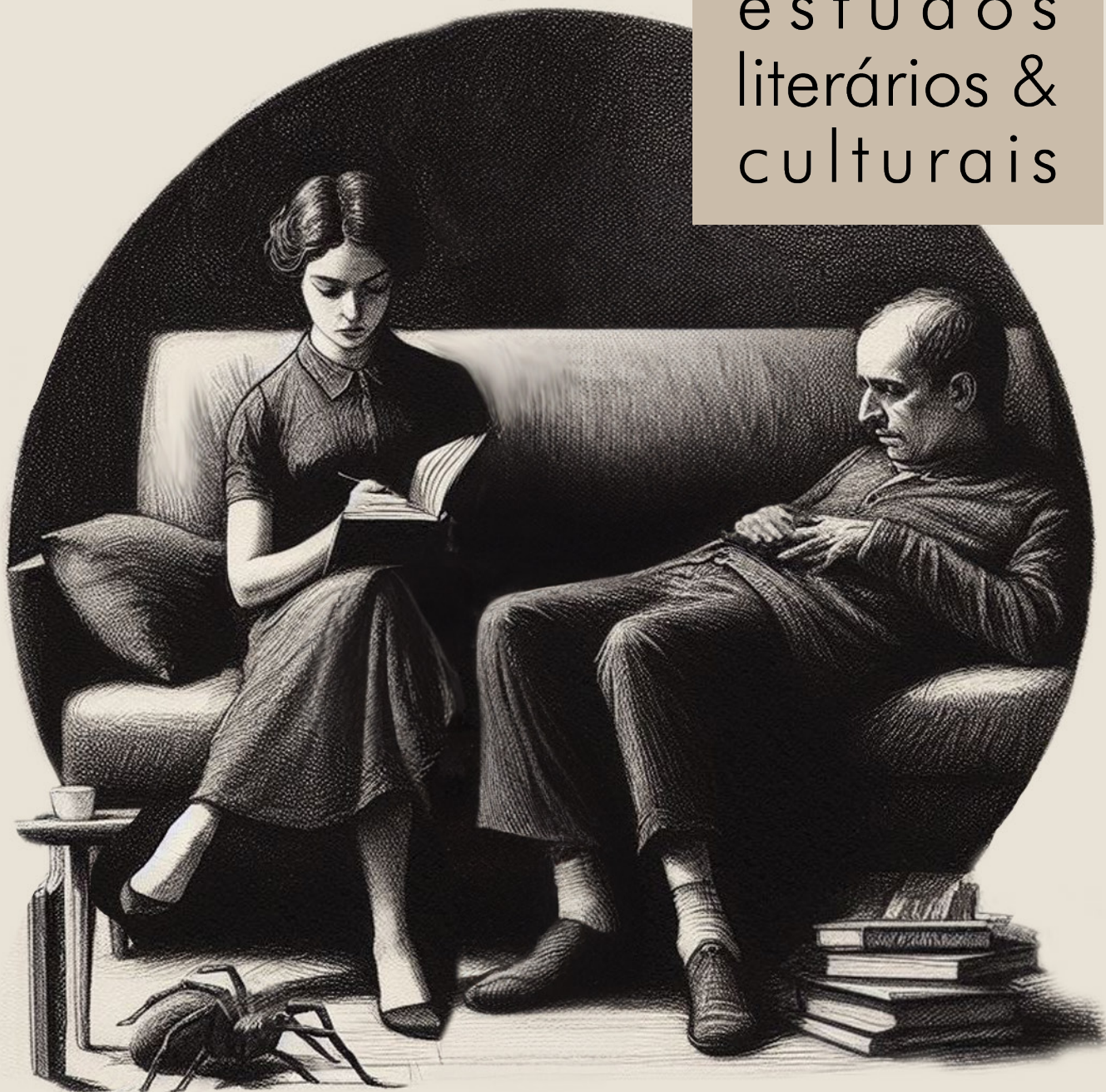


CABRAL,  
CLARICE,  
COINCIDÊNCIAS

NELIC  
núcleo de  
estudos  
literários &  
culturais



BOLETIM DE PESQUISA

34

Boletim de Pesquisa NELIC, v. 22, n. 34, 2022

Núcleo de Estudos Literários & Culturais - NELIC  
Centro de Comunicação e Expressão - CCE  
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC  
Florianópolis - SC - Brasil

Editores-seniores                    Maria Lucia de Barros Camargo  
    Raul Antelo

Editor                                     Carlos Eduardo Schmidt Capela

Editoração                             João Paulo Zarelli Rocha  
    Renato Rodrigues  
    Carlos Speck Pereira

Conselho Consultivo

Adriana Rodriguez Pérsico, Universidad de Buenos Aires, Argentina  
Alberto Pucheu, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil  
Ana Cecília Olmos, Universidade de São Paulo, Brasil  
Ana Luiza Andrade, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil  
Analía Gerbaudo, Universidad Nacional del Litoral, Argentina  
Célia Pedrosa, Universidade Federal Fluminense, Brasil  
David Jackson, Yale University, EUA  
Edson Rosa da Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil  
Ettore Finazzi-Agrò, Università di Roma La Sapienza, Itália  
Gema Areta, Universidad de Sevilla, Espanha  
Georg Otte, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil  
Gustavo Rubim, Universidade Nova de Lisboa, Portugal  
Jair Tadeu Fonseca, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil  
Luiz Felipe Soares, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil  
Luz Rodríguez Carranza, Universiteit Leiden, Holanda  
Manoel Ricardo de Lima, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil  
Márcio Seligmann-Silva, Universidade Estadual de Campinas, Brasil  
Marcos Siscar, Universidade Estadual de Campinas, Brasil  
Maria Augusta Fonseca, Universidade de São Paulo, Brasil  
Maria Esther Maciel, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil  
Paula Glenadel, Universidade Federal Fluminense, Brasil  
Reinaldo Laddaga, University of Pennsylvania, EUA  
Renata Telles, Universidade Federal do Paraná, Brasil  
Rita Lenira de Freitas Bittencourt, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil  
Roberto Vecchi, Università di Bologna, Itália  
Sandra Vasconcelos, Universidade de São Paulo, Brasil  
Tania Regina de Luca, Universidade Estadual Paulista - Assis, Brasil

Capa                                        Colagens de Maurits Cornelis Escher por João Paulo Zarelli Rocha

[boletimnelic@gmail.com](mailto:boletimnelic@gmail.com)

- 4 — APRESENTAÇÃO  
Artur de Vargas Giorgi
- 
- CABRAL, CLARICE, COINCIDÊNCIAS
- 7 — O CONCEITO DE POESIA INTRANSITIVA EM JOÃO CABRAL  
Raul Antelo
- 38 — PARA C., COM AFETO  
Carlos Eduardo Schmidt Capela
- 52 — UMA AÑORANZA MODERNA: A LUZ UNIFORME  
Manoel Ricardo de Lima
- 62 — A ROSA DE CLARICE ENCONTRA O ELEFANTE DE DRUMMOND: NOTAS DE LEITURA  
Ricardo Gaiotto de Moraes
- 75 — “O CANTE SEM; O CANTE”: JOÃO CABRAL E A MÚSICA POPULAR  
Jair Tadeu da Fonseca
- 86 — FENECER, RENASCER  
Djulia Justen
- 98 — JOÃO CABRAL: A LINHA, A DANÇA E AS LEIS NEGATIVAS  
Júlia Studart
- 107 — CAIR COM CLARICE  
Flávia Genovez Scóz

## APRESENTAÇÃO: CABRAL, CLARICE, COINCIDÊNCIAS

Artur de Vargas Giorgi<sup>1</sup>

Para além das trocas pessoais, os projetos estéticos/poéticos de Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto – muito distintos, digamos desde já – poderiam ser aproximados, e mantidos em tensão, a partir do reconhecimento de uma mesma sensibilidade, que parece ter sido compartilhada. Aliás, ainda que de maneira indireta, quem elabora essa aproximação é o próprio autor de *Pedra do sono*: encontra-se numa carta a Manuel Bandeira, enviada de Barcelona, no ano de 1948; carta onde João Cabral ensaia, em linhas breves, uma teoria da sensibilidade para explicar, criticamente, o funcionamento de certa crítica no Brasil. Escreve o poeta:

Nossa crítica é um caso impressionante de “sensibilidade habituada”. Você já reparou na maneira como cada geração, no Brasil, ao se impor, traz seu crítico e abandona o anterior? O caso de Tristão de Ataíde, por exemplo, que nunca percebeu os nossos romancistas, é típico. O que vale é que esses críticos posteriores não negam a sensibilidade anterior; pelo contrário, incorporam-na a uma região nova, que eles trazem e que termina sendo hábito também. [...]

Talvez v. me pergunte o que eu chamo de sensibilidade habituada. Começo definindo negativamente: quando v. sentiu no primeiro livro do Mário de Andrade um “ruim diferente”, havia um caso de sensibilidade não-habituada; e positivamente: quando certo crítico de muitas *campanillas* (que é como se diz aqui dos toureiros da moda) aconselhou a Clarice Lispector que não publicasse seu primeiro livro, do qual, depois da aceitação dos não-habituaos, acabou por escrever grandes elogios – se dava um caso de hábito de sensibilidade (como podia o crítico gostar de um romance “psicológico” se não estava dentro das conhecidas maneiras de Lúcio Cardoso ou Graciliano?).<sup>2</sup>

Contra as conhecidas maneiras, isto é, a contrapelo da sensibilidade acomodada, segundo João Cabral, Clarice Lispector teria escrito já seu primeiro livro. E é claro que, ao salientar desse modo o trabalho da colega, é preciso compreender que o poeta igualmente pensava seu lugar e seu próprio ofício

<sup>1</sup> Professor de Teoria Literária da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bolsista de Produtividade em Pesquisa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq

<sup>2</sup> MELO NETO, João Cabral de. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Organização e Apresentação de Flora Sússekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p. 68.

de escritor-tipógrafo: um ofício enfrentado com a palavra e com a sensibilidade, desempenhado como “uma espécie de estratégia de desautomatização”, de acordo com a síntese de Flora Süssekind<sup>3</sup>. Com efeito, tal estratégia é reafirmada por João Cabral em outubro do mesmo ano, numa carta a Carlos Drummond de Andrade em que anuncia, muito provavelmente, a *coisa* que será *O cão sem plumas* (publicado em 1950):

Gostaria de lhe falar de um poema que estou arquitetando e que seria uma espécie de explicação de minha adesão ao comunismo. Como essa palavra é explosiva, chamarei a coisa, plagiando o José de Alencar: *Como e por que sou romancista*. Não há dúvida de que os que sabem que eu nunca escrevi um romance ficarão intrigados. A coisa será em verso longo, ou em prosa, para desanimar os que gostam do meu verso curto.<sup>4</sup>

Esse *relatório da coisa* – essa “antiliteratura da coisa”<sup>5</sup> – aponta claramente a deliberada resistência – de pedra, de água – que João Cabral de Melo Neto e Clarice Lispector perseguiram em seu trabalho com a palavra. Uma resistência cujo efeito não se esgota no pronto desanimar dos gostos bem estabelecidos: para além desse confronto com o qual a criação e a crítica se tensionam, há também o difícil inventar de uma linguagem que desafie os sentidos (o sensível e o sensato) por meio da contínua inscrição do impossível no cerne da palavra empenhada. Assim, nos projetos estéticos/poéticos em questão – mas cada um a seu modo –, a palavra não performa a posse através da nomeação: ao contrário, nomear a coisa como *coisa* – e diferi-la continuamente como rio ou ovo, faca ou relógio, cão ou galinha, canavial ou gruta, sono ou música, tipografia ou pintura etc. – é sustentar seu ponto inapreensível, indomesticável pelo hábito, o ponto do silêncio, digamos assim, que, não obstante, pode apenas ser orbitado com a palavra, uma e outra vez.

Muitas das coincidências entre Cabral e Clarice poderiam ser buscadas em torno dessa singular maneira de *habitar a linguagem* como meio de invenção de uma *forma de vida não habituada*. Afinal podemos dizer que é em torno do *habitus* (termo que mobiliza um campo semântico complexo: disposição, condição, situação, modo de agir e de aparecer, presença, caráter etc.) que se joga a aposta última da escritura; aposta feita contra a anestesia moderna e seu relato conciliatório do progresso universal, algo que contemporaneamente

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 228.

<sup>5</sup> LISPECTOR, Clarice. O relatório da coisa. In: *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992, p. 73.



te nos toca, de forma aguda, como exigência limite para uma possível existência em comum: em suma, trata-se de uma coincidência entre estética, ética e política que seja capaz de renovar, efetivamente, em cada situação criada, em cada palavra e cada corpo, a responsabilidade originária que inevitavelmente compartilhamos por habitar o mundo.

Percorrendo distintos caminhos, os artigos reunidos nesta edição do *Boletim de Pesquisa Nelic* contemplam essa difícil questão. Além disso, com suas pesquisas, Raúl Antelo, Carlos Eduardo Schmidt Capela, Júlia Studart, Ricardo Gaiotto, Flávia Scóz, Djulia Justen, Jair Fonseca e Manoel Ricardo de Lima também consignam parte da memória do colóquio realizado em maio de 2021, de forma online, pelo Núcleo de Estudos Literários & Culturais (NELIC)<sup>6</sup>, por sua vez resultado do ciclo de seminários dedicados à leitura e ao estudo das obras de João Cabral de Melo Neto e de Clarice Lispector, feitos ao longo do ano de 2020, em comemoração aos centenários de nascimento dos autores<sup>7</sup>.

Em razão do exposto, acreditamos que não nos cabe realizar aqui uma apresentação individualizada de cada artigo (como de hábito). A força das proposições, amplificada pela pluralidade dos arranjos e das linhas de fuga, poderia ser enfraquecida com a sequência de resumos e paráfrases. Por isso, sem mais demoras, convidamos a todos/as para a leitura do conjunto que se abre: essa espécie de comunidade possível que decidiu co-incidir em torno do núcleo mais resistente da *coisa*.

Desterro, outono de 2023.

---

<sup>6</sup> A comissão organizadora era composta por: Maria Lucia de Barros Camargo, Carlos Eduardo Schmidt Capela, Laíse Ribas Bastos, Fernando Floriani Petry, Jeferson Candido, Carlos Speck Pereira e Júlia Schutz.

<sup>7</sup> Para mais informações e acesso aos vídeos do evento: <https://claricelispectorjoacabral.wordpress.com/>

## O CONCEITO DE POESIA INTRANSITIVA EM JOÃO CABRAL

Raul Antelo  
UFSC – PPGLit

RESUMO: João Cabral de Melo Neto, bem como muitos de seus colegas brasileiros, tentou captar seu mundo em transformação, que ele percebia como árduo, fraturado, complexo, variado e denigrado. Em seu ensaio sobre a função da poesia moderna, de 1954, julgou necessário um novo enfoque para capturar e analisar a nova era, o que requeria inovação em sua própria obra.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia modernista; Imaginação; Tecnologia

## THE CONCEPT OF INTRANSITIVE POETRY IN JOÃO CABRAL

ABSTRACT: João Cabral de Melo Neto, as many of his Brazilian companions, wanted to capture their transformed world, which they perceived as difficult, fractured, complex, various, and denigrated. In his 1954 lecture on the function of modern poetry, he thought a new approach was needed to capture and analyze this new era, requiring innovation in his own work.

KEYWORDS: Modernist poetry; Imagination; Technology

**Raul Antelo**, emérito ensaísta e estudioso da literatura, das artes e das humanidades, é professor titular aposentado do DLLV do CCE-UFSC e até recentemente membro do colegiado pleno do PPG em Literatura da UFSC.

