontual”, “pontiagudo”, “bate sempre”, “penetra tudo”); nesse caso, é ressaltada precisamente a força e influência contínuas e destrutivas que, lentamente, ele concretiza sobre a matéria, “no seu infiltrar-se mudo”, reduzindo-a ao seu próprio fim irremediável.

Uma vez ressaltado esse potencial corrosivo do tempo, logo ele é relacionado às imagens da “guerrilha vegetal” e dos “canhões de ferro”, os quais, igualmente à pedra já corroída, serão, em seu ferro e a seu tempo, corroídos e deteriorados, tomados pelos vegetais e condenados à ruína. Como cita o poema, “o tempo/rói”, infiltra-se, “penetra tudo” com “seu discurso, ou decurso”, e todos se “renderão ante” ele. Inclusive, sucumbirão de um modo incomum e inusitado, aquele que faz coisas distintas juntarem-se paradoxalmente, de maneira que o tênue, o frágil e o precário (aqui representados pelo musgo) tomem vantagem sobre o que, supostamente, era forte, maciço, resistente e durável (os canhões de ferro): “ele fará, com seu pingão/ inestancável e surdo,/ que se abracem, se penetrem,/ se possuam, ferro e musgo.”

Dessa forma, numa primeira leitura superficial, chega-se à interpretação de que o poeta está descrevendo a ação corrosiva e inevitável do tempo sobre a pedra, e, futuramente, sobre os canhões do forte que, enferrujados e carcomidos, serão também tomados pelo musgo. Mas isso seria muito gratuito a um poeta desse porte: evidentemente, ele deseja transmitir algo a mais, além do perceptível, do imediato, do concreto visível.

Conforme salienta Todorov (1979, p. 46), a leitura pode ser transposta a outro nível, e embora os signos partam de um “sentido inicial”, na configuração poética deste poema esse sentido inicial é deslocado a uma “utilização segunda”. Aí precisamente entra a possibilidade de uma leitura simbólica deste poema, pois ele não se reduz ao seu realismo referente, não se circunscreve nos limites do real concreto. Por mais que o realismo ressalta-se no poema, como bem afirmou Santos, (2000, p. 121), a “arte nunca pode ser exclusivamente realista” e por esse motivo “os realistas são “realistas impossíveis”. Além das “primeiras intenções”, o poema, em outro nível de interpretação, carrega “segundas intenções”.

Como já sabido, o símbolo evoca um objeto ausente (PIAGET, 1978, p. 129), algo abstrato que não está presente à primeira vista. Portanto, iniciando uma leitura simbólica, pode-se propor a seguinte pergunta em relação ao poema: o que a descrição imagética (da pedra, do canhão, da erva-de-passarinho, do musgo, do tempo pingando) do poema evoca?

Antes disso, para melhor guiar-se pela interpretação simbólica desse poema, faz-se necessário, através de uma leitura em um dicionário de imagens e símbolos, apreender o que simbolicamente significa um dos principais elementos desse poema, que é o metal, nesse caso

tipificado no ferro de que é feito o canhão (“os canhões de ferro”). Alvarez Ferreira (2013), em *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos*, traz definições pertinentes deste grande poeta e filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962). Para este:

a hostilidade do metal é assim seu primeiro valor imaginário. Duro, frio, pesado, anguloso, ele tem tudo o que é preciso para ser ofensivo, psicologicamente ofensivo. [...] O metal é um protesto material. Será necessária toda a energia dos devaneios de provocação para “domá-lo”. De qualquer modo, sua frieza impõe certo respeito [...]. (1948, p. 238-239 apud ALVAREZ FERREIRA, 2013, p. 126).

Essas características simbólicas de que o metal é hostil, de uma frieza que impõem respeito, “psicologicamente ofensivo”, são, sem dúvida, aplicados ao metal de ferro do canhão descrito no poema, e ainda mais radicalizadas em seu valor simbólico por se tratar de metal materializado e incorporado a um canhão de guerra, guerra que, por sua própria natureza, é extremamente ofensiva e hostil, dura e fria, psicologicamente ofensiva. Entretanto, se Bachelard afirma que é necessária muita energia para “domá-lo”, no poema essa supremacia metálica é abalada e desbancada pela energia do tempo, em seu pingar “pontagudo” e “inestancável”.

Ainda, Bachelard diz que o domínio do metal foi sonhado desde os primórdios, e gradualmente executado com a evolução da metalurgia, nesse caso, com a fabricação de canhões. Assim, o metal “é o prêmio de um sonho de potência brutal, o próprio sonho do fogo excessivo” (BACHELARD, 1948, p. 236 apud ALVAREZ FERREIRA, 2013, p. 126). Além disso, a solidez do metal revela simbolicamente “uma existência absoluta”, a qual é também apontada no poema quando se cita “o metal canhão/parece eterno, absoluto”. Entretanto, devido à intencionalidade do poema, a palavra “parece” põe dúvida quanto a essa supremacia inabalável, a qual será desafiada e destronada pelo tempo.

Entendendo a dimensão evocativa e simbólica do metal, Alvarez Ferreira (2013, p. 126) afirma o seguinte: “O metal é “duro, frio, pesado, anguloso”, “psicologicamente ofensivo”, tendo como “primeiro valor imaginário a hostilidade”. Por extensão, uma cidade pode ser metálica e uma pessoa ter uma alma metálica.” Desse modo, confrontando com o poema essa dimensão simbólica do metal, o canhão de ferro, por extensão simbólica, pode também significar outro ente ou objeto. Pois, numa leitura simbólica, o canhão de ferro põe “entre parênteses a sua natureza” de coisa (TODOROV, ob. cit. 1979, p. 42), e passa a ter a capacidade de significar.

Depois desses apontamentos, retoma-se a questão proposta anteriormente, que é a seguinte: Portanto, o que a configuração imagética, pousada e desdobrada na realidade e

desenvolvida ao longo do poema (em torno do canhão de ferro, do musgo, da pedra e do tempo), evoca?

Como se sabe, “caberá à hermenêutica criar um processo que permita ultrapassar o sentido primário das expressões descortinando seus outros sentidos.” (DONIZETI, 2008, p. 28). Pela condição interpretativa (hermenêutica), verifica-se que a ação destrutiva e corrosiva do tempo sobre os canhões de ferro será irremediável. Aliás, o poeta muito bem adjetiva essa atuação inevitável e incisiva do tempo com termos como: “pingar do tempo/pontual”, pulso que “bate sempre”, “pontiado”, “pingo inestancável”. É sofrendo esse ataque temporal (embora num “infiltrar-se mudo”, silencioso) que lentamente os canhões de ferro, com “ferro inútil, viúvo”, “tesão vão”, “dedos duros”, se “renderão” diante dele, declinarão ao fracasso, aí simbolizado pela união do frágil e tênue (o musgo) infiltrando-se no que é (era) forte e sólido.

É a partir dessa interpretação primária que se atinge a interpretação secundária, a saber, a interpretação simbólica. Assim, esse poema simbolicamente pretende transmitir a ideia de Decadência, e se configura como um símbolo dela.

Nas definições dicionarizadas, decadência, segundo o Dicio (Dicionário Online de Português, 2017), é a “condição ou estado daquilo que está se deteriorando ou tende a se extinguir”, “degradação”, algo “que está próximo do fim ou da ruína”, aquilo que “está começando a enfraquecer; enfraquecimento ou empobrecimento.” Para o Priberam Dicionário (2017), decadência é o “efeito de decair”, “perda de qualidades e valores”. Também, para o Michaelis (2017), é aquilo “que se encaminha para a ruína; caimento, declínio”, “perda progressiva de poder, prosperidade ou valor; empobrecimento”. Por sua vez, decair é ir a um “estado inferior àquele em que se estava” (DICIO, 2017).

De fato, essas definições propriamente se aplicam ao canhão de ferro que será afetado pela ação do tempo. Ele se deteriorará, se enfraquecerá em seu metal, de modo a empobrecer-se. Com isso, também perderá suas “qualidades e valores” que antes possuía; sofrerá, exposto ao tempo, uma “perda progressiva” de seu poder e valor bélico de guerra, encaminhando-se ao declínio e à ruína, carcomido e enferrujado, coberto e invadido todo pelo musgo.

Dessa forma, a imagem do canhão de ferro simboliza algo ou aquilo que tem poder e força em sua natureza ou constituição; entretanto, como se vê, esse poder será abalado pelo tempo, que trará sua decadência.

O tempo, com seu pingar “inestancável”, passa a simbolizar precisamente todas as implicâncias, circunstâncias, fatos e nuances que o desenrolar de seu “decurso” ou “discurso” sobre os objetos causa e imprime irremediavelmente.

O musgo, por sua vez, aproveitando-se das fraturas do tempo sobre as coisas e os seres (nesse caso, sobre os canhões), simboliza o próprio declínio e decadência, de modo que traduz a invasão e o apoderamento da fragilidade sobre o estável e o forte. Pode-se pensar em outros termos, mais ou menos sinônimos, que também se relacionam ao significado simbólico do musgo, como: precariedade, debilidade, perecibilidade, vulnerabilidade, bem como a disfunção, a anomalia, a doença etc. Essa tomada progressiva do musgo, representando o declínio e a decadência, fica clara nesses versos: “a guerrilha vegetal/ no seu infiltrar-se mudo,/ conta com o tempo, suas gotas/ contra o ferro inútil, viúvo.” Aqui o verbo ‘conta’ pode estar significando ‘contar com alguém para executar algo’, e, nesse caso, conta-se com o tempo, que, “com suas gotas”, abrirá caminhos invasivos através dos quais o musgo se infiltrará.

A decadência de algo automaticamente implica que esse algo seja grande e forte. A própria palavra é relacionada aos grandes acontecimentos da história, se refere a algo que anteriormente fora pomposo, grandioso, exuberante e poderoso. O discurso (retomando o termo usado no poema) do tempo terrestre e humano é, de certa forma, o próprio discurso da decadência: ciclos culturais, artísticos e políticos, civilizações, impérios e potências surgem, prosperam, atingem o auge, e, gradualmente, mergulham no declínio e decadência, e isso historicamente acontece de modo cíclico e sistemático.

Esse poema foi escrito a partir de um lugar físico conhecido pela história, o Forte de Orange, o qual foi construído pelos holandeses em 1631, uma vez que o império holandês havia dominado a Capitania do Pernambuco, e posteriormente conquistado pelos portugueses, depois da expulsão dos holandeses em 1654. Os fortes eram construções militares erigidas e fortificadas com pedras e munidas de canhões. Por isso, o poema pode estar remetendo, indireta e simbolicamente, à própria decadência dos impérios colonialistas que se desenvolveram a partir do século XV e que se estenderam até o século XIX, no caso do Brasil, e XX noutros países, principalmente asiáticos e africanos. Desse modo, o processo de descolonização e independência, entre outras coisas, caracterizam a própria decadência desses impérios, para os quais o poema pode estar simbolicamente se referindo.

Mas a ideia de decadência é ampla, pode ser aplicada a várias coisas e seres no tempo e no espaço. Muito embora sabendo que o poeta sempre se afasta da “auto-expressão (sic) direta” (PEIXOTO, 1983, p. 42), a leitura simbólica (indireta) desse poema pode ser direcionada ao sujeito, ao indivíduo. Assim, a configuração imagética, concreta e situada numa paisagem da realidade exterior, é o “exemplo máximo daquilo que, sendo nitidamente exterior ativa o interior” (PEIXOTO, 1983, p. 52). Nessa ativação interior do sujeito, o poema pode significar a decadência de um pensamento, comportamento, atitude, posicionamento, princípio,

convicção, crença, ideia, teoria, concepção, as quais anteriormente eram consideradas fortes e inabaláveis.

Depois de tudo isso, resta ao leitor (o qual também constrói sentido e participa do texto) pensar e nominar o objeto da decadência sugerida e evocada simbolicamente no poema, o qual às vezes se aplica a ele próprio, a algo decadente que lhe fora pertinente, tocante e pessoal, e que aparentemente parecia (ou era) estável e consistente, mas que, no “decurso” do tempo, sofreu um ataque sorrateiro que o levou à decadência e abatimento contínuos no interior de seu ser.

Como sabiamente pontua Mario Ferreira dos Santos (2000 p. 120), a “obra de arte [...] aponta além, oferece um gozo estético que vai além da mera captação sensível”, de modo que não se deve considerá-la apenas do “ângulo dos sentidos”. Para atingir níveis de leitura mais aprofundados e significativos deve-se ir além, considerando-a sob o “ângulo do espírito”, que foi o que se buscou fazer aqui na análise desse poema.