## O CONCEITO DE POESIA INTRANSITIVA EM JOÃO CABRAL

Raul Antelo

A filologia é uma história de metamorfoses, anota Benjamin em um manuscrito de 1918<sup>1</sup>; sua unidirecionalidade se baseia no fato de que a terminologia não é o pressuposto, mas a matéria de uma nova terminologia, e assim por diante. Uma das metamorfoses por ele propostas é justamente a de substituir palavras isoladas por fenômenos sociais. Uma leitura rigorosamente filológica desses acontecimentos deve poder nos permitir extrair os interesses históricos entranhados, incorporados a esse objeto, coisa só acessível através de um olhar histórico, ou antes, materialista antropológico. Vamos pesquisar então a relação causal entre política e cultura, sendo que o relevante aqui é a relação expressiva. Não se trata de apresentar a gênese política da cultura, mas de analisar a expressão da política na cultura. O enfoque descansa numa sorte de materialismo antropológico, um materialismo que recupera um resto, uma corporeidade coletiva que o materialismo metafísico ou pedagógico (sempre racionalista e gestor) não tem condições de absorver. Trata-se, portanto, de aplicar forças naturais de atração ou repulsa ao conjunto dos sentimentos humanos, atravessando as relações dos homens entre si, mas também as do homem com a natureza, conforme um duplo regime, normativo (restaurar uma harmonia) e eficiente (reconhecer o mútuo jogo de ação e reação, ativo em todas elas). Uma de suas fontes incontestes são as prosas poéticas portadoras de “iluminações profanas” de Breton, Aragon, Rimbaud, Lautréamont e Apollinaire. Como Benjamin deixará claro no *Livro das Passagens*, o materialismo antropológico caminha *pari passu* com a hostilidade em relação ao progresso e junto a um desejo de apocatástase, que é a decisão de reunir, na ação e no pensamento revolucionários, tanto os elementos do “cedo demais”, quanto os do “tarde demais”, ou seja, anteriores ao começo e posteriores à última desagregação.

Isto posto, nesta pesquisa sobre o espaço acefálico do não-saber, que é um traço compartilhado aliás por João Cabral e Clarice Lispector, vamos partir, portanto, de uma situação. São Paulo, 12 de agosto de 1954. Há uma semana atentaram contra Carlos Lacerda, na rua Toneleros, no Rio de Janeiro, e em menos de

---

<sup>1</sup> BENJAMIN, Walter. *La politica e altri scritti. Frammenti III*. Trad. D. Gentili. Pref. G. Marramao. Milano: Mimesis, 2016. p. 38; COCCIA, Emanuele. *Metamorfoses*. Trad. M. Deschamps e V. Mouawad. Desenhos de Luiz Zerbin. Rio de Janeiro: Dantes, 2020.



quinze dias, Getúlio Vargas será homem morto. Na Biblioteca Municipal de São Paulo, continuam as deliberações do Congresso Internacional de Escritores e dos Encontros Intelectuais da UNESCO. Presidia o congresso Paulo Duarte; Paul Rivet, William Faulkner, Rodolfo De Mattei e Moisés Vellinho eram seus vice-presidentes; Antônio D'Elia, secretário-geral; Lygia Fagundes Telles, Álvaro J. da Costa Pimpão, Aderbal Jurema, Marques Rebelo e Osmar Pimentel, secretários. As sessões de 12 de agosto da comissão de poesia foram muito ativas. Houve testemunhos de admiração por poetas recentemente falecidos, Jorge de Lima, Paul Éluard, Dylan Thomas e Teixeira de Pascoais; recomendou-se uma visita ao poeta Oswald de Andrade, “um dos heróis da Semana de Arte Moderna, que há já algum tempo se encontra enfermo” e apresentaram-se congratulações pela retomada do suplemento *Letras e Artes* do Rio de Janeiro. Nessas circunstâncias, o poeta João Cabral de Melo Neto, vencedor com *O Rio* do prêmio Anchieta, instituído pelas comemorações do IV centenário de São Paulo<sup>2</sup>, e louvado pela maioria de seus pares, até por Drummond<sup>3</sup>, sendo poucos os detratores<sup>4</sup>, abor-

<sup>2</sup> O júri era formado por Carlos Drummond de Andrade, Antonio Candido e Paulo Mendes de Almeida.

<sup>3</sup> Escondido por trás da máscara de um heterônimo, Policarpo Quaresma, neto, Carlos Drummond de Andrade, num pequeno texto intitulado “Um poeta hermético”, diz: “Dando ao seu caderno de poemas o título rebarbativo de *Psicologia da Composição* (O Livro Inconútil, Barcelona, 1947), o sr. João Cabral de Melo Neto afasta desde logo, dentre os leitores, aqueles que amam a poesia em estado de facilidade. Para os que restarem, o livro todo será íntimo, confessional. O objetivo do poeta é acertar um “tiro nas lebres de vidro / do invisível” ou senão “cultivar o deserto / como um pomar às avessas”. Excluído todo elemento sensual, proscriba a emotividade romântica, resta dominar “a fria natureza da palavra escrita” – e o sr. Cabral o consegue as mais das vezes. Este jogo, com seus encantos, tem seus riscos. A mineralidade específica desta poesia ataca o A., em certos passos, e ei-lo rígido, incomunicável. Repelindo as pompas e touçainhas do adjetivo, atem-se ao recurso elementar da comparação (há uma floresta de *como*, no livro). E desinteressado de música, tomba na cacofonia. Mas seus achados não lembram os de nenhum outro poeta brasileiro e são de uma potência extraordinária: “... nuvens / trazendo no bojo / as gordas estações”, e este “o sol do deserto / não choca os velhos / ovos do mistério”.

“Na *Fábula de Anfion*, inspira-se menos no mito original grego do que na sua interpretação por Valéry. Sem embargo, o tema lhe é próprio, constituindo variação do seu anterior *Engenheiro*. O pobre hermetismo de nossos velhos e jovens poetas esfarinha-se diante do mistério que reside no âmago desta difícil e admirável poesia. Edição raríssima: está à disposição de seu dono, na redação deste suplemento, o exemplar com dedicatória, que tivemos a fortuna de achar num lotação de Copacabana”. *Letras e Artes*, a. 2, n. 84, Rio de Janeiro, p. 39, maio 1948. Aníbal Machado, a quem João Cabral dedica outro livro naquele mesmo ano, *Paisagens com figuras*, não compareceu ao congresso de agosto em São Paulo, mas aderira, em fevereiro daquele mesmo ano, ao I Congresso Nacional de Intelectuais de Goiânia, organizado pelo PCB.

<sup>4</sup> Antonio Candido, mesmo elogiando *Pedra do sono*, fez certas restrições ao poeta, que ele admitiu terem sido muito proveitosas para sua redefinição estética. Apontou, por exemplo, “certo empobrecimento humano”, e chegou a afirmar que “o erro de sua poesia é que, construindo o mundo fechado de que falei, ela tende a se bastar a si mesma. Ganha uma beleza meio geométrica e se isola, por isso mesmo, do sentido de comunicação que justifica neste momento a obra de arte”, tese à época defendida por Mário de Andrade em *O Banquete*. Ver

dou a função da poesia moderna. Não é descabido pensar que o convite de Paulo Duarte a João Cabral derive, ao menos parcialmente, de seu ensaio sobre Miró<sup>5</sup>, algo equiparável a “Guernica na Bienal”<sup>6</sup>, que se não lhe garantiu fortuna nas bibliografias artísticas internacionais, onde devia disputar espaço com Jacques Dupin<sup>7</sup>, Michel Leiris<sup>8</sup>, Tristan Tzara<sup>9</sup>, Georges Hugnet<sup>10</sup>, Vicente Huidobro<sup>11</sup>,

---

Candido, Antonio. “Notas de crítica literária – Poesia ao Norte” [1943], *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2002, p. 135-142. Posteriormente, em *Introducción a la literatura de Brasil* (Caracas: Monte Avila, 1968, p. 99-101), Candido se desdiz, argumentando que o milagre de João Cabral foi ter feito uma poesia que, nas mãos de outro, poderia ser uma poesia voltada sobre si mesma, sem comunicação, e ele, ao contrário, transformou isso em um grande instrumento de comunicação. Antonio Candido não participou do congresso de 1954, embora tenham frequentado as reuniões seus amigos Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado ou Florestan Fernandes. Mas, quanto às restrições a João Cabral, nada que se compare ao julgamento de Cyro Pimentel: “Não nego à sua obra um valor estético imensurável, mas não aceito como verdadeiro o seu título de poesia, escrita sob a mais impassível frieza literária, diante de um cerebralismo frio e pernicioso à própria poesia. Não é sem razão que o sr. Domingos Carvalho da Silva definiu essa poesia como o ‘seu avesso’, ou a sua ‘negação’. Sim uma poesia sem poesia, escrita com palavras sem força lírica ou dramática, apenas dotadas de uma preocupação construtiva, de um intelectualismo árido, onde o raciocínio e a explicação lógica abolem a sugestão poética”. PIMENTEL, Cyro. “Três poetas”. *Letras e Artes*, a.6, n. 229, Rio de Janeiro, 11 nov 51.

<sup>5</sup> O álbum é pouco posterior à exposição na galeria Layetana (23 abr. - 6 maio 1949) e o catálogo *Cobalto 49* (Tarrassa, Juan Morral, 1949) é uma iniciativa de Rafael Santos Torroella (Portbou, 1914 – Barcelona, 2002). Estudante de direito em Valladolid, manteve firmes contatos com a vanguarda madrilenha (Ramón Gómez de la Serna, García Lorca, Giménez Caballero). Militou no PC e se instalou em Barcelona em 1934, frequentando o café Euskadi, onde, entre outros, reuniam-se Martín de Riquer e Xavier Montsalvatge. Entre 1942 e 1944, retorna a Salamanca, onde funda as revistas *Lazarillo* e *Cátedra*; reside em Madri entre 1944 e 1946, e ali frequenta o café Gijón e escritores como Gerardo Diego, Camilo José Cela ou Ángel Crespo. Consolida-se como crítico de arte. A partir de *Cobalto* toma conhecimento de João Cabral, que lhe apresenta a poesia de Drummond, de quem se tornará tradutor (ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poemas*. Tradução de Rafael Santos Torroella. Madri: Rialp, 1951). O Boletim n. 1, de 1950, do grupo *Cobalto*, informa que João Cabral é incorporado como sócio fundador com o nome de “Juan Cabral”. Cf. TORROELLA, Rafael Santos, “Joan Miro en su estudio”. *Indice de las Artes*, Madrid, fev. 1950. p.3.

<sup>6</sup> *Guernica* estava, a pedido do Picasso, sob a guarda do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) desde a Segunda Guerra Mundial, mas, por decisão do próprio artista, a tela veio ao Brasil durante a 2ª Bienal (1953), viagem que envolveu um rocambolesco trâmite entre Picasso, Ciccillo Matarazzo, Yolanda Penteadó, Maria Martins, Daniel-Henry Kahnweiler, Alfred Barr e René d’Harnoncourt, diretor do MoMA na época, contrário ao empréstimo.

<sup>7</sup> DUPIN, Jacques. *Joan Miró*. Paris: Flammarion, 1962.

<sup>8</sup> LEIRIS, Michel. Joan Miró. *Documents*, n. 5, p. 263-266, 1929.

<sup>9</sup> TZARA, Tristan. A propos de Joan Miró. *Cahiers d’Art*, v. 15, n. 3-4, p. 37-47, 1940.

<sup>10</sup> HUGNET, Georges. Joan Miró; ou L’enfance de l’art. *Cahiers d’Art*, v. 6, n. 7-8, p. 335-340, 1931.

<sup>11</sup> Christian Zervos preparou um número homenagem a Joan Miró, “L’oeuvre de Joan Miro de 1917 à 1933”, nos *Cahiers d’Art* (v. 9, n. 4, 1934, p. 11-58) com colaborações do próprio Zervos, Maurice Raynal, Robert Desnos, Benjamin Péret, Ernest Hemingway, Rene Gaffe, Ragnar Hoppe, George Antheil, Will Grohmann, Pierre Gueguen, James Johnson Sweeney, Leonide Massine, Herbert Read, J. V. Foix, Jacques Viot e Anatole Jakovski. Huidobro, temendo não chegar a tempo seu texto, antecipou-o na América Latina (*La Opinión*, Santiago, 9 nov. 1933 e *La Nación*, Buenos Aires, 22 jul. 1934). Cf. HUIDOBRO, Vicente, “Joan Miró”, em *Obras*

Paul Eluard<sup>12</sup>, Clement Greenberg<sup>13</sup>, Raymond Queneau<sup>14</sup>, Yves Bonnefoy<sup>15</sup>, Roland Penrose<sup>16</sup>, James Johnson Sweeney<sup>17</sup>, Georges Duthuit<sup>18</sup> ou E. Tériade<sup>19</sup>, o fundador da *Minotaure*, abriu-lhe ao menos as portas do congresso presidido por Paulo Duarte, nada desprezível retorno ao Brasil por uma porta importante e distante do Itamaraty.

Fundador do Partido Democrático e colaborador do *Diário Nacional*, onde convive com Mário de Andrade, Paulo Duarte, o presidente do congresso, militou no golpe anti-Getúlio de 1932, exilando-se, a seguir, em Portugal. Ao voltar, em 1933, começa a colaborar com *O Estado de S. Paulo* e é dos fundadores da USP. Com o Estado Novo, retoma o exílio na França. A partir de 1940, porém, Duarte desenvolve também pequenos trabalhos junto ao MoMA, onde colabora com outro expatriado, Luis Buñuel. Amparado pelo Escritório de Assuntos Inter-americanos, que seguia as orientações de Nelson Rockefeller, Duarte, que já trabalhara em São Paulo nos primórdios de uma legislação de preservação do patrimônio arquitetônico brasileiro, auxilia Philip Lippincott Goodwin, na decisiva exposição *Brazil Builds: Architecture New and Old, 1652- 1942* (Museum of Modern Art, Nova York, 1943). Foi Duarte quem, por mala diplomática, fez chegar as *Constelações* (1940-1) de Miró, conjunto de vinte e três guaches baseadas no texto de Breton, a seu *marchand* em Nova York, Pierre Matisse, para serem exibidas no MoMA, em 1944. Paulo Duarte conhecera Miró em Paris, junto a outras personalidades como Picasso, Jean Cassou (futuro diretor do Museu de Arte Moderna), amigo por sinal de Paul Rivet (fundador em 1937

---

*Compleatas*. Santiago: Andrés Bello, 1976, tomo I. p. 877-8. No texto, o poeta afirma que “Joan Miró significa la desmaterialización de la materia para convertirse en materia nueva. Y nadie ha pintado la entraña de sus ojos con mayor economía de medios. He ahí su fuerza y su riqueza. La fuerza de no querer ser fuerte, la riqueza de no querer ser rico”.

<sup>12</sup> ÉLUARD, Paul. Naissance de Miró. *Cahiers d'art*, v. XII, n. 1-3, p. 78-83, 1937.

<sup>13</sup> GREENBERG, Clement. *Joan Miró*. Nova York, The Quadrangle Press, 1948.

<sup>14</sup> “La peinture de Miró est une écriture qu’il faut savoir déchiffrer. (...) Un poème doit être lu dans sa langue originale; il faut apprendre le miró et lorsqu’on sait (ou que l’on croit savoir) le miró, alors on peut se mettre à la lecture de ses poèmes”. QUENEAU, Raymond. *Joan Miró, ou Le poète préhistorique*. Genebra: Skira, 1949.

<sup>15</sup> BONNEFOY, Yves. *Miró*. Milão: Edizione Silvana, 1964.

<sup>16</sup> PENROSE, Roland. *Miró*. Londres: Thames and Hudson, 1992.

<sup>17</sup> Sweeney enfatiza o caráter construtivo e de equilíbrio entre Oriente e Ocidente: “Disillusion and reflections on decadence have no place in it. Miro’s work belongs to the youth of a period that is opening, rather than the old age of a closing one. A pictorial poetry in which oriental and occidental traditions fused was an essential part of his Catalan heritage reaching back to the Beatus illuminations of the Middle Ages. A loyalty to the traditional folk expressions of his native land has kept his feet solidly on the ground” SWEENEY, James Johnson. *Joan Miró*. Nova York: Museum of Modern Art, 1941. p. 78.

<sup>18</sup> DUTHUIT, Georges. Où allez-vous, Miró? *Cahiers d'Art*, n. 8-10, Paris, p. 261-266, 1936.

<sup>19</sup> TÉRIADE, E. *Émancipation de la peinture*. *Minotaure*, n. 3-4, Paris, 1933.

do Museu do Homem), seu convidado em São Paulo, em 1954, e com quem sonhava construir um Museu do Homem, versão paulista. Terminando a guerra, Duarte volta ao Paris liberado, em 1944, dessa vez como representante informal do MoMA, e estreita vínculos com seus amigos, Cassou (restituído ao Museu de Arte Moderna) e Rivet, com quem Duarte funda, em 1945, o *Institut français des hautes études brésiliennes*. Com o fim do Estado Novo, Duarte retorna ao Brasil, em 1945, quando assume a chefia de redação de *O Estado de S. Paulo*, peça chave na hegemonia artístico-acadêmica pró-ocidental do pós-guerra. Se bem sabemos que “il n’y a pas d’hors-texte”, este percurso de Paulo Duarte e seu amigo Joan Miró explica, sucintamente, o *parti-pris* com que se abre a conferência de 1954: a poesia dita moderna (mas poderíamos dizer, a própria modernidade) é uma coisa multiforme demais, em que, não obstante, podemos localizar um denominador comum: o espírito de pesquisa formal, o cânone abstrato-expressionista que, a partir do MoMA, justamente, passa a ser compreendido como paradigma do moderno a partir de 1945.<sup>20</sup> Esse espírito tem caracterizado as diversas gerações que se vêm sucedendo no período dito moderno, ainda que não se possa afirmar seja a pesquisa da forma o motivo modal da criação poética de cada uma dessas gerações.