2. O segundo poema a ser analisado consta no livro *O Engenheiro* (1942-1945), e segue transcrito abaixo, seguindo sua originalidade, junto do esquema rímico (a mesma advertência sobre a opção pelas quatro letras iniciais do alfabeto deve ser observada aqui):

Pequena Ode Mineral

| | | | |
|---------------------|---|------------------------|---|
| Desordem na alma | a | Procura a ordem | a |
| que se atropela | b | que vês na pedra: | b |
| sob esta carne | a | nada se gasta | c |
| que transparece. | b | mas permanece. | b |
| | | | |
| Desordem na alma | a | Essa presença | a |
| que de ti foge, | b | que reconheces | b |
| vaga fumaça | a | não se devora | c |
| que se dispersa, | c | tudo em que cresce. | b |
| | | | |
| informe nuvem | a | Nem mesmo cresce, | a |
| que de ti cresce | b | pois permanece | a |
| e cuja face | c | fora do tempo | b |
| nem reconheces. | b | que não a mede, | a |
| | | | |
| Tua alma foge | a | pesado sólido | a |
| como cabelos, | b | que ao fluido vence, | b |
| unhas, humores, | a | que sempre ao fundo | c |
| palavras ditas | c | das coisas desce. | d |
| | | | |
| que não se sabe | a | Procura a ordem | a |
| onde se perdem | b | desse silêncio | b |
| e impregnam a terra | b | que imóvel fala: | c |
| com sua morte. | c | silêncio puro, | d |
| | | | |
| Tua alma escapa | a | de pura espécie, | a |
| como este corpo | b | voz de silêncio, | b |
| solto no tempo | c | mais do que a ausência | a |
| que nada impede. | c | que as vozes ferem. | a |

Inicialmente, quanto à estruturação do poema, ele compõe-se de 12 estrofes, as quais são feitas de 4 versos. Trata-se de quadras, uma das estrofes preferidas do poeta. Pela escansão, chega-se ao número de 4 sílabas poéticas, portanto, versos tetrassílabos. Entretanto, quanto às rimas, percebe-se que a combinação nos versos não é ordenada num padrão determinado, como as rimas intercaladas ou alternadas, por exemplo. Elas se distribuem ao longo do poema de forma irregular. As rimas novamente se configuram sem musicalidade e melodia explícita e marcante, porém, discretamente, a musicalidade se verifica através das rimas toantes, como no poema anterior. Por elas serem sutis e distribuídas de forma irregular no poema, passa-se a impressão de que se trate de versos brancos, aqueles sem rimas, entretanto, vê-se que não o são.

A exemplo do seu próprio estilo peculiar, como a economia e a contenção poéticas, nota-se que isso reflete-se no seu tratamento dado às rimas: elas não são intensas e explícitas como as rimas soantes, pois apresentam-se de maneira sutil, menos diretas, quase implícitas. Como exemplo de ocorrências das rimas toantes, pode-se citar “**alma/carne**”, “**atropela/transparece**”, “**foge/humores**”, etc. Vê-se que apenas são rimadas as vogais a partir das sílabas tônicas das palavras, entretanto, as consoantes e as últimas sílabas não são equivalentes entre si.

Contudo, o poeta não elimina a preocupação com a rima, mesmo que essa seja mais contida quanto à musicalidade. Inclusive, nesse poema, pode-se perceber a ocorrência de rimas internas, que são aquelas que acontecem no interior do verso. Na segunda estrofe aparecem “**desordem/foge**”; na terceira, “**nuvem/cuja**”; na quarta, “**foge/como/humores**”.

Agora, semelhantemente ao que foi feito na análise anterior, parte-se à interpretação do poema para depois suscitarem-se suas implicações simbólicas possíveis, pois, como Paul Ricoeur determina, “não existe símbolo sem interpretação. Isto é, o simbolismo só é possível quando a sua estrutura é interpretada” (SILVA, 2010). Claramente, é perceptível que o poema se divide em dois eixos centrais: o primeiro gira em torno da alma e suas implicações, e o segundo especula em torno do signo da pedra, um caro objeto à poesia cabralina, e que se configura como um dos seus maiores, senão o maior símbolo de sua poética.

O primeiro eixo desdobra-se até a sexta estrofe, e precisamente busca retratar a alma no interior do homem num estado instável e inconstante, marcado pela incerteza, a desagregação e dissolução, a inconsistência e a desorientação.

Para expor essa alma vaga e frouxa, imprecisa e desordenada (sem ordem) dentro do ser, o poeta já abre o poema indicando a desordem: “Desordem na alma/que se atropela/sob esta carne”. Além disso, essa desordem propagada na alma é tamanha, que o *eu* consciente, portador desta, não é capaz de controlá-la ou reprimi-la, dar-lhe sentido e solução, visto que ela “foge/vaga fumaça/que se dispersa”.

Muito menos é capaz de dissipar, conter ou entender tal desordem da alma, pois é dele mesmo, sujeito fonte de confusão, que ela nasce absurdamente: “informe nuvem/que de ti cresce/e cuja face/nem reconheces”. Ressalta-se o adjetivo ‘informe’, conferindo o sem sentido, a imprecisão indefinida e sem forma dessa nuvem de desordem na alma do ser. Também, a expressão “nem reconheces” aponta a ignorância e a impotência do próprio eu diante de tal desordem dele surgida, bem como a sua impossibilidade de controlá-la.

Embora tratando-se de um tema abstrato como a alma, nota-se a importância dos signos e objetos concretos (indispensáveis e marcantes em sua poética) para melhor descreverem um estado interior. Como pontua Peixoto (1983, p. 125), é traço marcante da poética cabralina dar um “emprego abstrato” aos “objetos concretos”, de modo que os “objetos concretos visam o abstrato”, que, nesse caso, é o estado de desordem da alma. Dessa forma, as metáforas ‘fumaça’ e ‘nuvem’, pela sua disformidade, carácter rarefeito e instável, traduzem com mais perfeição a alma em sua desordem interior, e se configuram como “formas de concretizar o abstrato” (FREIXEIRO, 1971, p. 187).