Relembremos, portanto, a intervenção de João Cabral de Melo Neto.

O poeta moderno, que vive no individualismo mais exacerbado, sacrifica ao bem da expressão a intenção de se comunicar. Por sua vez, o bem da expressão já não precisa ser ratificado pela possibilidade de comunicação. Escrever deixou de ser para tal poeta atividade transitiva de dizer determinadas coisas a determinadas classes de pessoas; escrever é agora atividade intransitiva, é, para esse poeta, conhecer-se, examinar-se, dar-se ao espetáculo; é dizer uma coisa a quem puder entendê-la ou interessar-se por ela. O alvo desse caçador não é o animal que ele vê passar correndo. Ele atira a flecha de seu poema sem direção definida, com a obscura esperança de que uma caça qualquer aconteça achar-se na sua trajetória.

<sup>20</sup> GUILBAUT, Serge. *How New York Stole The Idea Of Modern Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 1985; PEDROSA, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981; AMARANTE, Leonor. *As bienais de São Paulo, 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989; ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyanna. *As Bienais de São Paulo: Da Era do Museu à Era dos Curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004; GIUNTA, Andrea. ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin? Buenos Aires: Fundación arteBA, 2014; GIUNTA, Andrea. *El Guernica de Picasso entre Europa, Estados Unidos y América Latina*. Buenos Aires: Biblios, 2009; GIUNTA, Andrea; COSTA, Laura Malosetti (Org.). *Arte de posguerra. Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

A tese de João Cabral de Melo Neto, apresentada, segundo os Anais, numa ordem discursiva diferente da que consta na *Obra Completa* revisada, teve a apresentação de um relator, Geir Campos. É provável que a ordem de enunciação definitiva acate as sugestões do relator<sup>21</sup>. Recusando o estatuto de “tese” por falta, a seu ver, de rigor acadêmico<sup>22</sup>, Geir Campos que, como diria Drummond, era daqueles que amam a poesia em estado de facilidade, mal poderia aceitar, com Cabral, que a poesia instaure a ruína comunicacional.

A seguir, manifestaram-se, no debate do congresso, José Escobar Faria, Geraldo Pinto Rodrigues, José Tavares de Miranda, Domingos Carvalho da Silva, José Paulo Moreira da Fonseca<sup>23</sup>, Geraldo Vidigal, Milton Godói e, por último, Mário da Silva Brito, que a rigor apresenta um parecer substitutivo ao de Geir Campos. Nesse momento, “sob grande salva de palmas dá entrada no salão o escritor norte-americano William Faulkner que, pela primeira vez, vem assistir a uma reunião plenária da Seção de Poesia”. Seria o único comparecimento público. Convidado por Paulo Duarte, Faulkner senta-se à mesa, mas desculpa-se perante os presentes por ainda não poder participar do congresso em função de estar doente. Antes de se retirar, porém, Faulkner “faz um pequeno e brilhante

<sup>21</sup> Dos 14 fragmentos numerados da tese original, a *Obra Completa* transcreve-os, sem numeração, na seguinte ordem: 1-5; 11-13; 6-10; 14.

<sup>22</sup> O historiador José Honório Rodrigues discordaria radicalmente. Ao prefaciar a pesquisa desenvolvida por João Cabral no Arquivo das Índias, em Sevilha, escreveu: “O desempenho da missão é primoroso no método, na colheita e no resultado. O mistério da vida, da morte e do tempo devem ter excitado sua imaginação de poeta e feito com que ele experimentasse uma emoção romântica, semelhante à de Ralph Penderell, o herói do fragmento inacabado de *The Sense of the Past* de Henry James. Os velhos lugares e as velhas coisas revividas por uma extraordinária intensidade emotiva produziram o milagre de fazê-lo ver a continuidade da vida e transferi-lo para séculos atrás. E a pesquisa, que o historiador se orgulha de ser a parte científica do seu trabalho, deixando à imaginação e à arte apenas o direito de revelar a significação das coisas, foi conduzida pela intensa imaginação que perseguia os fatos encerrados nos documentos. O resultado é o sucesso que a todos nós contenta e satisfaz”. RODRIGUES, José Honório. *O Arquivo das Índias e o Brasil*. In: MINISTÉRIO das Relações Exteriores. *O Arquivo das Índias e o Brasil*. Rio de Janeiro: Seção de Publicações, 1966. p. 4. Sobre o arquivo, cf. PEÑA, David. *El Archivo de Indias de Sevilla. Atlántida. Ciencias, Letras, Artes...* Buenos Aires, v. 9, n. 26, p. 245-257, 1913.

<sup>23</sup> Poucos dias após a conferência, Moreira da Fonseca elogiou o equilíbrio entre ser e sentido que se detecta na escrita de João Cabral. “O poeta evidencia-nos que não deseja embalar ninguém com sua música, antes, o que procura é manter sempre isenta a atenção. Nesse ponto a forma e o *meaning* do poema se conjugam irrepreensivelmente. Tal exigência de atenção é imperativo que o poeta impõe ao seu próprio trabalho (...). A forma vivida será a substância desse universo poético, composto pelo homem, porém isento, no máximo possível, da impureza da vida comum, livre da paixão, e desvinculado de qualquer significação demasiada de real. Malgrado as virtudes plásticas da poesia que comentamos, a atitude do poeta sugere a do músico, em seu empenho de fundar um novo mundo, fundação difícil ela que exige a invenção de um *concerto*, e não, como dissemos, mimese fiel do cosmos, por isso a forma há de ser encontrada”. FONSECA, José Paulo Moreira da. Quadrante de poesia. *Letras e Artes*, a. 9, n. 312, Rio de Janeiro, p. 2, 17 ago. 1954 (itálicos do original).

discurso em que se congratula consigo mesmo por poder, naquele momento, encontrar-se entre homens que cultivam sinceramente a poesia”, retirando-se, depois disso, “sob nova e intensa salva de palmas”.

Mas interessa salientar que, a seguir, se estabelece um paralelismo muito sintomático, João Cabral / Fernando Pessoa. Com efeito, numa sorte de elogio ao poeta ofuscado, Adolfo Casais Monteiro apresentou a tese “Fernando Pessoa, o Insincero Verídico”, uma forma oblíqua de relacionar os dois poetas, Pessoa e João Cabral, já encomiasticamente equiparados aliás por João Gaspar Simões:

Tudo criar do nada — *ab ovo* — eis a suprema ambição deste poeta em cuja obra se exprime o drama da poesia contemporânea com uma seriedade, uma pureza, uma transcendência, que excedem de longe qualquer outro caso idêntico quer nas letras portuguesas quer nas brasileiras do meu conhecimento. Prazer ou dor, delícia ou sofrimento — que é que o leitor encontra nos versos de um poeta como João Cabral de Melo Neto? Nem uma coisa nem outra, concreta, definidamente. Os limites do prazer e da dor ninguém os conhece. E os poetas como o autor do *Cão sem plumas* já estão para além do prazer e da dor. A ambigüidade é a lei da sua obra. Tais poetas estão dentro da poesia — dentro do “fazer” com meio corpo, a cabeça avante, dentro da crítica — o “não fazer”. Vem de Edgar Poe e de Baudelaire, de Paul Valéry e de Fernando Pessoa esta atitude paradoxal. No dia em que o autor de *O Corvo* descobriu ser possível “fazer” um poema partindo do que se quer que o poema faça, a poesia tinha dado um perigosíssimo passo: estava sobre o abismo que neste momento se lhe abre aos pés. É preciso saltar para o outro lado do abismo — fechar os olhos e saltar. O *Cão sem plumas* representa na obra de Melo Neto um grande triunfo. Vencido o abismo do “não fazer”, negação da essência da poesia — a poesia moderna parece a caminho de uma reconciliação com o “fazer” — afirmação dessa essência — embora galgado o abismo, o poeta se encontra hoje no lado oposto àquele de que partiram os primeiros inventores da poesia. Até há pouco víamos o poeta de frente, caminhando para nós de rosto descoberto e iluminado, e era no seu rosto que líamos a mensagem que ele nos trazia. Agora, porém, é de costas que o vemos, e, se quisermos travar conhecimento com a mensagem de que ele é portador, eis-nos obrigados a atingi-la sem que ele no-la comunique, pois que lhe não podemos ler na face oculta o que o poeta costumava trazer estampado na face descoberta. O “oculto” — eis o reino da poesia contemporânea. O *Cão sem plumas* — um dos mais belos documentos dessa poesia em língua portuguesa<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> SIMÕES, João Gaspar. A poesia, essa estranha invenção. *Letras e Artes*, a. 15, n. 185, Rio de Janeiro, 19 nov. 1950. Trata-se de um ponto importante em seu ensaio sobre Miró: “Criar como inventar”: “Criação, portanto, como equivalente de invenção e não de descoberta. Equivalente a uma invenção permanente. Porque o rigor dessa consciência, a única talvez que conseguiu passar da luta contra o ponto de partida da regra, levando-a mais longe, à luta contra o resultado da regra assimilado a ponto de hábito, exerce-se tanto contra esse mesmo hábito como contra a solução ou a maneira por meio da qual, um momento atrás, ele conseguiu criar à margem do costume”. (MELO NETO, João Cabral de. Joan Miró. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 717). Nesse ponto João Gaspar Simões parece refutar críticos como Tasso da Silveira, que problematizara a invenção em nome do descobrimento (ver “Fundo e



Mas a relação entre João Cabral e Pessoa não era então prioritária. Não há como separar, portanto, a palestra sobre a função da poesia moderna do cenário de guerra fria em que ela foi lida. E também não há como separar a fala do jovem poeta do corpo hesitante e embriagado do celebrado romancista. Esse era o acontecimento. Mas a incômoda presença do convidado elusivo obliterava que William Faulkner chegara ao país, no dia 9, a rigor, como exigência brasileira de desagravo pela recusa de visto de entrada aos Estados Unidos de José Lins do Rego, tal como também antes acontecera aliás com Cândido Portinari. Robert Frost, o outro enviado americano, era muito menos popular e sedutor, ainda quando Faulkner não estivesse particularmente interessado na literatura brasileira e Lygia Fagundes Telles relembresse até de ter ido buscar no hotel Esplanada a sacola com livros dedicados que o escritor deixou para atrás ao partir. Mesmo assim, as declarações à imprensa eram bombásticas. “Estou apenas há quatro dias em São Paulo e já me sinto paulista”, era a manchete do *Estadão*, onde pontificava o presidente do congresso, no dia seguinte à conferência de João Cabral. O evento, como se vê, não era o poeta brasileiro, mas Faulkner, embora Cabral fosse um parceiro à altura. Na *Folha da Manhã*, o jornalista Carlos Freitas narrou que, por se achar doente e um pouco cansado, William Faulkner conservara-se em silêncio o tempo todo, só aparecendo no Museu de Arte Moderna e em casa dos escritores Maria de Lourdes Teixeira e José Geraldo Vieira<sup>25</sup>, no Largo do Arouche, na véspera da palestra, para um coquetel em sua

---

forma”. *Letras e Artes*, a.3, n. 105, 14 nov. 1948). Previamente a Simões, Vitorino Nemésio tinha abordado o tópico orteguiano da desumanização da arte ao comentar a poesia de João Cabral. Cf. NEMÉSIO, Vitorino. “Poesia engenhosa”. *Diário popular*. Lisboa, 15 jun. 1949. p. 5. Ver também a leitura de Badiou, quem sustenta que o pensamento-poema de Pessoa abre um caminho que consegue não ser nem platônico, nem anti-platônico. Ele define poeticamente, sem que até hoje a filosofia lhe tenha dado o devido valor, um local de pensamento propriamente subtraído da palavra de ordem unânime da derrubada do platonismo e, como Heidegger, propõe um passo atrás, présocrático. De modo que, para Badiou, “lemos esse poeta e não conseguimos dele nos desligar, ainda que nele descobrimos um imperativo ao qual ainda não sabemos como nos submeter: enveredar pelo caminho que dispõe, entre Platão e o anti-Platão, no espaço que o poeta abriu para nós, uma verdadeira filosofia do múltiplo, do vazio, do infinito. Uma filosofia que faça afirmativamente justiça a esse mundo que os deuses abandonaram para sempre”. Cf. BADIOU, Alain. Uma tarefa filosófica: ser contemporâneo de Pessoa. In: *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002: p. 53-63.

<sup>25</sup> José Geraldo muito apreciava o *Cão sem plumas*. Chamava seu autor de asceta que “criou entre nós a fuga do figurativismo poético para o abstracionismo em levitação leiga”, regime de cilício que ele compara “ao que fazia Max Bill em setores plásticos e estruturais”. Mas não se importava com as linhagens europeias do experimentalismo. “Não se deve buscar em Mallarmé nem em Valéry e muito menos num dos heterônimos de Fernando Pessoa o conselho didático para esse regime, pois ele é nato e temperamental em Cabral de Melo Neto. A título de exemplificação apenas se poderá comparar o seu processo ao que em pintura fez um Magnelli, pois fugindo pela depuração aos entusiasmos verbomotores consegue pisar a intuição espontânea com o pé rijo do intelecto. (...) Que tal asectismo leigo nada tinha de

homenagem. Entre os convidados, João Cabral de Melo Neto, Péricles Eugênio da Silva Ramos e o cronista Rubem Braga. O mutismo de Faulkner perturbava, sem se compreender que ele mesmo pertencia à galeria do Stephen Dedalus de Joyce ou do seu próprio Quentin Compson. Na conversa mais distendida com o repórter, ele repisou os temas de João Cabral, provavelmente tocados no coquetel da véspera, disse que vivemos numa época ingrata para escrever porque o autor está sujeito a muitas pressões, por culpa da excessiva materialização da vida. Esta é a era da máquina e tudo tende a maquinizar-se. Quase uma glosa, enfim, do seu discurso humanista e ocidentalista na recepção do Nobel, em 1950: a voz do poeta necessita ser não meramente o registro e testemunho do homem, ela pode ser uma das escoras, o pilar para ajudá-lo a subsistir e prevalecer. *The props, the pillars to prevail*.

Mas é bom sublinhar que Faulkner foi convidado a São Paulo menos pelo experimentalismo narrativo e muito mais pelos valores que a USIA (United States Information Agency) lhe reconhecia como escritor sulista, revelando a decadência moral da região<sup>26</sup>. João Cabral concordava, no fundo, com essa tese porque argumentava que, ao se bater pelo regionalismo, queria mostrar a humanidade do homem: “Faulkner, por exemplo, é profundamente universal porque é regional e nacional”,<sup>27</sup> Nenhuma tensão teórica, aparentemente, entre ambos.

---

intenção negativista de eremita se verifica já plenamente quando se vê que isso que parecia evasão é beavorismo produtor assim como o trabalho dos trapistas não é uma fuga ao mundo e ao social e sim um sistema de aperfeiçoamento em equipe. Seria um perigo se o sistema de disciplina léxica e circunstancial de Cabral de Melo Neto o levasse a um despojamento irritado contra a retórica em seu aspecto subserviente como é o pseudo-barroco; a verdade é que redundou em outro veio entre nós para a poesia, através dum gênero que antes só havia sido feito em nossa língua no mesmo Fernando Pessoa que sendo um derramado e um experimentador de gratuidades totais em seu disfarce de Álvaro de Campos, seria um recluso e um geômetra em seu disfarce de Ricardo Reis. Ora, nisso não há apenas um vezo formal; há uma lição admirável também de ética do léxico, uma teoria estética, um sistema de problemática da vocação em serviço transmutador”. VIEIRA, José Geraldo. Alguma poesia em 1951. *Letras e Artes*. a. 7, n. 239, Rio de Janeiro, 10 fev. 1952. p. 3.

<sup>26</sup> “Modernist fiction by writers such as Faulkner relies on untrustworthy narrators, slippery time sequences, and untraditional prose style. Perhaps more than anything, modernist works foreground the fact that they are constructed by an individual consciousness; they do not seek to reproduce the world as we are accustomed to seeing it reproduced, but rather they aim to call attention to the ways that we have been habituated to seeing the world and to show us that these ways are simply conventions. (...)As Lawrence Schwartz and others have shown, the Faulkner we know today—Nobel laureate, prophet of the triumph of humanity, the genial Shakespeare of the South—was not the Faulkner that readers and critics of the 1940s knew. For most of them, Faulkner was a minor, obscurantist novelist who worked primarily in the Gothic tradition, creating cruel grotesqueries of race and violence and sex”. BARNHISEL, Greg. *Cold War Modernists. Art, Literature, and American Cultural Diplomacy*. New York: Columbia University Press, 2015. Para rever a canonização, HOWE, Irving. *William Faulkner: A Critical Study*. New York: Vintage, 1952; SCHWARTZ, Lawrence H. *Creating Faulkner's Reputation: The Politics of Modern Literary Criticism*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1988.

<sup>27</sup> Trata-se de uma entrevista recolhida por GASTÃO, Marques. *Figuras de meu tempo*. Lisboa: Ed. do Autor, 1961. p. 63-73.

## INTRANSITIVIDADE

Mas, seja como for, detenhamo-nos, mais em detalhe, nas ideias de João Cabral na palestra de 1954. Como sabemos, em Baudelaire, a vida é que era moderna para o pintor; mas o objetivo do poeta agora é esclarecer “a função moderna da poesia”, com o qual não é a poesia que é moderna, mas sua função. Em outras palavras, a modernidade, para João Cabral, surge definida, logo no título da alocução, como uma função. A questão filia-se ao debate sobre a técnica, no imediato após-guerra, a partir do qual fica claro que os instrumentos críticos nada mais são do que meros desenvolvimentos de próteses de sensibilidade, memória e expressão que se projetam para além do humano. A conclusão é que é tão difícil pensar a técnica quanto pensar a vida, como atestam pensadores da segunda metade do século XX, como Foucault, Deleuze ou Agamben.

Sabemos que, desde a Renascença, assistimos à autonomização do instrumento com relação à mão do homem.<sup>28</sup> João Cabral associa esse fenômeno com a vocação de Joan Miró de assassinar a pintura, isto é, abolir a supremacia da causa instrumental, primeiro passo no processo de rebaixar a pintura a mera tecnologia. Ao autonomizar-se da causa final, que vincula um instrumento ao corpo que o utiliza, a arte torna-se instrumento para um fim imanente, ou seja, uma função nela mesma autônoma. A emergência da poesia como função significa o abandono dela como uso, como prática, sem qualquer intercorrência com o sujeito. Os corpos que deixaram para atrás seu uso (político ou poético), em nome de uma função moderna, são *functa corpora*, corpos defuntos, “iguais em tudo e na sina: / a de abrandar estas pedras / suando-se muito em cima, / a de tentar despertar / terra sempre mais extinta, / a de querer arrancar / algum roçado da cinza”.<sup>29</sup> Enquanto o antigo uso evocava um *ethos* e uma forma-de-

<sup>28</sup> LEROI-GOURHAN, André. *L'Homme et la matière*. Paris: Albin Michel, 1943 ; *Idem*. *Le geste et la parole*. Paris: Albin Michel, 1964-65.

<sup>29</sup> MELO NETO, João Cabral de. Morte e vida severina (1954-5). *Obra Completa, op. cit.*. p. 172. E à pergunta pela vida abandonada, Severino conclui: “é difícil defender, / só com palavras, a vida, / ainda mais quando ela é / esta que vê, Severina / mas se responder não pude / ela, a vida, a respondeu / com sua presença viva. / E não há melhor resposta / que o espetáculo da vida: / vê-la desfiar seu fio, / que também se chama vida, / vê-la brotar como há pouco / em nova vida explodida / mesmo quando é assim pequena / a explosão, como a ocorrida / como a de há pouco, franzina / mesmo quando é a explosão / de uma vida severina” (p. 201-2). O debate contemporâneo à conferência passava por SPITZER, Leo. La interpretación lingüística de las obras literárias. In: VOSSLER, K, SPITZER, Leo; HATZFELD, H. *Introducción a la estilística romance*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1932. p. 87-148; ALONSO, Amado. *Estudios lingüísticos. (Temas españoles)*. Madrid: Gredos, 1951; *Idem*, *Estudios lingüísticos. (Temas Hispanoamericanos)*. Madrid: Gredos, 1953; VALÉRY, Paul. *Variedades*. Org. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Iluminuras, 1991; FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São

-vida, a função moderna de um dispositivo põe entre parênteses a implicação do sujeito nesse ato. A leitura hegeliana depositara na consciência a separação entre uso e função; os pós-nietzscheanos e pós-heideggerianos tornam a pensar essa cisão biopolítica fundamental, a partir de uma filosofia que resgate o local originário da separação entre natureza e cultura. Em suma, o desafio, para estes pensadores da biopolítica, seria inoperar a inoperância, recuar arqueologicamente ao instante primordial, antropogenético, para analisar a técnica, a função, na sua relação poética (e política) com o corpo de que ela emana.<sup>30</sup> Há uma consequência desta situação geral que, a meu ver, destaca-se dentre as demais no raciocínio de João Cabral:

Escrever deixou de ser para tal poeta atividade transitiva de dizer determinadas coisas a determinadas classes de pessoas; escrever é agora atividade intransitiva, é, para esse poeta, conhecer-se, examinar-se, dar-se ao espetáculo; é dizer uma coisa a quem puder entendê-la ou interessar-se por ela. O alvo desse caçador não é o animal que ele vê passar correndo. Ele atira a flecha de seu poema sem direção definida, com a obscura esperança de que uma caça qualquer aconteça achar-se na sua trajetória.

Vejamos a primeira questão: “escrever é agora atividade intransitiva”.

---

Paulo: Duas Cidades, 1991; WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários*. Trad. Luis C. Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003; WIMSATT, W.; BROOKS, C. O Poético, o Poema, a Poética. *Crítica Literária*. Trad. I. Centeio e Armando de Moraes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1957; ELIOT, T.S. *Ensaio*. Trad. e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

<sup>30</sup> Em sua genealogia teológica da economia e do governo, *O reino e a glória* (Homo sacer II, 2), de 2007, Giorgio Agamben definira a poesia como aquela operação linguística que torna inoperosa a língua pois, tendo desativado suas funções comunicativas e informativas, ela passa a descansar exclusivamente em si mesma, contempla sua potência de dizer e se abre, deste modo, a um novo uso. Completa a ideia em *O uso dos corpos* (2014): “Si comprende allora la funzione essenziale che la tradizione della filosofia occidentale ha assegnato alla vita contemplativa e all’inoperosità: la forma-di-vita, la vita propriamente umana è quella che, rendendo inoperose le opere e funzioni specifici che del vivente, le fa, per così dire, girare a vuoto e, in questo modo, le apre in possibilità. Contemplazione e inoperosità sono, in questo senso, gli operatori metafisici dell’antropogenesi, che, liberando il vivente uomo da ogni destino biologico o sociale e da ogni compito predeterminato, lo rendono disponibile per quella particolare assenza di opera che siamo abituati a chiamare *politica* e *arte*. Política e arte non sono compiti né semplicemente *opere*: esse nominano, piuttosto, la dimensione in cui le operazioni linguistiche e corporee, materiali e immateriali, biologiche e sociali vengono disattivate e contemplate come tali per liberare l’inoperosità che è rimasta in esse imprigionata. E in questo consiste il massimo bene che, secondo il filosofo, l’uomo può sperare: ‘una letizia nata da ciò, che l’uomo contempla se stesso e la propria potenza di agire’”. AGAMBEN, Giorgio. *L’uso dei corpi*. *Homo sacer*, IV. Vicenza: Neri Pozza, 2014. p. 351. Sobre o conceito de uso, ver WHYTE, Jessica. Use. In MURRAY, Alex e WHYTE, J. (Ed.). *Agamben’s Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011. p. 194-6.

Cabral aborda a questão da comunicação, que foi assunto levantado por Antonio Candido e continua problemática na tradição brasileira<sup>31</sup>, mas tem, sem dúvida, uma trajetória própria. Sem nos remontarmos à condenação da “reportagem universal” de Mallarmé, lembremos que Sartre, certamente, nos antípodas de Faulkner, já diferenciara *écriture de littérature* em *O que é a literatura?* (1947). Um ano depois, um jovem crítico sartreano que se ocupara de Queneau e Blanchot, Alexandre Astruc, estampa *La naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*, sorte de manifesto da Nouvelle Vague.<sup>32</sup> Roland Barthes retoma a questão em *O grau zero da escritura* (1953) e a seguir em seu ensaio “Littérature objective” (mais tarde incluído em *Crítica e verdade*), mas estampado inicialmente no número 10 da *Critique*, em julho-agosto de 1954, pouco antes, portanto, do congresso de São Paulo. Barthes só desenvolveria o tópico da intransitividade escriturária, em “Écrire, verbe intransitif”, muito depois, em 1966, no colóquio estruturalista de Johns Hopkins, “The Language of Criticism and the Sciences of Man”, organizado por René Girard, Richard Macksey e Eugenio Donato, em Baltimore, onde sua fala foi muito apreciada

<sup>31</sup> SISCAR, Marcos. João Cabral e a poesia contemporânea: o drama da destinação. *Revista Texto Poético*, v. 14, n. 25, p. 610-616, jul/dez, 2018; BARBOSA, João Alexandre. A poesia crítica de João Cabral, *Alguma crítica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002; LIMA, Luiz Costa. João Cabral: poeta crítico, *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002.

<sup>32</sup> “O cinema está a caminho de tão simplesmente tornar-se um meio de expressão, isso o que foram todas as artes antes dele, isso o que foram em particular a pintura e o romance. Após ter sido sucessivamente uma atração de feiras, uma diversão análoga ao teatro de *boulevard*, ou um meio de conservar imagens da época, ele se torna, pouco a pouco, uma linguagem. Uma linguagem, ou seja, uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais que este seja abstrato, ou traduzir suas obsessões do mesmo modo como hoje se faz com o ensaio ou o romance. É por isso que eu chamo a esta nova era do cinema a *Caméra-stylo*. Essa imagem tem um sentido bastante preciso. Ela quer dizer que o cinema irá se desfazer pouco a pouco dessa tirania do visual, da imagem pela imagem, da narrativa imediata, do concreto, para se tornar um meio de expressão tão flexível e sutil como o da linguagem escrita. Esta arte, dotada de todas as possibilidades, porém prisioneira de todos os preconceitos, cessará de permanecer cavando eternamente o pequeno domínio do realismo e do fantástico social que lhe é acordada nos confins do romance popular quando deixarmos de fazer dela o domínio de eleição dos fotógrafos. Nenhum domínio lhe deve ser interdito. A meditação mais despojada, um ponto de vista sobre a produção humana, a psicologia, a metafísica, as idéias, as paixões são muito precisamente de seu interesse. Ou melhor, diremos que essas idéias e visões de mundo são tais que hoje somente o cinema pode dar conta delas (...). Essa arte não pode viver com os olhos voltados para o passado, remoendo lembranças, nostalgias de uma época encerrada. Seu rosto já está voltado para o futuro e, tanto no cinema como fora dele, não há outra preocupação possível exceto o futuro”. ASTRUC, Alexandre. *La naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo. L’écran français*, n. 144, 30 mar. 1948. Trad. Matheus Cartaxo. *Idem, Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1984)*. Paris: l’Archipel, 1992. Cabral não deveria ignorar, por exemplo, sua crítica ao filme de Malraux (ASTRUC, Alexandre. “On a présenté hier... Un film d’André Malraux, Sierra de Teruel”. *Franc-Tireur*, 5 out. 1944).

por Lacan<sup>33</sup> e por um jovem convidado de Donato, Silvano Santiago<sup>34</sup>. Nasce ali o rótulo pós-estruturalista, dado pelos norte-americanos à *French Theory*, e as ideias ali debatidas consolidam o trabalho de alguns críticos de Johns Hopkins, como J. Hillis Miller ou Paul de Man que, poucos anos depois, migrariam a Yale, e de outros, como Sylvère Lotringer, Judith Butler ou Gayatri Spivak, que se seguiram.

Em sua intervenção no colóquio de Johns Hopkins, de natureza prospectiva e não conclusiva, Roland Barthes começa por admitir a separação entre Literatura e Retórica, disciplina arrasada quando o racionalismo se transformou em positivismo, no fim do século XIX. A articulação entre literatura e linguagem permaneceu então restrita à obra de uns poucos pioneiros, como Mallarmé, que inauguram o caminho logo percorrido por escritores como Proust e Joyce, fazendo de suas obras uma busca do Livro total; por outro lado, a própria Linguística, depois de Roman Jakobson, desenvolveu-se no sentido de incluir no seu escopo a poética, ou seja, os efeitos ligados à mensagem e não à sua referência. Barthes denomina essa nova união entre a literatura e a linguística de *semiocrítica*, uma vez que implica a escritura como sistema de sinais e o estudo das relações entre

<sup>33</sup> MACKSEY, Richard ; DONATO, Eugenio. *The Languages of Criticism and the Sciences of Man*. Johns Hopkins University Press, 1970. Segundo Roudinesco, Lacan temia a publicação dos textos do colóquio, que ele chamava de *Poubelliciation* (lixreira+publicação). Em sua intervenção no colóquio, “Da estrutura como intromistura de um pré-requisito de alteridade e um sujeito qualquer”, Lacan mostra uma forma de *méconnaissance* do sujeito, conceito que ele formula em francês. Admite tê-la preparado cedo pela manhã, quando podia ver Baltimore pela janela, e era, a seu ver, um momento muito interessante porque ainda não era dia e um sinal luminoso lhe indicava a cada minuto a mudança do tempo; tudo quanto podia ver, era apenas o resultado de pensamentos, nos quais a função desempenhada pelos outros sujeitos não era absolutamente óbvia. Em qualquer caso, o dito *Dasein*, como definição do sujeito, encontrava-se lá, preferencialmente, nesse espectador intermitente ou em desvanecimento, que lhe fornece a melhor imagem para resumir o processo: o inconsciente é Baltimore, ao amanhecer, conclui Lacan, com uma metáfora que será central na poética de João Cabral, a de “Tecendo a manhã”, de *A educação pela pedra* (1966): “Um galo sozinho não tece uma manhã: / ele precisará sempre de outros galos./ De um que apanhe esse grito que ele / e o lance a outro; de um outro galo / que apanhe o grito de um galo antes / e o lance a outro; e de outros galos / que com muitos outros galos se cruzem / os fios de sol de seus gritos de galo, / para que a manhã, desde uma teia tênue, / se vá tecendo, entre todos os galos”. Não cabe decisão solitária no não-mais e no ainda-não porque esses acontecimentos repõem o valor do inconsciente como linguagem, “se encorpando em tela, entre todos, / se erguendo tenda, onde entrem todos, / se entretendendo para todos, no toldo / (a manhã) que plana livre de armação”. O colóquio de Hopkins teria imensas consequências no campo da teoria literária nos Estados Unidos. Ver LESLIE, Stuart W. Richard Macksey and the Humanities Center. *MLN*, Volume 134, n. 5, dez. 2019. p. 925-941.

<sup>34</sup> Macksey e Donato apoiam-se num texto de Edward Said, “Abecedarium Cultures: Structuralism, Absence, Writing” (*TriQuarterly*, n. 20, 1971. p. 33-71), para a introdução da edição de 1972 de *The Structuralist Controversy. The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, intitulada, precisamente, “The Space Between - 1971”. Daí deriva, como se pode concluir, o conceito de entre-lugar de Santiago.



o escritor (*scripteur*, não *écrivain*) e a linguagem, com um evidente retorno às verdades, mesmo provisórias, da antropologia linguística. A semiocrítica não persegue o arcaísmo da psique, via pela qual o escritor retornaria à origem da linguagem, mas, ao contrário, afirma que a linguagem é a origem para ele. A língua, portanto, não é instrumento utilitário ou decorativo do pensamento e o homem não precede à linguagem. Mais ainda: a cultura, em todos os seus aspectos, é uma linguagem. Não vou me deter na questão da temporalidade, abordada por Barthes na conferência, mas prefiro focar a da pessoa.