Seguindo adiante, o poeta continua apontando essa instabilidade na alma do “tu”, segunda pessoa do singular, a qual não consegue coordenar e reger a sua própria alma. Para ressaltar essa evasão, o poeta coloca “Tua alma foge/ como cabelos,/ unhas, humores,/ palavras ditas”. Nota-se novamente as comparações com substantivos concretos (cabelos, unhas) para melhor expressarem a própria perda de domínio e a evasão da alma, a qual foge e se perde como os cabelos que se vão sem o sujeito os perceber, como as unhas cortadas que são ignoradas para sempre.

A última estrofe (a sexta) desse primeiro eixo reforça ainda mais essa evasiva e desordenada alma em fuga diante do sujeito, o qual se configura como uma vítima da própria, impotente diante dela que lhe foge do controle: “Tua alma escapa/ como este corpo/ solto no tempo/ que nada impede”.

Toda essa esfera de negatividade que aparece nas seis primeiras estrofes é favorecida ainda mais pelo uso do recurso sonoro da assonância em ‘o’, a qual ocorre nas palavras *desordem, sob, foge, informe, foge, humores, morte, corpo, solto*. Essa assonância cria toda uma atmosfera sonora pertinente que soma-se ao significado negativo especulado em torno da alma, que é o signo temático central do poema. Segundo Martins (2003, p. 32) a vogal ‘o’, em sua expressividade sonora, tem o potencial de “imitar sons profundos, [...] graves, [...], sugere idéias (sic) de fechamento, redondeza, escuridão, tristeza, medo, morte”, portanto, tem um potencial de sugerir uma interpretação pessimista. Isso fica ainda mais claro quando essa

assonância, na primeira parte do poema, liga-se às palavras com acepções semânticas, na maior parte, também negativas.

É apenas no segundo eixo de leitura do poema, iniciada na sétima estrofe, que o poeta traz uma possível solução de tratamento a esse estado de alma perturbável do sujeito (tu). E, novamente, a solução emerge da apreensão do exterior, do “reconhecimento da autonomia existencial dos objetos”, pois é “no seio das coisas que o poeta levanta o trabalho da sua contemplação” (MERQUIOR, 2007, p. LXIII). Nesse caso, o objeto exterior a que o poeta se volta é a pedra, objeto valioso na sua poesia (basta lembrar que dois títulos de livros inclusive levam esse signo: *Pedra do Sono*, *Educação pela Pedra*) e, inclusive, um signo de seu fazer poético conciso e pétreo.

A fim de prescrever a solução a ser seguida pelo tu (inclusive, essa forma pronominal remete ao próprio leitor que está a ler o poema), o poeta abre o primeiro verso da sétima estrofe de um modo imperativo: “Procura a ordem/ que vês na pedra”. A partir daí, a alma, sabida instável e fugidia, é confrontada com as qualidades intrínsecas da pedra, com os atributos de seu ser, ser da pedra, os quais são essenciais e podem ser apreendidos e incorporados pelo sujeito. Isso se dá pelo fato de o poeta buscar com afincado apreender das coisas e dos objetos exteriores lições aplicáveis ao próprio ser (PEIXOTO, 1983, p. 115).

Depois dessa ordem imperativa ao sujeito para ele buscar a ordem que existe na pedra, o poeta segue qualificando-a nas próximas estrofes. Diferente da alma descrita anteriormente, que some e desaparece feito *nuvem*, *fumaça*, *palavras ditas*, na pedra “nada se gasta/mas permanece”. Também, se o sujeito nem reconhece a sua própria alma (“informe *nuvem*/ que de ti cresce/ e cuja face/ nem reconheces”), a presença da pedra é reconhecível, delimitável, não se autoconsome: “Essa presença/ que reconheces/ não se devora/ tudo em que cresce”.

Continuando a descrever suas qualidades, ela, na sua concretude, resiste imune ao tempo, que não a afeta significativamente, “pois permanece/ fora do tempo/ que não a mede”. Também, enquanto a alma volúvel é vaporizada, comparada à *nuvem* e à *fumaça*, a pedra, pela sua carnadura concreta, é absolutamente contrária a essa postura frouxa: “pesado sólido/ que ao fluido vence,/ que sempre ao fundo/ das coisas desce”.

Nessa segunda parte, que se configura de maneira positiva, o poeta usa o recurso sonoro da aliteração, que é a repetição de consoantes nos versos, e isso a fim de ressaltar e intensificar ainda mais os aspectos positivos da pedra. Por exemplo, a rigidez e a dureza da pedra são sugeridos pela letra ‘r’, que está presente em várias palavras nessas últimas 6 estrofes. Também, a aliteração em ‘p’, presente nas palavras *procura*, *pedra*, *permanece*, *presença*, *pesado*, *puro*, *pura*, potencializa significativamente a atmosfera positiva em torno dos atributos da pedra, pois

as consoantes oclusivas surdas, dentre as quais está o [p], “dão uma impressão mais forte, violenta” (Martins, 2003, p. 34) e “convêm à evocação de seres, coisas, atos, qualidades e sentimentos ligados às idéias (sic) de força e intensidade” (p. 34).

Ao final do poema, o poeta retoma e reitera a ordem imperativa inicial, e agora direcionando-a para a apreensão do silêncio da pedra, um silêncio positivo, sadio, absoluto, satisfeito em sua plenitude pétreia. O silêncio da pedra “fala” e é “puro”: “Procura a ordem/ desse silêncio/ que imóvel fala:/ silêncio puro”. Também, de “pura espécie”, esse silêncio não é aquele torturante, negativista, povoado e ferido por perturbações interiores, por vozes que o ferem: “de pura espécie,/ voz de silêncio,/ mais do que a ausência/ que as vozes ferem”.

Todas essas descrições em torno da imagem da pedra, a especificando e a qualificando em seus atributos, são essenciais à própria possibilidade do símbolo. Antes, é preciso reiterar a coisa exterior em sua existência própria e individual. Só depois disso ela pode se transformar em um signo (símbolo) que passa a significar outra coisa que não ela (TODOROV, ob. cit. 1979, p. 42). Como bem coloca Goethe, o símbolo “dirige-se a percepção (e à intelecção)” (TODOROV, 1979, p. 205), e só “significa indiretamente, de maneira secundária: ele existe em primeiro lugar por si mesmo, e só depois descobrimos que também significa”. Portanto, numa primeira leitura, apenas vislumbra-se os atributos da pedra, depois ela é significada simbolicamente.