Toda língua organiza as pessoas em dois amplos pares de opostos: uma correlação de pessoalidade que opõe a pessoa (eu ou tu) à não-pessoa (ele), o signo da ausência; e, dentro deste primeiro par de opostos, uma correlação de subjetividade que opõe duas pessoas, o eu e o não-eu (o tu). Decorrem desse esquema algumas questões. Em primeiro lugar, a polaridade das pessoas, embora seja uma condição fundamental da língua, é peculiar e enigmática, pois não envolve nem igualdade, nem simetria: eu está sempre numa posição de transcendência em relação a tu, uma vez que eu é interior ao enunciado, e tu lhe é exterior; contudo, eu e tu são reversíveis. A segunda questão é a de que o eu linguístico pode e deve ser definido de modo estritamente psicológico: eu é apenas a pessoa que enuncia esta ocorrência de discurso contendo a ocorrência linguística eu. A terceira questão é que o ele, ou não-pessoa, nunca reflete a ocorrência de discurso; ele situa-se fora dela. Essas premissas serão decisivas não só para os desenvolvimentos de Foucault mas para a biopolítica italiana, em particular, as análises de Roberto Esposito.<sup>35</sup>

Isto posto, Barthes afirma que o esforço de certos escritores contemporâneos, ao tentarem distinguir, no nível da estória, a pessoa psicológica e o autor do texto, mostra que o eu do discurso não pode mais ser um lugar em que uma pessoa previamente depositada seja inocentemente restaurada. Em outras palavras, o eu de quem escreve eu não é o mesmo eu lido pelo tu. Há aí uma evidente dissimetria da linguagem, que leva Barthes, finalmente, a se colocar quando foi que o verbo escrever, especificamente, começou a ser usado como intransitivo, deixando o escritor de ser aquele que escreve algo, para ser aquele que simplesmente escreve. Esta passagem do verbo escrever de transitivo para aparentemente intransitivo é certamente sinal de uma importante mudança de

<sup>35</sup> ESPOSITO, Roberto. *Bios: biopolítica e filosofia*. Lisboa: Edições 70, 2010; *Idem*, *Terza persona*. Política della vita e filosofia dell'impersonale. Torino: Einaudi, 2007; *Idem*, *Termini della politica*. Comunità, immunità, biopolitica. Milano: Mimesis, 2008; *Idem*, *Due*. *La macchina della teologia politica e il posto del pensiero*. Torino: Einaudi, 2013; *Idem*, *Da fuori*. Una filosofia per l'Europa. Torino: Einaudi, 2016.

mentalidade. O verbo escrever parece ter-se tornado intransitivo quando seu objeto —o texto— adquiriu uma importância toda especial. Portanto, e para além das aparências, não é no aspecto de intransitividade, argumenta Barthes, que é preciso buscar a definição do verbo escrever contemporâneo. Talvez uma outra noção linguística seja a saída ao impasse: a noção de diatese, ou voz (ativa, passiva, média). A diatese designa o modo pelo qual a ação (*procès*) afeta o sujeito do verbo. “Seguindo o exemplo clássico, apresentado por Meillet e Benveniste, o verbo *sacrificar* (ritualmente) é ativo se o sacerdote sacrifica a vítima por mim, e está na voz média se, tomando a faca das mãos do sacerdote, eu mesmo executo o sacrifício”. Apoiado em Benveniste, portanto, Barthes está roçando a questão do *homo sacer*, que muito mais tarde Agamben levantaria como indício da intransitividade contemporânea. Alguém está incluído na forma de uma exclusão. Barthes conclui então que a voz média (nem ativa, nem passiva) não exclui a transitividade. Assim definida, ela corresponde exatamente à situação do verbo escrever: hoje, escrever é fazer-se centro da ação da fala, é ativar a escritura, afetando-se a si mesmo: é deixar o escritor no escrito, não como sujeito psicológico, mas como agente da ação.

A questão não era ignorada pelo leitor João Cabral em 1954. Pensemos que Nathalie Sarraute editara *Tropismes* em 1939 e Robbe-Grillet publica *Les Gommages* em 1953 e, um ano depois, Butor lança *Passage de Milan*. Mais ainda, afirma Barthes que a distância entre o escritor e a língua diminui assintoticamente no verbo escrever de voz média, uma vez que uma escrita subjetiva, como a romântica, é ativa, pois nela o agente não é interior, mas anterior ao processo de escrever. Aqui, aquele que escreve não escreve para si, mas, como se fosse um procurador, para alguém que é exterior e antecessor. No verbo escrever atual, de voz média, o sujeito é contemporâneo do texto, sendo criado e afetado por ele, tal como o narrador em Proust, que só existe ao escrever. Em suma, o campo do escritor não é outro senão o da escritura, não enquanto “forma” pura concebida por uma estética da arte, mas, de modo muito mais radical, enquanto único espaço daquele que escreve.

Em outras palavras, Barthes, retomando a lição de Nietzsche, está transformando a tensão ativo-passivo, eu-tu, num devir, que nunca é imitar, nem fazer como outrem, nem se conformar a um modelo. Não há um zero do qual partir, nem um infinito ao qual se deva chegar. Conforme algo se transforma, aquilo em que ele se torna muda tanto quanto ele próprio. Não sendo fenômeno de imitação, nem de assimilação, mas de “duas águas”, para retomar o título da an-

tologia poética de Cabral, ou seja, de dupla captura<sup>36</sup>, a poesia é uma evolução não paralela, de inter-relacionamento recíproco entre dois domínios. Deleuze derivaria dessa ideia outras consequências. Um devir não é uma generalidade, porque não há devir em geral, mas devir é uma realidade porque, longe de se assemelhar ao sonho ou ao imaginário, o devir constitui o real, uma vez que marca a união de dois termos heterogêneos que se “desterritorializam” mutuamente. Não se abandona o velho para, em função de imitação ou identificação, se devir outra: altera-se uma outra forma de viver e de sentir.<sup>37</sup>

No debate que se seguiu à apresentação de Barthes, destacam-se as colocações de Jean Hyppolite sobre *le pacte de parole*; a de Jean-Pierre Vernant sobre a voz média (a voz média seria uma involução literária?) e, notadamente, a de Jacques Derrida, quem a partir da frase “*je suis mort*” (e lembremos que estamos em Baltimore, onde morreu Edgar Allan Poe), argumentou que quando se diz *je* coloca-se em jogo uma originalidade absolutamente original, porque sempre nos encontramos ausentes de nossa linguagem ou ausentes dessa suposta experiência do novo e da singularidade. Derrida, no fundo, contesta a segurança do *pacte de parole* de Barthes e refuta a oposição, formulada por Jean Hyppolite, por meio de quem Derrida aliás chegara a esse colóquio, para esse pacto funcionar de maneira oposta ao fantasma, porque ele já intui, como desenvolverá mais adiante em inúmeros textos, que no momento da escrita, mais do que saber se a ação é ou não transitiva, de *per se*, trata-se de elevar a decisão a partir de um fundo de indecidibilidade da própria linguagem. E essa é, sem sombras de dúvidas, uma decisão política.

---

<sup>36</sup> Quando em 1956 João Cabral publica sua antologia pela José Olympio, cujo título, aliás, foi sugerido por Aníbal Machado, engloba, na primeira água, *Pedra do sono, O engenheiro, Psicologia da composição, O cão sem plumas, Paisagem com figuras* e “Uma faca só lâmina”, i.e., os poemas do eu. Reserva para a segunda água, *Os três mal-amados, O rio* e o auto “Morte e Vida Severina”, os que agem sobre um tu. No esclarecimento preliminar à antologia, na orelha do livro, João Cabral afirma que “duas águas querem corresponder a duas intenções do autor e – decorrentemente – a duas maneiras de apreensão por parte do leitor ou ouvinte: de um lado, poemas para serem lidos em silêncio, numa comunicação a dois, poemas cujo aproveitamento temático, quase sempre concentrado, exige mais do que leitura, releitura; de outro, poemas para auditório, numa comunicação múltipla, poemas que, menos que lidos, podem ser ouvidos. Noutros termos, o poeta alterna o esforço de melhor expressão com o de melhor comunicação”. Por outro lado, a organização dessas duas águas não é cronológica, mas heterocrônica: obedece a um princípio de “só-depois”, indo do presente para o passado. “É que, em verdade, esta será provavelmente a ordem lógica e psicológica, pois que o mais atual é mais presente e mais vivido – o que sem dúvida, facilita o acesso à obra”. A vinheta da capa, não assinada, enfatiza, referencialmente, o sentido primeiro do título, cuja referência é um certo tipo de telhado tradicional, em casas simples do Nordeste, o que ajuda a situar o volume sob o rótulo de “literatura regionalista”.

<sup>37</sup> DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976; *Idem, Kafka. Por uma literatura menor*, Rio de Janeiro: Imago, 1977; *Idem, Proust e os signos*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

Mas há uma segunda parte na definição de João Cabral que interessa resgatar: “O alvo desse caçador não é o animal que ele vê passar correndo. Ele atira a flecha de seu poema sem direção definida, com a obscura esperança de que uma caça qualquer aconteça achar-se na sua trajetória”. Poderíamos traduzir a ideia através de uma correlação entre poesia e prosa. A poesia está para a prosa como a dança está para a corrida. Valéry menciona-a numa palestra de 1927, “Propos sur la poésie” (1928), e numa conferência em Oxford, em 1939 (“Poésie et Pensée abstraite”), onde ao paralelo caminhar / dançar acrescenta-se, no caso de uma criança, a corrida. Retorna a questão na conferência sobre “La liberté de l’esprit” (1939), sempre evocando a ideia primigênia de Mallarmé quem, em *Ballets*, nos disse que a dançarina não dança, sugerindo, pelo prodígio de abreviaturas ou élans, com uma escrita corporal, o que exigiria parágrafos em prosa tanto dialogada, quanto descritiva, para ser expresso através da redação: “poema isento de todo o aparelho do escriba”. Mais rápido, portanto, que a marcha e mesmo que a corrida, o poema, com toda a sua contingência, é uma flecha que atinge o alvo sem premeditação definida. É anti-char, uma trincheira anti-tanques, mas equivocadamente anti-Char, René Char, e também anti-chat, avessa ao blá-blá-blá das redes. Blanchot viu a poesia de Char, em *A conversa infinita*, como poesia do neutro porque, a partir dessa experiência, a própria poesia passa a brilhar como um fato, mas levando em conta esse acontecimento, precisamente, o de que todo fato se torna pergunta e mais ainda, pergunta poética.

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

É uma luta fantasma  
vazia, contra nada;  
não diz a coisa, diz vazio;  
nem diz coisas, é balbucio.<sup>38</sup>

## PSICOLOGIAS

A despeito do caráter rebarbativo, isto é, sombrio e carrancudo, do próprio conceito, segundo Drummond, a definição da poesia moderna, na tese de

<sup>38</sup> MELO NETO, João Cabral. “Anti-Char”. “Museu de tudo” In: *Obra Completa, op. cit.* p. 397. Sobre o poema, LEITE, Sebastião Uchoa. “Máquina sem mistério: a poesia de João Cabral de Melo Neto”, *Tempo brasileiro*, n. 69, Rio de Janeiro, p. 61-95, abr.-jun.1982.

João Cabral de Melo Neto, não pode ser separada de três ocorrências do termo psicologia que se manifestam em torno dela. A primeira delas pertence a Jean Hytier (1899-1983), editor das *Obras Completas* de Paul Valéry, poeta que muito auxiliou Jacques Lacan numa primeira definição das relações entre arte e psicanálise, e que poderíamos chamar de estética do vazio, uma linguagem que estava empenhada, em poucas palavras, em isolar o *quid* da poesia. Sob essa perspectiva, elaborada pela psicanálise ao longo dos anos 50, a definição corriqueira da poesia suspende-se momentaneamente para ser apresentada como uma organização textual específica, de fato, uma trama significante singular, que manifesta, porém, uma densidade semântica irreduzível. Trata-se da organização significante de uma alteridade radical, situada para além do significante, ou seja, a poesia seria uma estruturação inequivocamente significante, habitada, não obstante, em seu interior, por uma dimensão irreduzível ao significante e que, por isso mesmo, apresenta-se como lugar vazio de origem de uma outra qualquer representação.

Em 1946, Hytier publica seu livro *Les arts de littérature*.<sup>39</sup> *Letras e Artes* traduz dois fragmentos desse livro, o primeiro dos quais intitula-se, precisamente, “Psicologia da poesia”, que transcrevo a seguir:

O prazer poético é um prazer da imaginação, mas não um devaneio amorfo, associativo indefinido ou indeterminado. Considerado apenas exteriormente, ele se dilui sem uma moldura, sem uma ordem ocasional que o situe. Mas a verdadeira organização é fruto de um profundo impulso afetivo.

É preciso distinguir: 1º) o pretexto, indispensável, mas acidental; 2º) o tema, isto é, o sentimento singular e presente que constitui o fundo do devaneio poético e se realiza figurativamente, seja de uma maneira direta, seja contrastada, graças à força da imaginação, e utilizando as sugestões oferecidas pelo pretexto.

O universo interior, onde se desenvolve essa atividade, é formado de imagens sensoriais, mais ou menos precisas, completas, móveis, cambiantes e dependentes. Na verdade, é um mundo indissolúvel e plástico. Estender-nos-íamos demais se entrássemos aqui nos detalhes desse jogo de imagens, nas modalidades de suas combinações, nas formas de evocações, nas circunstâncias da poetização e da despoetização. Mas é preciso notar: 1º) que o prazer poético é extremamente subjetivo, individual, variável, com numerosos fatores (a pessoa que o experimenta, as circunstâncias, o pretexto, etc.); 2º) que ele está, virtualmente, em tudo (poema, arte, natureza, lembranças, imagens, no próprio sentimento que se toma como pretexto) sob a condição de que seja organizado pelo sentimento; 3º) que é universal, experimentado, em certo grau, por todos os homens<sup>40</sup>, sem qualquer

<sup>39</sup> HYTIER, Jean. *Les arts de littérature*. Paris: Charlot, 1946. Houve uma edição argelina em 1941.

<sup>40</sup> “Todo homem de bem pode passar sem comer durante dois dias – sem poesia, nunca” – Baudelaire, *Conseil aux jeunes littérateurs*. É a nota VII, sobre a poesia. Trata-se de material publicado originalmente por Baudelaire no periódico *L’esprit public*, em 15 de abril de 1846.

condição de cultura; toda uma sub-literatura oferece motivos ao prazer poético do povo e mesmo ao mau gosto de outras classes sociais. A única relação que o prazer poético tem com o belo é negativa: quando a exigência estética impede a emoção poética de se construir; 4º) que o prazer poético, ao contrário de que se crê não comporta ilusões. Exige, mesmo, a percepção de uma diferença entre o mundo do espírito, móvel, onde ele se desenvolve livremente, e o mundo material, sólido e resistente, da sensação. A alma não experimentaria mais o prazer, se houvesse alucinação.

O jogo de imagens é livremente estabelecido pela pessoa que experimenta o prazer poético; a sistematização é variável, mas necessária. Opera-se sobre um determinado assunto, que pode variar e até multiplicar-se. Mas a sistematização é unificada por sua causa profunda, pela personalidade afetiva que se satisfaz idealmente numa fantasmagoria gratuita.

O jogo de imagens é, portanto, criação de quem experimenta o prazer poético. Essa pessoa é o poeta desse poema, muitas vezes bem infiel ao poema escrito, que foi simplesmente o pretexto (propício, sugestivo, magicamente revelador, mas pretexto) do poema interior que satisfaz ao tema sentimental. Assim se manifesta, por uma criação subjetiva, uma aptidão a construção afetiva que completa a vida segundo os desejos do coração.

Em resumo, o prazer poético poderia, talvez, ser caracterizado pelo seguinte:

- 1º – O prazer poético é um jogo de imagens livremente sistematizadas para a satisfação da afetividade profunda;
- 2º – No prazer poético, a imaginação orquestra o tema sobre o pretexto;
- 3º – A poesia é uma metafísica do coração.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> A segunda parte do texto, “A poesia nas artes e na literatura”, diz: “O prazer poético pode ser causado acidentalmente por todas as obras de arte. Mas convêm deixar de lado aquelas que se propõem provocá-lo, especificamente, pois, nesse caso, encontra-se a aliança da poesia e da beleza, aliança bem frequente nas obras primas. Os grandes artistas, ao mesmo tempo que se empenhavam numa realização estética fortemente caracterizada, buscavam também, mais ou menos conscientemente, revolver a personalidade profunda.