Portanto, de modo geral, e a partir dessas qualificações dadas pelo poema, é possível traçar o signo da pedra (em contraposição à alma) como algo ordenado, permanente, instável, antifuídico, consistente e sereno. Agora, portanto, com o auxílio de dicionários simbólicos, vai-se explorar quais as implicações e significações simbólicas que o objeto-signo ‘pedra’ suscita.

Como no poema, Alvarez Ferreira (2013, p. 150), retomando a mitologia, já relaciona o signo da pedra ao ser humano: “As pedras, ossos da terra mãe, atiradas por Deucalião e Pirra, [...] iam se transformando em seres humanos. Aqui as imagens são vivificantes e transformantes”.

Bachelard, por sua vez, (1948, p. 224 apud ALVAREZ FERREIRA, 2013, p. 151) assinala a tendência pétreia, “medusante”, que possuem certos poetas, dos quais JCMN certamente é um dos maiores representantes dessa postura radical na literatura nacional, tendência essa que é claramente notada nesse poema em que a alma e o sujeito são orientados a apreender da pedra a concretude, a ordem, a estabilidade e a permanência:

Particularmente, pode-se encontrar em certos poetas uma espécie de vontade de petrificar. Dito de outro modo, parece que o complexo de Medusa pode ter dupla

função, conforme é introvertido ou extrovertido. Às vezes, o poeta vive potências medusantes, sabe imobilizar o seu adversário [...].

Verifica-se no poema a necessidade de operar-se uma transformação na alma, a qual, negativamente, apresenta-se como volúvel, aérea, instável e fugidia, semelhante à fumaça e à nuvem. Daí a importância de condensá-la, e daí também a imagem da pedra despontar como grande exemplo simbólico dessa condensação possível. Semelhantemente às explicações da origem de todas as coisas através do elemento primordial do ar, assim também pretende-se condensar a alma vaga e aérea numa alma concisa, estável e pétreia.

Segundo Anaxímenes, filósofo grego pré-socrático, tudo surgiu do Ar por condensação e rarefação. Assim nasce o fogo, a água, a pedra, a terra e os seres. Os alquimistas, em suas transmutações da matéria, consideram o ar como o elemento da leveza e da pureza, permanecendo na terra o elemento pesado. (ALVAREZ FERREIRA, 2013, p. 24)

Bachelard (1969, p. 91 apud ALVAREZ FERREIRA, 2013, p. 41), tratando da “combinação e composição dos elementos materiais”, cita famosos versos alquímicos que parecem muito bem retratar aqui a intenção do poema em relação à própria alma solúvel, em especial, o terceiro verso:

Se o que é fixo tu sabes dissolver
E o dissolvido fazes voar
E o que voa em pedra se tornar
Já te podes consolar. (grifo do autor)

De fato, o poeta, através da descrição da pedra e suas implicações simbólicas, pretende tornar uma substância pétreia definitiva o elemento aéreo e vago da alma fugidia do sujeito. Pois esse objeto concreto, “sendo nitidamente exterior”, “ativa o interior” (PEIXOTO, 1983, p. 52) pelo seu valor simbólico.

Também, para o *Dictionary of Symbols* (2001) (*Dicionário dos Símbolos*), a pedra evoca pertinentes significados e definições, que seguem citadas abaixo:

Os Chineses atribuem à rocha um simbolismo que denota permanência, solidez e integridade, e este pode ser considerado como geralmente válido. Como a pedra, ela é compreendida em muitas tradições como a morada de um deus. Por exemplo, uma tradição caucasiana afirma: “No começo, o mundo era coberto por água. O grande deus-criador então morou dentro de uma rocha”. Assim, parece que o homem considera intuitivamente as pedras (como no mito de Deucalião) e as rochas como fontes da vida humana [...]. Um significado místico é atribuído ao mineral em razão do som que ele produz quando algo choca-se contra ela, e também por causa de sua unidade – a saber, sua solidez e coesão. (CIRLOT, 2001, p. 274, tradução do autor)⁴

⁴ The Chinese attribute to the rock a symbolism denoting permanence, solidity and integrity, and this may be taken as generally valid. Like the stone, it is held in many traditions to be the dwelling-place of a god. As a Caucasian tradition has it: ‘In the beginning, the world was covered with water. The great creator-god then dwelt inside a rock’. It seems, then, that man intuitively regards stones (as in the myth of Deucalion) and rocks as the source of

Em acordo com o poema de JCMN, a pedra denota a permanência, a solidez e a integridade, que são atributos que devem ser incorporados à alma. Nota-se que a pedra configura-se como símbolo positivo, ligada à origem da vida e aos deuses. Sua unidade, solidez e concisão ressaltam-se como significados simbólicos essenciais:

A pedra é o símbolo do ser, da coesão e da reconciliação harmoniosa do próprio eu. A dureza e a durabilidade da pedra sempre têm impressionado os homens, sugerindo a eles a antítese das coisas biológicas sujeitas às leis da mudança, decadência e morte, bem como a antítese do pó, areia e estilhaços de pedras, os quais sugerem aspectos de desintegração. A pedra quando inteira simboliza a unidade e a força; [...] Quanto à pedra filosófica dos alquimistas, ela representa a ‘conjunção’ de opostos, ou a integração da própria consciência com o lado inconsciente ou feminino (ou, em outras palavras, a fixação dos elementos voláteis). É, então, um símbolo do todo. (CIRLOT, 2001, p. 314, tradução do autor)⁵.

Afetivamente, no poema, a pedra remete ao ser (à alma, centro do ser) e a uma atitude de coesão e reconciliação consigo mesmo. Ela também se configura como antítese fundamental daquele estado volátil e desintegrado da alma descrito nas primeiras 6 estrofes, o qual é representado metaforicamente pela nuvem e fumaça em dispersão, pelos cabelos e unhas que se perdem, objetos/signos concretos “sujeitos às leis da mudança” e que também sugerem “aspectos de desintegração” da alma.

Por ser a antítese da desintegração da alma (antítese da nuvem, fumaça, cabelos, unhas, palavras ditas que se perdem), a pedra propõe e inspira simbolicamente uma atitude interior de “integração da própria consciência”, a “fixação dos elementos voláteis” que dispersavam a alma. Assim, portanto, a pedra surge como o “símbolo do Todo”.

Após essas definições simbólicas pertinentes emergidas da imagem da pedra, já é possível, como coloca Todorov (1979, p. 209), fazer emergir daí outro sentido, uma leitura transposta de outro nível, “um trabalho de “reinterpretação”. Aqui, já se torna mais fácil determinar simbolicamente o significado do poema:

human life [...]. A mystic significance is attributed to this mineral, arising from the sound it makes when struck and because of its unity—that is, its solidity and cohesion.

⁵ Stone is a symbol of being, of cohesion and harmonious reconciliation with self. The hardness and durability of stone have always impressed men, suggesting to them the antithesis to biological things subject to the laws of change, decay and death, as well as the antithesis to dust, sand and stone splinters, as aspects of disintegration. The stone when whole symbolized unity and strength; [...] As for the philosophers’ stone in alchemy, it represents the ‘conjunction’ of opposites, or the integration of the conscious self with the feminine or unconscious side (or in other words, the fixing of volatile elements). It is, then, a symbol of the All.

A pedra, no poema, tem um “ímpeto em direção ao abstrato” (PEIXOTO, 1989, p. 151) e afirma-se com uma forma “de ser e de agir”. Dessa forma, pode-se assegurar que o seu significado simbólico remete à unidade da alma e, por extensão, ao próprio ser.

Convocando a pedra e suas características, percebe-se que o poeta está evocando indiretamente a aspiração por uma alma consistente e substancial, de modo que possa se constituir como uma unidade concentrada e circunscrita dentro do ser, definindo-o.

Algumas definições dicionarizadas do termo ‘unidade’ se tornam pertinentes. Para o *Dicionário Dicio* (Dicionário online de Português), unidade é a “qualidade do que é um ou único”, “harmonia do conjunto”, “combinação de esforços e de pensamentos; união”. Esses significados (harmonização, unicidade, esforço de pensamentos) são precisamente o que sugere simbolicamente o poema: um esforço empenhado do ser em busca da unidade de sua alma tênue e dispersiva, retratada nas 6 primeiras estrofes.

De acordo com isso, também o *Dicionário Michaelis* (2017) afirma que unidade é o “ato de [...] partes de qualquer coisa a fim de se conseguir uniformidade e coesão; unificação”; ou, noutra definição, o “estado do que está em completa concordância”. O poema, através do símbolo da pedra, sugere a conciliação e acordo do ser com a própria alma, conforme o próprio significado simbólico da pedra supracitado acima (CIRLOT, 2001, p. 314).

Também, o *Dicionário Infopédia* aponta para o significado de “uniformidade; coerência”. Ademais, numa definição figurada, aponta para a “conformidade de sentimentos, de opiniões, de objetivos a alcançar” (2017). O *Dicionário Aurélio* remete o seu significado à “concórdia de vontades”, “uniformidade, conformidade, identidade.” (2017). Também o *Dicio* (2017) sugere ‘identidade’ como sinônimo de ‘unidade’.

A ideia de unidade está ligada intrinsecamente à própria ideia de identidade. Por isso, o poema sugere a busca da integração do próprio ser numa unidade que componha sua identidade. Sabendo que a pedra é o “símbolo do ser” e sugere a “integração da consciência” e a harmonia do “próprio eu” (CIRLOT, 2001, p. 314), o símbolo da unidade do ser se torna ainda mais claro no poema, unidade que, por sua vez, integra e compõe uma identidade mais fixa. De certa forma, o poema retrata uma crise de identidade num primeiro momento, e num segundo momento, através do símbolo da pedra, propõe um possível caminho para reestruturá-la.

Para tornar menos abstrata essa ideia, a simbolização da unidade do ser pode remeter a várias coisas, e essas são algumas sugestões que a unidade da alma e do ser podem implicar em um indivíduo: 1) convicção permanente de certas ideias e princípios (“nada se gasta/ mas permanece”); 2) autgnose, conhecimento preciso de si mesmo (“presença/ que reconheces”); 3) autopreservação de si, que não se consome negativamente (“não se devora/ tudo em que

crece”); 3) constante estado de espírito, estabilidade sentimental e emocional “Nem mesmo cresce,/ pois permanece/ fora do tempo/ que não a mede”; 4) inteligência, predomínio da razão “que sempre ao fundo/ das coisas desce”; 5) num posicionamento estoico⁶, mantém-se numa unidade imperturbável e serena (“voz de silêncio/ mais do que a ausência/ que as vozes ferem”).

Evidentemente, a unidade do ser implica muito mais coisas, visto que ele é composto por uma infinidade de potencialidades, complexidades e elementos interiores. Inclusive, atualmente, muito se fala em fragmentação do indivíduo, em identidades multifacetadas e fragmentárias. Porém, a unidade de ser surge no poema (e na vida?) como algo positivo a ser alcançado pelo sujeito. A indefinição e a instabilidade da alma, descritas inicialmente no poema, deixam o sujeito *tu* (o leitor) numa situação vulnerável e caótica. Em seguida, através da pedra simbólica, esse sujeito *tu*, é, de certa forma, resgatado, para ele surge uma possibilidade, um signo de luz para a reestruturação de sua alma precária e evasiva.

Essa lição é simbólica, através da pedra, grande símbolo (signo/objeto) que longamente figurará em sua obra, inclusive em título de primoroso livro, “*A Educação Pela Pedra*” (1966), que também é título de um poema que figura dentro desse mesmo livro, o qual, paralelamente a essa análise, diz o seguinte (MELO NETO, 2007, p. 312):

Uma educação pela pedra: por lições;
para apreender da pedra, frequentá-la;
[...]
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
[...]
lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.

Foi isso o que o poeta sugeriu no poema analisado, e o que foi feito aqui: apreender as lições que uma pedra pode dar a uma alma. Embora doutro modo, aqui também uma pedra “entranha a alma⁷”, pois o “poder simbólico” desse objeto tem a “capacidade de atrair e de revelar as tendências da subjetividade” (PEIXOTO, 1983, p. 52).

⁶ É “alguém caracterizado pela rispidez; que permanece fiel aos seus princípios”; “alguém que demonstra resignação”; “indivíduo firme, senhor de si mesmo; inabalável, impassível, austero” (*Dicio*, Dicionário Online de Português).