Verifica-se, dessa forma, um prazer estético quase puro nas obras muito bem realizadas; esse prazer estético sem poesia é qualquer coisa de frio e seco; admira-se a virtuosidade, mas não se experimenta qualquer emoção; a vida parece ter-se retirado dele, com todo o seu calor afetivo. Quanto mais o gênero comporte uma emoção poética, essa deficiência é mais penosa. “Segundo as obras, os momentos, as passagens ou os detalhes, um mesmo artista sofre em grau mais ou menos intenso, de um abandono lírico, ao mesmo tempo que o seu poder artístico subsiste, funciona no vazio. O contrário não é raro: os meios estéticos podem faltar a uma profunda inspiração poética. Todas essas observações valem para a poesia propriamente dita. Para apreciar bem o caráter poético nas belas artes e nas artes literárias que não visam, em primeiro lugar, à poesia (o romance, o teatro, a prosa, as obras versificadas didáticas), deve-se ter em conta a sua condição. Como a perfeição estética tem, aqui, o primeiro plano, a inspiração poética não se faz presente senão na medida do possível, e nem sempre plenamente. Além disso, as artes e os gêneros não são igualmente propícios. Colocados no mesmo plano, a arquitetura parece menos poética do que a escultura, principalmente que a pintura, que ainda é menos do que a música. Lembremos que não se trata do prazer poético acidental que possa ser experimentado, arbitrariamente, numa obra de arte. A poesia é aqui um desenho. Mas é um desenho subordinado. Acontece – a arte particular ou a obra singular acomodando-se melhor às condições próprias da poesia – que a intenção poética tome uma importância quase igual à intenção estética: o caso é frequente na música.

Duvida-se mesmo se a música não será tão poética quanto a poesia. Não acreditamos.



A psicanálise, notadamente a de inspiração lacaniana, irá paulatinamente se afastando dessa definição meramente imaginária da poesia (“o prazer poético é um prazer da imaginação”), que daria seu melhores frutos talvez nas leituras de Gaston Bachelard, ou, no caso de João Cabral, em *A pedra e o rio* de Lauro Escorel, autor a quem por sinal o poeta dedica a “Psicologia da composição”, para propor, numa guinada perceptível a partir do seminário VII de Lacan, sobre a ética na psicanálise, que o efeito de sentido que podemos demandar do discurso analítico é de uma outra ordem: ele não é imaginário mas também não é simbólico. É preciso que seja real. Daí que a relação da psicanálise com a arte não seja mais a de dar forma a um vazio, mas a de aprender a contorná-lo, acompanhar a borda, o litoral desse literal, e o objetivo deixará de ser a literatura para se interessar pela *litureterra*. Jean Hytier, pelo contrário, detém-se numa perspectiva fenomenológica (em que a imaginação, orquestrando “o tema sobre o pretexto”, está sistematizando as imagens para “a satisfação da afetividade profunda”, na perspectiva de “uma metafísica do coração”) e daí conclui ser possível estudar psicologicamente a poesia, porque quando a poesia se mani-

---

Entenda-se, porém, que para assegurar a primazia poética da poesia é preciso conservar suas espécies mais intensas. De outro lado, convém distinguir aqui no efeito da música vários fatores (para não confundir, sob a palavra “poético”, vagamente empregada, o que é estético, poético e simplesmente afetivo): 1º. a compreensão, a admiração e o prazer propriamente musical resultante do jogo formal e de seu valor estético; 2º. a atividade psíquica suscitada, mais ou menos confusa, compreendendo imagens, pensamentos, reflexões e notadamente, sentimentos; 3º. o prazer poético, que não existe senão quando um sentimento forte e básico se revela, se impõe e toma forma ativamente, modelando-se sobre o pretexto musical, uma criação imaginária que satisfaz ao tema afetivo. Esse prazer pode ser arbitrário resultar de uma falsa interpretação, mesmo de uma simples emoção sonora, ou corresponder ao sentimento pressentido de compositor.

O artista literário não procura senão o fim estético (de contrário rivalizaria, e mal, com o sábio). Organiza – partindo do interior e segundo um movimento que é a verdadeira composição e não segundo um plano exterior, que marca apenas uma orientação – um conjunto vivo: narrativa, ação dramática, pintura moral, etc. nas condições do gênero, de acordo com uma estética que não desejamos estudar aqui. Mas no livro como no quadro, na estátua ou na sinfonia, no seio do equilíbrio e da harmonia onde se conjugam as forças expressivas, pode-se introduzir sutilmente uma insidiosa inspiração poética, que se expande e dá cor ao conjunto (ou a alguns fragmentos). Isso é raro, no romance objetivo: é quase uma regra na autobiografia. Cerca o drama de um halo se impregna na tragédia, ajunta à comédia um novo aspecto. Se o elemento poético faltar inteiramente, pode-se ter uma obra muito bela: a beleza fria é a beleza, talvez mesmo a beleza pura; mas, parece-nos faltar nela alguma coisa. É por isso que dizemos que toda obra prima tende à poesia.

Pode-se estudar psicologicamente a poesia nas obras de arte e as obras literárias que não têm como fim principal: quando a poesia se introduz nelas inconscientemente, não se pode cogitar de sua estética; mas se o artista combinou a obra de arte para provocar também o sentimento poético, essa poetização decidida e calculada parece-se àquela operada pelo poeta. Apenas os meios de expressão variam, mas eles dizem respeito apenas ao prazer estético”. HYTIER, Jean. *Psicologia da poesia*. *Letras e Artes*, p. 6 e 10; 20 abril 1954.

festa na linguagem ou se introduz em outras obras de arte, inconscientemente, não se pode cogitar de sua estética; mas se o artista manipula, deliberadamente, a obra de arte, para a partir dela provocar o sentimento poético, aí sim essa poetização se assemelha àquela operada pelo poeta. É o que diz João Cabral na conferência: apoiar o trabalho poético “na estrutura da imagem (choque de palavras, aproximação de realidades estranhas, associação e imagística do subconsciente)”. A poesia se reduz, assim, a uma técnica, deliberada e consciente, de um profissional, o poeta, e não pode ser confundida com “um devaneio amorfo, associativo indefinido ou indeterminado”.

Ora, se a compreensão de Hytier é relativamente estanque e esquemática, há um segundo uso do termo psicologia no debate contemporâneo à conferência de João Cabral que, pelo contrário, introduz o movimento. Refiro-me à psicologia do ritmo cinematográfico. Com efeito, é curioso levar em consideração que, na mesma semana da conferência sobre a poesia moderna, se estampava, no Rio de Janeiro, um fragmento da conferência *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, pronunciada por Maurice Merleau-Ponty no IDHEC (Instituto de Altos Estudos Cinematográficos), em 13 de março de 1945, para estudantes como Alain Resnais ou Jacques Dupont.<sup>42</sup> Nela o filósofo definia o filme não como uma soma de imagens, mas como uma forma temporal e, baseado nas análises de Roger Leenhardt, enfatizava a duração de cada imagem: uma pequena duração convém ao sorriso divertido, uma duração média para o rosto indiferente e uma duração prolongada adapta-se melhor à expressão de dor. Assim Leenhardt propusera uma definição do ritmo cinematográfico: “uma tal ordem de tomadas e para cada uma destas tomadas ou planos uma tal duração, que o conjunto produza a impressão procurada, com o máximo efeito desejado”. Dela retirava Merleau-Ponty uma verdadeira métrica cinematográfica, cuja exigência é muito precisa e imperiosa. Como há filme, além da seleção de tomadas ou planos, sua ordem e duração – a montagem – também acontece a seleção das cenas ou sequências, de sua ordem e de sua duração – o que constitui a decupagem – a linguagem aparece como uma forma profundamente complexa no interior da qual muitas ações e reações se exercem, a cada momento, e cujas leis perma-

<sup>42</sup> A conferência foi estampada inicialmente em *Les Temps modernes* (n. 26, nov. 1947, p. 930-943) e mais tarde retrabalhada em um livro do autor, *Sens et non-sens* (1948). Ver *Le Cinéma et la nouvelle psychologie*. Ed. Pierre Parlant. Paris: Gallimard, 2009 (Folioplus philosophie, n.º 177). Sobre o particular, cf. ALBERA, François. “Maurice Merleau-Ponty et le cinéma, 1895”. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* : <http://journals.openedition.org/1895/4680>; ZERNIK, Clélia. Un film ne se pense pas il se perçoit. Merleau-Ponty et la perception cinématographique. *Rue Descartes*, n.º 53, 2006; *Idem, L'Œil et l'objectif. La psychologie de la perception à l'épreuve du style cinématographique*. Paris: Vrin, 2012.

necem desconhecidas pelo operador, por despercebidas ou inconscientes, ele que manipula a linguagem cinematográfica como o homem que fala manipula a sintaxe – sem pensá-la expressamente – e sem estar sempre em condições de formular as regras daquilo que observa espontaneamente. A questão colocada pelo cinema é a mesma aliás da poesia. Há sempre num poema alusão a coisas ou a ideias. E, entretanto, a poesia pura não tem simplesmente por função nos fazer significar estes fatos, ideias ou coisas, porque assim o poema poderia ser traduzido exatamente em prosa. As ideias e os fatos não são senão os materiais da arte: a arte da poesia não consiste em descrever didaticamente as coisas ou em expor as ideias, mas em criar uma máquina da linguagem que, de uma maneira quase infalível, coloca o leitor num estado poético específico<sup>43</sup>. Essa máquina corta, monta e cria espaços, “na disposição tipográfica (caligramas, uso de espaço em branco, variações de corpos e família de caracteres, disposição sistemática dos apoios fonéticos ou semânticos)”. Duplo estatuto da Coisa: objeto, experiência perdida; vazio de objeto inicial, mas condição de existência também da cadeia significante.

Devemos, enfim, a terceira ocorrência do termo psicologia ao próprio João Cabral de Melo Neto. Em 1947, o poeta publica em Barcelona uma *plquette* de 15 exemplares com a “Psicologia da composição”<sup>44</sup>; em 1950, estampa seu texto “Joan Miró” sobre o artista catalão e aí afirma que a “psicologia de sua composição” “parece nascer da luta permanente, no trabalho do pintor, para limpar seu olho do visto e sua mão do automático”<sup>45</sup>; um ano depois, em 1951, lemos a primeira parte dessa sua própria “Psicologia da composição”, no *Letras e Artes*, mas com omissão do título, apenas “Poema”:

Saio de meu poema  
como quem lava as mãos.

Algumas conchas tornaram-se,  
que o sol da atenção  
cristalizou; alguma palavra  
que desabrochei, como a um pássaro.

<sup>43</sup> Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. “Psicologia do ritmo cinematográfico”. *Letras e Artes*, a. 9, n. 312, Rio de Janeiro, 17 ago. 1954. p. 7.

<sup>44</sup> MELO NETO, João Cabral de. “*Psicologia da Composição com a Fabula de Anfion e Antiope*”. Barcelona: O livro inconsútil, 1947. A segunda edição é a de *Poemas reunidos*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1954.

<sup>45</sup> *Idem*, Joan Miró. *Obra Completa, op. cit.*: p. 711. O ensaio de Cabral é contemporâneo de “Imaginación y poesía en la pintura de Joan Miró” (*Cuadernos Hispanoamericanos*, maio-jun. 1950. p. 532-538) de Ricardo Gullón, que já estudara a obra de Miró em “Juan Miró por el camino de la poesía” (*Leonardo. Revista de las ideas y las formas*, Barcelona, t. 3, n. 8, 1945. p. 29-39).

Talvez alguma concha  
Dessas, ou pássaro, lembre,  
côncavo, o corpo do gesto  
extinto que o ar já preencheu;

talvez, como a camisa  
vazia, que despi.<sup>46</sup>

O poema é dessa vez realistamente ilustrado por Santa Rosa, famoso pelas suas capas de *Vidas secas*, *A Rosa do Povo*, *O Visionário* ou *Sagarana*, para a José Olympio, numa linguagem onírica que ele usaria, com maior impacto, como cenógrafo, na montagem de *Peleas e Melisande* ou em *Vestido de noiva*. Uma concha esquemática, reduzida a uma espiral, porém, sem a corrosão da espiral do Pai Ubu. E um gradeado convencional ao fundo, semelhando um ergástulo, que graficamente será introduzido no texto pelo próprio Cabral pois o verso “Dessas, ou pássaro, lembre” se tornará, na edição definitiva, “Dessas (ou pássaro) lembre”, desempenhando os parênteses essa função de grades bem mais consistentes do que as simples vírgulas. Onde antes havia uma disjunção, concha ou pássaro, temos agora uma sinistra epifania: um pássaro encarcerado.

É curioso pensar que, poucos meses depois, nos topáramos, no mesmo suplemento, com uma oclusiva fotoforma<sup>47</sup>, ilustrando uma conversa de um muito jovem Geraldo de Barros (1923-1998) com Louis Wiznitzer, em que o repórter lhe indaga sobre duas alternativas de seu trabalho visual, a primeira, aquela em que o olhar do fotógrafo escolhe o assunto e o ângulo pelo qual deverá fixá-lo; depois, a segunda, técnica, que compreende o ato de fotografar. Geraldo responde que acha a segunda mais importante.

<sup>46</sup> MELO NETO, João Cabral de. Poema. *Letras e Artes*, a.6, n. 228, p. 12, 4 nov. 1951.

<sup>47</sup> BARROS, Geraldo de. *Fotoformas*. Exposição no Masp, em 1951, com projeto desenhado por Lina Bo Bardi, retomada em *Idem, Fotoformas*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. No folder da exposição, Pietro Maria Bardi afirma que “em lugar da pintura, modo ainda entrosado aos antigos empreendimentos do verismo, o nosso artista se vale da fotografia, que é, sim, um meio ligado ao mais mecânico dos verismos, mas que se presta a transformar a sensação numa expressão sem ‘artisticidade’, pura derivação de sombras e por isso mais ligada à abstração, por nada manual e por isso menos individual, despersonalização da individualidade, espécie de absoluto a-romântico, mas todavia romanticismo dos mais definíveis”. O conceito que dá nome à exposição inspira-se na *Fotoform*, do artista alemão Otto Steiner, manifestação destacada da fotografia subjetiva alemã, que buscava criar fotografias abstratas a partir das experiências da Bauhaus. No debate entre portinaristas e anti-portinaristas, suscitado pela difusão das ideias de Max Bill logo na primeira Bienal, Mário Pedrosa enalteceu a linguagem de Geraldo de Barros por desdenhar o enlanguescimento pictórico do gosto convencional, em nome de uma experiência viril (sic) de imagens instantâneas ou fixadas, simultâneas ou dissolvidas em signos da vida e do espaço urbanístico (cf. PEDROSA, Mario. A Bienal de cá e pra lá. In: ARANTES, Otília (Ed.). *Modernidade cá e lá: textos escolhidos*, 4. São Paulo: Edusp, 2000. p. 258.

Abstrair significa para mim, em fotografia como em pintura, criar formas abstratas, criar signos, uma linguagem em que a realidade já não mais figura. Sou, de qualquer maneira, obrigado a fotografar alguma coisa, mas essa alguma coisa, transformo-a, em seguida, à minha vontade, segundo os meios, os equilíbrios, os ritmos, para dela fazer uma composição plástica, em que o assunto é inteiramente esquecido, absorvido. (...) Não sou pintor a não ser no momento de tirar a fotografia, de escolher meu ângulo, meu plano. Em seguida, durante todo tempo em que a objetiva trabalha, faço um trabalho de composição independente do que escolhi como assunto, trabalho no qual o único guia é o ritmo, o contraponto, a harmonia plástica. A fotografia abstrata pode atingir alturas musicais...(...). A arte figurativa já não nos satisfaz. A inquietude caracteriza a nossa época de crise de consciência e, em certo sentido, pode-se dizer que a arte abstrata faz a função do anseio religioso, a procura do sagrado, na atmosfera niilista do mundo atual.<sup>48</sup>

Geraldo de Barros, nos antípodas de Hytier (“o assunto é inteiramente esquecido, absorvido”, em virtude de “um trabalho de composição independente do que escolhi como assunto”), define a imagem como cadeia significativa (“criar formas abstratas, criar signos, uma linguagem em que a realidade já não mais figura”), em função da “psicologia do ritmo”, de Merleau-Ponty (“o ritmo, o contraponto, a harmonia plástica”). Nessa mesma linha raciocinava João Cabral a respeito de Miró:

de certa maneira, se pode dizer que o abstrato está nos dois polos do trabalho de representação da realidade. É abstrato o que apenas se balbucia, aquilo a que não se chega a dar forma, é abstrato o que se elabora ao infinito, aquilo a que se chega a elaborar tão absolutamente que a realidade que podia conter se faz transparente e desaparece. No primeiro caso, a figura é abstrata por ininteligível; no segundo, por disfarçada. No primeiro, se permanece aquém da realidade; no segundo, se nega a realidade<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> WIZNITZER, Louis. “Poderá haver fotografia abstrata?” *Letras e Artes*. a. 7, n. 259, p. 6-7; 10, 10 ago. 1952. O mesmo Wiznitzer (1925-1996) entrevistara, dois anos antes, Joan Miró e o fotografou lendo o ensaio de Cabral sobre sua obra. Em 1951, como bolsista do governo francês, Geraldo de Barros encontrava-se em Paris, estudando litografia na Escola de Belas Artes, e gravura com Stanley William Hayter, autor de *New Ways of Gravure* (1949), onde defende uma atitude simultaneamente sensível e cerebrina por parte do artista. Criador da técnica da *viscosidade* em gravura, dois anos antes, em 1947, e junto a outros surrealistas como Joan Miró e o poeta Ruthven Todd, Hayter tentou resgatar a técnica da gravura iluminada de Blake, o poeta do dilaceramento e do acordo com a morte, que Bataille chamava de agitação desvairada e desordenada. O estúdio de Hayter, o Ateliê 17, era frequentado por artistas consagrados como Picasso, Miró, Masson, Ubac, Chagall, Giacometti, Matta, mas também pela nova geração informalista americana, Pollock, Rothko, Motherwell, ou mesmo de Kooning. Ao retornar a São Paulo, Geraldo de Barros obteve em 1952 o primeiro prêmio de cartaz no concurso do IV Centenário da cidade de São Paulo.