⁷ Do poema “*A Educação Pela Pedra*”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise que foi feita aqui vai na contramão das análises convencionais sobre JCMN, que tratam de ressaltar o carácter objetivo e direto de sua poesia, a preferência contínua por poetizar através de objetos e coisas concretas da realidade, seu pendor ao antilirismo e ao construtivismo, o afastamento da autoexpressão direta, entre outras coisas.

Não as descaracterizando, ao contrário, partindo delas, esse trabalho mostrou que, sob essa mesma carnadura poética feita de concretude e objetividade, o carácter subjetivo e a linguagem indireta repercutem e ressoam numa camada subliminar de leitura. Uma das conclusões pertinentes a esse trabalho é a constatação e a confirmação de que a permanência da consciência do eu sempre pulsa no fundo do poema, e por mais que dela se tente a evasão, ela persiste e subjaz a todo processo poético.

Inclusive, pensando bem, seria muito gratuito a um poeta de sua envergadura falar apenas com voz unívoca; querer dizer, num poema elaboradíssimo, apenas de um canhão comido pela ferrugem e invadido por musgo (primeiro poema analisado), ou fazer a descrição das características de uma pedra (segundo poema analisado). O poeta está longe de configurar-se um parnasiano, os quais faziam muitos poemas objetivos apenas com a finalidade plástica e ornamental de descrever unicamente um objeto. Esses objetos poetizados nesses poemas (o canhão invadido por musgo e a pedra) certamente são signos simbólicos que transcendem eles mesmos, significando algo para além deles próprios, indo ao encontro do humano.

Esses objetos são poetizados de tal maneira que entram em uma correspondência com o eu interior. Isso é semelhantemente ao que Bosi identificou ao analisar um importante poema de Carlos Drummond de Andrade, “A máquina do mundo”:

Nos versos iniciais, a forma significante [...] produz uma síntese entre imagem e estado anímico. O discurso entra em pleno regime de correspondências que tornam possível a formação de uma estrutura simbólica. Entre o viador e a natureza constituem-se analogias em torno de qualidades que passam a ser comuns: a lentidão e o negrume (BOSI, 2003, p. 106).

As imagens dos poemas aqui analisados ganham uma dimensão intimista e humanizada. Bosi, ainda tratando da simbolização na poesia drummondiana, afirma que “só existe processo simbólico quando as imagens se enraízam em um solo de afinidades. *Symbolon* é a junção dos diferentes, costura, amplexo. O que o *eu* narrativo descobre [...] é a inerência ao seu mundo próprio, enquanto universo familiar” (2003, p. 107). Sintetizando, ele assim define a interpretação simbólica: “pesquisa da imanência do *eu* no outro, e do outro no *eu*, o símbolo” (2003, p. 119).

Além disso, em parte expressiva de sua tessitura poética, o “não-verbal, o ícone nunca é exaustivamente coberto pelas palavras, restando sempre uma área transversal, uma mais-valia, um sexto sentido além das palavras” (LEMINSKI, 1997, p. 56). É precisamente nessa área aberta à interpretação, para além das palavras ditas e imagens configuradas, que se migrou, buscando a “multivalência semântica” (p. 56), a qual é possibilitada pelos símbolos rastreados nesses poemas, pois, como afirma Leminski, “à luz do verbo, todo ícone é inesgotável” (p. 56).

De fato, JCMN não fala direta e explicitamente a partir do eu lírico explícito, e essa objetividade faz parte de seu estilo peculiar de fazer poesia. Assim, como mais uma conclusão significativa desse trabalho, pode-se dizer que o poeta, por não ser explicitamente individualista e intimista na sua poesia, engenhosa e discretamente usou do símbolo para, de algum modo, sê-lo.

A subjetividade, é sabido, liga-se à noção de lirismo. Quanto a este, uma vez posto o perfil objetivo, seco e sem melosidade do poeta, os teóricos são um tanto controversos nas afirmações: uns falam em “ruptura com o lirismo”, em “antilira”, e, ainda, outros falam de “um lirismo de tensões” ou de uma “nova dimensão do discurso lírico” (PEIXOTO, 1983, p. 13).

Portanto, a partir das análises aqui feitas, é essa última classificação que se prefere creditar a ele aqui. Isso porque verificou-se claramente que, pela via simbólica de interpretação de seus poemas, soam notas subjetivas autênticas. Entretanto, esse eu lírico repercute no leitor de maneira muito distinta do que é (ou foi) comumente entendido como lirismo na poesia brasileira. Por isso, conclui-se que JCMN é o inaugurador de uma “nova dimensão do discurso lírico”, aquele que chega pela via indireta, camuflada pela roupagem das coisas e objetos do mundo, que, de maneira concreta e objetiva, ressoam elementos de ordem abstrata e subjetiva. Ainda, dito de outra forma, JCMN, com seu projeto poético, erigiu uma antilira monumental à poesia brasileira, uma ruptura clara com o lirismo, entretanto, sem deixar de ser um lírico paradoxal, lírico às avessas, lírico de um novo lirismo.

Em uma rara entrevista cedida aos *Cadernos de Literatura Brasileira* (1996), o poeta foi questionado se a pluralidade de interpretações tenha o surpreendido em algum momento. Surpreendentemente, ele responde o seguinte: “Na verdade, salvo *O rio e Morte e Vida Severina*, o resto de minha obra permite múltipla leitura” (1996, p. 21). Logo adiante, ele é questionado de que essa afirmação vai contra a sua própria racionalidade poética, a sua tendência à significação clara, sem ambiguidades, tomada como princípio de composição. Mas, aparentemente na contramão de sua racionalidade, o poeta volta a validar a múltipla possibilidade de leitura:

A minha idéia (sic) racionalista de escrever é uma coisa que eu me imponho. Eu não escrevo ambiguidades, penso que todos vão ler da mesma maneira, mas não posso impedir que outras pessoas leiam de outra maneira. Você pensa que cria uma obra o mais racional possível, pensando que ela vai ser recebida daquela maneira. Mas não é o que acontece. [...]. Qualquer leitura é lícita, e quanto mais leituras diversas o poema suscitar, mais rico é o texto poético (1996, p. 21-22).