<sup>49</sup> MELO NETO, João Cabral de. *Obra Completa, op. cit.*, p. 719.

Ora, a fotoforma de Geraldo de Barros é estampada no mesmo suplemento em que lemos a seção A da *Antiode*, com o título “Fragmento de Antiode”, novamente ilustrada, em chave referencial rebaixada, por Santa Rosa:

Poesia te escrevia:  
flor! Conhecendo  
que és fezes. Fezes  
como qualquer,

gerando cogumelos  
(raros, fragéis, cogu-  
melos) no úmido  
calor de nossa boca.

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

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

Delicado, evitava  
o estrume do poema,  
seu caule, seu ovário,  
suas destilações.

Esperava as puras  
Transparentes florações  
Nascidas do ar, no ar  
Como as brisas.<sup>50</sup>

Publica-se também, nesse mesmo momento, em 1952, um breviário de Dante Costa, *O sensualismo alimentar em Portugal e no Brasil*<sup>51</sup>, resenhado por Brito Broca em um texto sintomático, “Estômago e literatura” que nos ilumina acerca do “ovário do poema”. Paraense e filho de Angyone Costa, destacado arqueólogo brasileiro, autor de estudos sistemáticos sobre a cultura indígena, Dante, que estudara medicina no Rio de Janeiro, aperfeiçoou seus estudos em

<sup>50</sup> *Idem*, Fragmento de Antiode. *Letras e Artes*, a. 7, n. 259, p. 9, 10 ago. 1952.

<sup>51</sup> COSTA, Dante. *O sensualismo alimentar em Portugal e no Brasil*. (Ensaio de psicologia alimentar). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, Serviço de Documentação, 1952.



Paris, a partir de 1939<sup>52</sup> e, mesmo colaborando com o governo Vargas, sempre preservou uma circulação por ambientes de esquerda, o que lhe permitiu colaborar na *Para todos* de Álvaro Moreyra e no *Dom Casmurro* de Jorge Amado.<sup>53</sup>

Mas voltemos ao ovário do poema e, em especial, à *Antiode*, versão 1952. Nela se dizia que o poeta, delicado, evitava o estrume do texto, seu caule, seu ovário, suas destilações, palavra que, associada ao trabalho da sublimação, perdura até *Duas águas* (1956)<sup>54</sup>, mas, a seguir, desaparece, substituída por intestinações. Nada de ingênua tem essa rasura porque, para além de “la entraña de sus ojos”, de que falava Huidobro a respeito de Miró, e do sensualismo gástrico apontado por Dante Costa, é preciso lembrar que, enquanto Costa era estudante na cidade, o esforço acefálico dos nietzscheanos de Paris, reunidos, caberia dizer, “contra uma filosofia dita profunda” (para parafrasearmos o subtítulo da *Antiode*), sustentava-se justamente em uma fisionomia desenvolvida por Georges Bataille a partir do final dos anos 20. Com efeito, já num famoso texto de 1929, “Le langage des fleurs”<sup>55</sup>, Bataille nos propõe pensar que, se as plantas, a exemplo dos seres humanos, crescem no eixo vertical, elas contêm igualmente a contrapartida perfeita de sua imagem idealizada, contrastada à visão fantástica e impossível das raízes que fervilham sob a superfície do solo, repugnantes e nuas como vermes. Enquanto os caules elevam-se nobremente, as raízes revolvem-se ignóbeis e pegajosas no interior do solo, quase tão ávidas de podridão quanto as folhas de luz. Pouco mais tarde, em outro texto ainda mais chocante, “Le gros orteil”<sup>56</sup>, Bataille nos diz, numa drástica polarização entre os elementos altos e baixos que compõem a figura humana, que o dedão do pé (o tal *orteil*) é a parte mais humana do corpo do homem, invertendo tema recorrentemente revisitado pelos pensadores ius-naturalistas do século XVIII e, a seguir, pelos teóricos do evolucionismo. A busca de verticalidade, segundo Bataille, estaria na origem das imagens idealizadas do ser humano, sempre privilegiando a cabeça em detrimento dos órgãos baixos, dentre eles, os intestinos. É uma premissa central do pensamento bataillano que a flor, signo eterno e homogêneo do amor e da beleza, tem, a rigor, o odor da morte e que essa desconstrução da polaridade desmancha a polarização do universo, em um

<sup>52</sup> *Idem*, *Itinerário de Paris*. 2. ed. Rio de Janeiro: Leitura, 1939.

<sup>53</sup> *Idem*, *O socialismo: conceito, raízes históricas e posição atual no Brasil*. Rio de Janeiro: Simões, 1954.

<sup>54</sup> “Os livros reeditados no presente volume, diz a nota introdutória de *Duas águas*, sofreram algumas modificações; o Autor considera-os em versão definitiva” (MELO NETO, João Cabral. *Duas águas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956. p.3).

<sup>55</sup> BATAILLE, Georges. “Le langage des fleurs”. *Documents*, n. 3. Paris, jun. 1929.

<sup>56</sup> *Idem*, *Le gros orteil*. *Documents*, n. 6. Paris, nov. 1929.

inferno subterrâneo e um céu puro (em que a lama e as trevas são os princípios do mal, assim como a luz e o espaço celeste são os princípios do bem). Contudo, resistindo ao heterogêneo, ao teimar conceber a vida humana com os pés no chão e a cabeça iluminada, os homens imaginam obstinadamente um fluxo que os elevaria definitivamente a um espaço etéreo, incapacitados, mas também ressentidos, por terem de reconhecer que, na verdade, verifica-se, na cultura, um duplo movimento de vaivém, ascendente e descendente, completamente antagônico à linearidade poesia = cultura, de Geir Campos, e que vai do abjeto ao ideal e do ideal ao abjeto. Firma-se, assim, o percurso das destilações às in-testinações.

Ora, o heterogêneo dessa concepção apoia-se na série, o que, na poética cabralina, significa raio X e cubismo, inter-prenetração das fotoformas. A perseguição à Coisa se verifica agora por meio de flashes, closes, cortes e montagens, de tempos, espaços, sensibilidades. Desenha-se, assim, uma encruzilhada para a poesia moderna ou, em particular, para a praticada por João Cabral de Melo Neto: de um lado, a estética do vazio consubstancia-se com a mimese disciplinada de Santa Rosa, discípulo de Portinari, ao passo que, de outro, a estética da Coisa identifica-se com as séries significantes acefálicas e afuncionais de Geraldo de Barros. Nada pacífica, a psicologia da composição alimenta-se desse debate e demonstra que “o poema moderno, por não ser funcional, exige do leitor um esforço sobre-humano para se colocar acima das contingências de sua vida”. Tudo gira, portanto, em volta do afuncionalismo pregado pioneiramente por Carl Einstein e Bataille na *Documents*. O sujeito poético não é o écrivain, que redige os poemas, mas o *scripteur*, aquele sujeito que se produz no ponto mesmo em que a língua se torna inoperante e algo devém puramente dizível.

#### A POESIA CONTRA A POESIA

Georges Bataille aponta, numa leitura igualmente estampada na revista *Documents*, que, em suas colagens para a galeria Goemans, de 1930, Miró partia de uma realidade pulverizada (“la réalité en poussière”), uma sorte de poeira ensolarada, e que, a seguir, seus objetos ínfimos iam se libertando como uma multidão de elementos decompostos e agitados. Poucos números antes, em outubro de 1929, o mesmo Bataille nos dizia também que, no processo de desmaterialização em que se encontravam, depois do surrealismo, a poeira, porque persiste, provavelmente começaria a avançar, invadindo imensos escombros abandonados, docas desertas, e, nesse futuro distante, não restaria mais nada para nos salvar dos terrores noturnos, nem mesmo as ficções. Como o próprio

Miró pretendia acabar com o realismo, “assassiner la peinture”<sup>57</sup>, ambição que compartilha aliás com Dali, a decomposição das suas figuras iria a tal ponto que delas só restariam manchas informes na pedra lapidária, meros vestígios de um desastre desconhecido (“les traces d’un ne sait quel désastre”)<sup>58</sup>, a iminência que não acontece, o excesso não codificável da lei, segundo Blanchot.

Entre 1948 e 1950, João Cabral frequentou o estúdio de Joan Miró e sua residência em Mont-roig del Camp. Após um prefácio aos *Sonets de Caruixa*, primeiro livro de Joan Brossa, quem por sua vez traduziu três poemas de *O Engenheiro* ao catalão para o número 8 da revista *Dau al Set*, em 1949, e depois de prefaciá-la a primeira exposição de Antoni Tàpies, Modest Cuixart e Joan Pons, entre final de dezembro de 1949 e janeiro de 1950, Cabral publica o ensaio sobre Miró (traduzido ao francês) num álbum financiado pela galeria Maeght de Paris, novo *marchand* do artista na Europa. Na mesma época, Georges Bataille vai definindo a poesia como uma experiência de dispêndio e para tanto recorre a todo um vocabulário de intestinações: *sang, urine, excréments, phallus, cadavre, sueur, larmes, langue, sexes*. Jacques Lacan toma nota disso. No final do seminário “De uma questão preliminar a todo tratamento possível da psicose”, entre dezembro de 1957 e janeiro de 1958 (à época portanto da *poubelliciation* da conferência de Cabral), Lacan refere-se a Georges Bataille, associando sua experiência interior, notadamente a de *Haine de la poésie* (1947), com a teodiceia de Schreber.<sup>59</sup> Por outro lado, a influência das técnicas de iluminação (vindas em parte de Éluard, em parte de Hytier, Miró e Todd, a partir de Blake) levam Bataille a definir a poesia como aquilo que se oferece para ser visto. O ver-se vendo de Valéry, mudado agora numa série de representações infames, abjetas, risíveis ou fúnebres que, a partir do silêncio e da noite, conduzem ao êxtase.<sup>60</sup> O escritor cria então certas imagens a partir de vestígios de saber e essas imagens, longe de serem uma via para o conhecimento, são um modo de ver. Bataille, ao abandonar a poesia como meio de conhecimento e

<sup>57</sup> Foucault, sem ignorar o *Angelus Novus*, nos mostrou que Klee, ao compor e decompor a pintura em seus elementos, é nosso Velázquez. Ora, Miró teria descoberto em Paul Klee que havia algo além da expressão plástica, que a *peinture-peinture* precisava ir além de si para atingir espaços mais emocionantes ou profundos, ou seja, acabar com a mimese. Cf. LABRUSSE, Rémi. *Miró. Un feu dans les ruines*. Paris: Hazan, 2018.

<sup>58</sup> BATAILLE, Georges. Joan Miró. *Documents*, n. 7, p. 399, 1930.

<sup>59</sup> “A última palavra em que a ‘experiência interior’ de nosso século nos entregou seu cômputo mostra-se articulada, com cinquenta anos de antecedência, pela teodiceia a que Schreber fica exposto: ‘Deus é uma p ...’. Termo em que culmina o processo pelo qual o significante ‘desatrelou-se’ no real, depois de declarada a falência do Nome-do-Pai - isto é, do significante que, no Outro como lugar do significante, é o significante do Outro como lugar da lei”. LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p.589-90.

<sup>60</sup> SANTI, Sylvain. *Georges Bataille et l’extrémité fuyante de la poésie*. Paris, Rodopi, 2007.

comunicação, define-a como modo de perturbação e violência porque a imagem que permite ver o heterogêneo é uma imagem mortífera, já que, ao excitar o desejo e a transgressão, a poesia abre a via para o aniquilamento do sujeito ideal. Praticante de uma operação intransitiva, portanto, não necessariamente prática mas teórica<sup>61</sup>, o poeta de Cabral está longe de se identificar com o sujeito altivo de Hegel, consciente e controlado, porque para ele o heterogêneo da experiência poética dirige-se a um sentimento de vazio, conservando o traço de uma falta ou ausência. Próximo de André Masson, cúmplice de Bataille nas aventuras acefálicas, Cabral escreve, intransitivamente, tal como Masson pinta “a obscura metafísica do limbo”<sup>62</sup>.

A questão não passa batida para a *French Theory*. Na última palestra do seminário *L'identification*, em 1962, Lacan cita um dos fragmentos da *Haine de la poésie*, a *Histoire de rats*, em que o fantasma de Marcel Proust leva a personagem central a extremos de dor e angústia onde verdade e mentira do objeto do desejo superpõem-se catastroficamente, numa “douceur infinie, qui n'est que l'extrémité du malheur”.<sup>63</sup> Tudo isto parece nos conduzir a uma das mais concisas definições da palestra cabralina de 1954, a negação zen-dadaísta da dialética. Assim, o problema principal da poesia hoje é o da sua própria sobrevivência. Trata-se da mesma noção que, em 1957, Bataille exprimirá em *A literatura e o mal*. A poesia, que subsiste, é sempre um contrário da poesia, nos diz Bataille (a poesia que sobrevive é o contrário da poesia dita profunda, diria João Cabral) já que, tendo o perecível como fim, ela o transforma em eterno.<sup>64</sup> O objeto, o mundo, irreduzível, insubordinado, encarnado nas criações poéticas híbridas, traído pelo poema, não deriva da vida inviável do poeta, mas só a longa agonia

<sup>61</sup> A teoria, intransitivamente, é “un langage qui se retourne sur lui-même”. BARTHES, Roland – “Sur la théorie”. *Oeuvres Complètes*. Ed. Éric Marty. Paris: Seuil, 1994, p. 1032.

<sup>62</sup> MELO NETO, João Cabral de. *Obra Completa, op. cit.*, p. 54.

<sup>63</sup> BATAILLE, Georges. *Haine de la poésie*. Paris: Minuit, 1947. p.109. Em outro texto ele explica que “jamais la poésie de Baudelaire – ou celle de Rimbaud – ne m'ont inspiré cette haine. Mais je n'aimais pas les fadeurs du lyrisme... (C'est pour cette raison qu'à mon gré, la poésie ne délire pas, qu'elle accède rarement à la violence, que j'ai voulu parler de *Haine de la poésie*”. *Idem*, *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1971, tomo III. p. 512. E mais adiante, “La grandeur de Rimbaud est d'avoir mené la poésie à l'échec de la poésie. La poésie n'est pas connaissance de soi-même” (*Idem*, p. 532). Ver RISSET, Jacqueline, “Haine de la poésie”. In : HOLLIER, Denis. *Georges Bataille, après tout*. Paris: Belin, 1995, p.147-161 ; LALA, Marie-Christine. “The Hatred of Poetry in George Bataille's Writing and Thought”, em GILL, Carolyn Bailey (Ed.). *Bataille : Writing the Sacred*. Londres: Routledge, 1995 . p. 105-116; HOLLIER, Denis. “De l'au-delà de Hegel à l'absence de Nietzsche”, em: SOLLERS, Ph. (Ed.). *Bataille*. Paris: 10/18, p. 75-96, 1973.