Precisamente, essa possibilidade de múltipla leitura foi atingida, e, acima de tudo, aqui buscou-se o rastro do humano nas coisas. Isso foi alcançado. Havia de ter humanidade em tanta objetividade. Em tantos objetos e paisagens, descritos com precisão e construtivismo, havia de ter um espelhamento, signos marcantes do humano. Já que JCMN sempre manifesta a subjetividade indiretamente, pois não havia de ser doutra forma, encontrou-se, pela via simbólica e linguagem indireta, a presença subterrânea do humanismo singular do “poeta sem alma”.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ FERREIRA, Agripina Encarnacion. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina: Eduel, 2013. Disponível em:<http://www.uel.br/editora/portal/pages/arquivos/dicionario%20de%20imagem_digital.pdf>. Acessado em: 15 jan. 2017.

BACHELARD, Gaston. **La terre et les rêveries de la volonté. Essai sur l'imagination des forces**. Paris: José Corti, 1948.

_____. **La psychanalyse du feu**. Paris: Gallimard, 1969.

BARBOSA, João Alexandre. O curso do discurso. In: MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa e prosa**. Org. Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. LIII-LVIII.

BOSI, Alfredo. O auto do frade: as vozes e a geometria. In: MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa e prosa**. Org. Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. LXXIII-LXXVIII.

_____. **Céu, Inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas cidades, 2003, in: "A máquina do mundo" entre o símbolo e a alegoria, 99-121.

BORNHEIM, Gerd. **Metafísica e finitude**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CANDIDO, Antonio. Poesia ao norte. In: MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa e prosa**. Org. Antonio Carlos Secchin. 2 Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. XLVII-LI.

CASTELO, José. **João Cabral de Melo Neto: O Homem sem Alma & Diário de tudo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

DARTIGUES, André. **O que é Fenomenologia?** Trad. Maria José J. G. de Almeida. São Paulo: Editora Moraes, 1992.

DECADÊNCIA. In: **Priberam Dicionário**. Disponível em:<<https://www.priberam.pt/dlpo/decadência>>. Acessado em: 10 jan. 2017.

DECADÊNCIA. In: **Dicio – Dicionário Online de Português**. Disponível em:<<https://www.dicio.com.br/decadencia/>>. Acessado em: 10 jan. 2017.

DECADÊNCIA. In: **Michaelis Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa**. Disponível em:<<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=Decadência>>. Acessado em: 10 jan. 2017.

DECAIR. In: **Dicio – Dicionário Online de Português**. Disponível em:<<https://www.dicio.com.br/decair/>>. Acessado em: 10 jan. 2017.

ESTÓICO. In: **Dicio – Dicionário Online de Português**. Disponível em:<<https://www.dicio.com.br/estoico/>>. Acessado em: 18 jan. 2017.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

FREIXIEIRO, Fábio. João Cabral de Melo Neto- roteiro de auto interpretação. In: _____. **Da Razão à Emoção II**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971, p. 179-192.

GONÇALVES, Luiz Cláudio Luciano França. Fenomenologia e linguagem: Cabral, Merleau-Ponty, Cézanne. **Revista SCRIPTA**, Belo Horizonte, v. 17, n. 33, p. 101-114, 2º sem. 2013. Disponível em: <<http://200.229.32.55/index.php/scripta/article/view/7946>>. Acessado em: 10 nov. 2015.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. **Cadernos de Literatura Brasileira: João Cabral de Melo Neto**, 1996. Disponível em: < <https://blogdoims.com.br/cadernos-de-literatura-brasileira-disponiveis-online/>> Acesso em: 22 set. 2017.

LEMINSKI, Paulo. **Ensaio e Anseios Críticos**. Org. Alice Ruiz e Aurea Leminski. Curitiba: Polo Editorial do Paraná, 1997.

MARTINS, Nilce Sant'anna. **Introdução à Estilística: a expressividade na língua portuguesa**. São Paulo: EDUSP, 2003.

MERQUIOR, José Guilherme. Serial. In: MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa e prosa**. Org. Antonio Carlos Secchin. 2 Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. LIX-LXIV.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: poesia**. 17. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A estrutura do comportamento**. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Fenomenologia da percepção**. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **A dúvida de Cézanne**. In: _____. Tradução e notas de Marilena Chauí e Nelson Alfredo Aguiar. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Os pensadores).

MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa e prosa**. Org. Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

_____. **Da função moderna da poesia**. Org. Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. p. 736-738.

_____. **Poesia e Composição: A inspiração e o trabalho de arte**. Org. Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p.703-717.

NUNES, Benedito. A máquina do poema. In: MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa e prosa**. Org. Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. LXV-LXXII.

NUNES, Benedito. **João Cabral de Melo Neto**. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

PEIXOTO, Marta. **Poesia com coisas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

PIAGET, Jean. **A formação do símbolo na criança: imitação, jogo, sonho, imagem e representação**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

SECCHIN, Antonio Carlos. João Cabral – Do fonema ao livro. In: MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa e prosa**. Org. Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007, p. XIII-XXI.

SERBENA, Carlos Augusto. Considerações sobre o inconsciente: mito, símbolo e arquétipo na psicologia analítica. **Revista de abordagem gestáltica** [online]. 2010, vol.16, n.1, pp. 76-82. ISSN 1809-6867. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-68672010000100010>. Acesso em: 22 dez. 2015.

SANTOS, Mário Ferreira dos. **Tratado de Simbólica**. 2. ed. São Paulo: Editora Logos, 1959.

_____. **Pitágoras e o Tema do Número**. Ed. Coord. por Aluísio Rosa Monteiro Júnior. São Paulo: IBRASA: 2000.

SILVA, Franklin Leopoldo e. **Bergson: Intuição e Discurso Filosófico**. São Paulo: Loyola, 1994.

SILVA, Maria Luísa Portocarrero F. da: s.v. “Símbolo”, **E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)**, 2010, coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acessado em: 10 dez. 2015.

SOUSA, Daniel Paulo *et al.* **Filosofia contemporânea: fenomenologia**. Org. Marcelo Carvalho, Vinícius Figueiredo. São Paulo: ANPOF, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **Teorias do Símbolo**. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1979.

UNIDADE. In: **Dicio – Dicionário Online de Português**. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/unidade/>>. Acessado em: 18 jan. 2017.

UNIDADE. In: **Michaelis Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa**. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=unidade>>._Acessado em: 18 jan. 2017.

UNIDADE. In: **Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa**. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/unidade>>. Acessado em: 18 jan. 2017.

UNIDADE. In: **Dicionário do Aurélio da Língua Portuguesa**. Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/unidade>>. Acessado em: 18 jan. 2017.