<sup>64</sup> “La poesie qui subsiste, est toujours un contraire de la poesie, puisque, ayant le perissable pour fin, elle le change en eternal”. BATAILLE, Georges. *La littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1957. p. 35.

dele revela a rigor, e em última análise, a autenticidade da própria poesia. É, por sinal, o mesmo argumento com que Cabral lê Joan Miró: o pintor contra a pintura, “para libertar o ritmo do equilíbrio que o aprisiona e que aprisionou toda a pintura criada com o Renascimento”.<sup>65</sup> No fundo Cabral desconfia da tese de Queneau (a existência do miró, uma linguagem autônoma) e chega a dizer que “não existe uma gramática Miró”, isto porque “Miró não busca construir leis contrárias”, só quer “desfazer-se delas, precisamente porque são leis”<sup>66</sup>, ou seja, persegue a transgressão, que não é negação de um tabu, mas ultrapassamento do limite.<sup>67</sup>

Apontado, inicialmente, por Roger Caillois, em sua teoria da festa (construída a partir das pesquisas de Métraux sobre a antropofagia ritual tupi), o conceito de transgressão, compartilhado por vários discípulos de Mauss, como Bataille e Leiris, nada tem a ver com a liberdade animal primigênia. A transgressão marca um para além dos limites que, entretanto, são dessa forma preservados. Ela excede, sem, entretanto, destruí-lo, o mundo profano, do qual é suplemento, e diferencia-se da proibição (a vanguarda) porque esta recusa não só a transgressão, mas o fascínio que ela produz, já que o tabu só se opõe ao divino em um sentido; mas o divino, proibição transfigurada, é o aspecto fascinante do proibido, que se manifesta em mais de um sentido, *plus d'une langue*, como diria Derrida. É, como vemos, o contrário do rebarbativo, que lhe achacava Drummond, se lembramos que, em sua origem, *rébarbatif* remete ao desafio dual, o duelo patriarcal entre dois senhores barbados, em uma palavra, uma disputa por soberania. E a poesia, por ser transgressão, instala-se sempre no espaço acefálico do não-saber.

<sup>65</sup> “Seria possível outra forma de composição? Seria possível devolver à superfície aquele sentido antigo que seu aprofundamento numa terceira dimensão destruiu completamente? A pintura de Miró me parece responder afirmativamente a essa pergunta. Ela me parece, analisada objetivamente em seus resultados e em seu desenvolvimento, obedecer ao desejo obscuro de fazer voltar à superfície seu antigo papel: o de ser receptáculo do dinâmico. Ela me parece uma tendência para libertar o ritmo do equilíbrio que o aprisiona e que aprisiona toda a pintura criada com o Renascimento”. MELO NETO, João Cabral de. *Obra Completa, op. cit.*, p. 695.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 700. Sweeney resgata a premissa de Miró, “one must go beyond form to achieve poetry” (*op. cit.*, p. 32).

<sup>67</sup> FOUCAULT, Michel. “Préface à la transgression” (1963). In: *Dits et écrits, 1954-1988*. Tomo 1. Paris: Gallimard, 1994, tomo 1; VIVÈS, Vincent. Anarchipel : poésie et désordre philosophique. *Littérature*, v. 152, n. 4, 2008. p. 47-64 ; ARNOULD, Elizabeth. La poesie comme non-savoir. *MLN*, v. 119, n. 4, p. 781-799, dez. 2003.



## PARA C., COM AFETO

Carlos Eduardo Schmidt Capela  
UFSC – CNPq

RESUMO: A partir de uma perspectiva crítica e teórica que privilegia linguagens e políticas delas decorrentes, o ensaio apresenta e desdobra relações e coincidências entre escritos selecionados de Clarice Lispector e João Cabral de Melo Neto, privilegiando sobretudo a polarização morte-vida, dada sua potência de dimanar imagens e imaginações.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira; Clarice Lispector; João Cabral de Melo Neto

## TO C., AFFECTIVELY

ABSTRACT: From a critical and theoretical perspective that privileges languages and policies resulting from them, the essay presents and unfolds relationships and coincidences between selected writings by Clarice Lispector and João Cabral de Melo Neto, privileging above all the death-life polarization, given its power to emanate images and imaginations.

KEYWORDS: Brazilian Literature; Clarice Lispector; João Cabral de Melo Neto

**Carlos Eduardo Schmidt Capela** é professor professor de Teoria Literária no Departamento de Língua e Literatura Vernáculas e professor do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Pesquisador CNPq.



## PARA C., COM AFETO

Carlos Eduardo Schmidt Capela

Nunca será possível saber quem foi o responsável ou quais foram os responsáveis pela invenção da linguagem. É uma pergunta vã, tola como toda indagação relativa à origem, ou, o que dá na mesma, ao pioneirismo. E como é bastante razoável supor que o primeiro ou a primeira a falar, antes de enfim se calar, dirigiu a palavra a alguém ao invés de monologar, a primazia do coletivo na e da linguagem está ao que tudo indica preservada. Ao menos por ora.

E caso a direção do vetor temporal seja invertida, vindo não do início mas do fim, para pensar o término a razão moderna costuma se valer dos cálculos e números duros da estatística. Já a antiquada emoção sente uma forte queda pela magia, em particular pelos relatos de profetas e sibilas, com seus possíveis desnorтеios. Ou de suas sucessoras, as quiromantes, cartomantes e afins.

Cá entre nós, valha o exemplo de Camilo, protagonista do célebre conto de Machado de Assis – supersticioso e religioso na juventude até optar, do alto de seus 26 anos, pela incredulidade, dando de ombros quando confrontado com os mistérios – que entretanto não resiste à tentação de ouvir as predições da cartomante antes consultada pela amante, ambos, soubessem ou não, distintos êmulos de Hamlet. Nas mãos de Clarice Lispector, ou de Rodrigo, Sua Majestade, tanto faz, a “italiana, morena e magra, com grandes olhos sonsos e agudos”<sup>1</sup> torna-se madama Carlota, literalmente caída na vida, ex-prostituta e cafetina que parecia “um bonecão de louça meio quebrado”. Ela prevê o destino de Macabéa, que logo após a consulta tem sua vida mudada – “mudada por palavras”. Que a destinam para a morte, em “posição fetal”, o rosto lembrando “um esgar de desejo”, pois as “coisas são sempre vésperas”, ao menos até o momento em que sobrevém o “encontro consigo”.

Antes de fechar-se em si mesma, como ressalta o relato, a moça dissera, “bem pronunciado e claro:

– Quanto ao futuro.”

Expressão, aliás, que constitui o cerne do quinto dos 13 títulos do livro, porém grafado de modo bem mais expressivo: “· Quanto ao futuro ·”. E como tudo no mundo começa “com um sim”, *A hora da estrela* tem como fim o próprio “Sim”. De todo modo, no espaço paradoxal delimitado pelo livro o duplo

<sup>1</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. A cartomante. In: *O conto de Machado de Assis*. Org. Sônia Brayner, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Brasília: INL, 1980. p. 210.

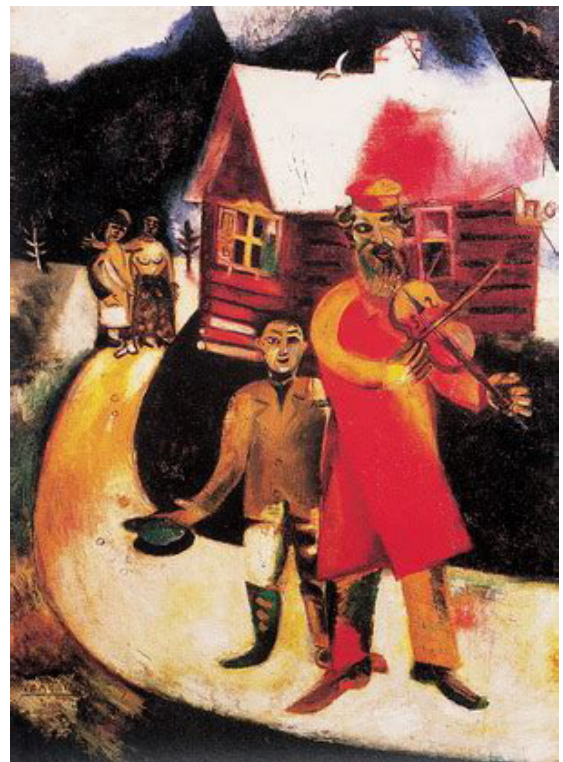
desfecho ocorre num momento em que é recomendado não “esquecer que por enquanto é tempo de morangos”. Já que se trata de memória, seria mero acaso se fossem silvestres?

A narração da morte de Macabéa tem o luxuoso acompanhamento de um fundo musical, evocação da evocação de uma incerta meninice no Recife, já que em cena reapareceu “portanto um homem magro de paletó puído tocando violino”.<sup>2</sup> Não há como não lembrar a série de violinistas disposta por Marc Chagall, como estes, por exemplo:

Fig. 1 – Marc Chagall, *La mort*, 1908-1909, óleo s/ tela, 68,2 x 86 cm, Musée d’art et d’histoire du Judaïsme (Paris).



Fig. 2 – Marc Chagall, *Le violoniste*, 1911-1914, óleo s/ tela, 94,5 x 69,5 cm, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.



Seja como ou qual for, qualquer começo, por outro lado, não só está desde sempre começado como está desde sempre em recomeço.<sup>3</sup> Sem nada pôr ou

<sup>2</sup> LISPECTOR, Clarice, *A hora da estrela*. 6. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1981. As citações provêm, respectivamente, das páginas 87, 95, 100, 101, 101, 103, 102, 13, 15, 104, 104 e 98.

<sup>3</sup> Peter Sloterdijk, em *Venir al mundo, venir al lenguaje* (Lecciones de Frankfurt), tradução de Germán Cano, Valencia: Pre-textos, 2006, dedica uma das conferências para tratar especificamente do tema do começo, “Poética del comenzar”. No volume há ainda proposições bastante pertinentes relativas aos conceitos de cena e cenário, recém aludidos.

tirar, o mesmo pode ser afirmado acerca da linguagem, e não apenas enquanto manifestação sonora, mas também visual – quando ela se inscreve. Por isso há quem afirme, e não são poucos, que ela veio, e ainda vai, de uma só vez (explosão), e que não cessa de prosseguir vindo, isto é, indo, afirmação essa compreensível embora improvável.<sup>4</sup>

Improvável porque a linguagem nunca se oferece em sua totalidade – além de parcial, ela é esguia, sutil, delicada mesmo se e quando violenta, dolorida para quem a ouve e jamais a possui ou tampouco domina.<sup>5</sup> Ela sempre foi antes de tudo arabesca. Ou melhor, filigranática, a imperativa gramática constituindo apenas uma disciplina, ou técnica disciplinar, que foi sendo construída através dos séculos.<sup>6</sup>

Compreensível o vir de uma vez por todas, porque se cada palavra proferida ou escrita cancela todas as restantes, na ocasião mesma do proferimento ou da grafia ela também as cancela. Decorre daí que o célebre pêndulo poético entre o som e o sentido oscila de modo análogo entre os polos da presença e da ausência, entre os do atual e o virtual, isso para não falar de outros tantos, assim enviesadamente lembrados.<sup>7</sup> Um fenômeno de concomitância.

---

<sup>4</sup> Em “O pensamento do exterior”, em que discute e analisa escritos de Maurice Blanchot, Michel Foucault discorre sobre o caráter fugidio da linguagem, no caso com base no seu trânsito entre espera e esquecimento: “Em seu ser esperançoso e esquecido, nesse poder de dissimulação que apaga qualquer significação determinada e a própria existência daquele que fala, nessa neutralidade cinzenta que forma o esconderijo essencial de qualquer ser e que libera assim o espaço da imagem, a linguagem não é nem a verdade nem o tempo, nem a eternidade nem o homem, mas a forma sempre desfeita do exterior; ela faz comunicar, ou melhor, mostra no clarão de sua oscilação infinita a origem e a morte – seu contato momentâneo mantido em um espaço desmesurado. O puro exterior da origem, se é a ele que a linguagem está pronta para acolher, jamais se fixa em uma positividade imóvel e penetrável; e o exterior perpetuamente recomeçado da morte, se levado para a luz pelo esquecimento essencial à linguagem, jamais estabelece o limite a partir do qual se delinearía finalmente a verdade. Eles logo se reverterem um no outro: a origem tem a transparência do que não tem fim, a morte abre infinitamente para a repetição do começo.” FOUCAULT, Michel, O pensamento do exterior. In: *Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos III)*. Org. Manuel Barros da Motta. Trad. Inês Autran D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 241-242.

<sup>5</sup> Uma brilhante discussão sobre articulações entre linguagem e violência é realizada por Jean-Luc Nancy em “Image et violence”, um dos capítulos de *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.

<sup>6</sup> Ernst Robert Curtius assinala que a gramática é a primeira, em termos de posição, “das sete artes”, constituindo, para “Platão e Aristóteles, (...) a arte de ler e escrever”. Também Quintiliano “distingue duas partes da gramática: *recte loquendi scientiam et poetarum enarrationem* (“uso correto da língua e explicação dos poetas”)”. E conclui que em princípio “a palavra literatura não possuía o sentido atual; *litteratus* é o conhecedor da gramática e da poesia”. Ernst Robert Curtius, *Literatura europeia e Idade Média latina*. Trad. Teodoro Cabral, São Paulo: EDUSP, 2012. p. 78 (itálicos do original).

<sup>7</sup> “Entre a Voz e o Pensamento, entre o Pensamento e a Voz, entre a Presença e Ausência oscila o pêndulo poético. / Resulta dessa análise que o valor de um poema reside na indissociabilidade do som e do sentido. Ora, eis uma condição que parece exigir o impossível. Não há qualquer

Ou coincidência, ave Clarice, ave Cabral. Em suma, uma concretude similar àquela suscitada pelo aroma de uma rosa branca levada pelos ventos alísios, *Ave, palavra*.

Na medida em que a impossibilidade de saber ao certo sobre alguma coisa faz que essa coisa alguma se transforme em uma coisa por excelência, frente a tamanho impasse há pelo menos uma alternativa que não deve jamais ser desprezada: imaginar, ou seja, fantasiar, isto é, transfigurar. Com a desonrosa exceção da liquidez dos mercados onipotentes, etc, a liquidação do líquido singulariza o plural, que por natureza e num sentido exemplar é eminentemente indeterminado. O preço a pagar é elevado, pois a evaporação para tanto necessária, e vale a pena lembrar que mesmo os sólidos já há alguns séculos mais e mais rapidamente se dissolvem no ar, a evaporação anula a própria possibilidade de discriminar.<sup>8</sup>

Resulta que seguir por um caminho como esse nada tem de alvissareiro. Mais produtivo é procurar pelas múltiplas distinções que cintilam sob a evidente capa do indistinto. Afinal, o rubor que à revelia aflora no rosto é um sinal comum, decerto, mas é sobretudo sintoma de: eis a questão, por sinal duplicada de saída.<sup>9</sup> Tratá-la condignamente exige situar-se, ou, ainda, encontrar uma situação propícia, kayrósica.

Um exemplo: dependendo do ponto de vista uma mesma natureza pode estar morta ou ainda viva, porém em suspensão, ou agonia – *still life, stilleben*, como dizem saxões e germânicos. Paisagens podem ser anódinas, mas nunca o serão se forem figuradas, tornando-se desta maneira, digamos, *Paisagens com figuras*.<sup>10</sup> Nestas, então, demora a sabedoria, também nelas e com elas

---

relação entre o som e o sentido de uma palavra.” VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. *In: Variedades*. Org. João Alexandre Barbosa. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 206.

<sup>8</sup> A referência imediata é ao livro de Marshall Berman, hoje algo esquecido, *Tudo que é sólido desmancha no ar* (A aventura da modernidade), trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Iorriatti, São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

<sup>9</sup> Refletindo sobre os fenômenos do signo e da mancha, Walter Benjamin observa que a “primeira diferença fundamental que se pode constatar está no fato de o signo ser impresso, de fora para dentro, ao passo que a mancha se destaca, de dentro para fora. Isso indica que a esfera da mancha é a de um meio.” BENJAMIN, Walter. Sobre a pintura ou Signo e mancha. *In: Escritos sobre mito e linguagem* (1915-1921), Org. Jeanne Marie Gagnebin. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves, São Paulo: Duas cidades / Ed. 34, 2011. p. 83 (itálicos do original).

<sup>10</sup> “A paisagem abre o desconhecido. Ela é propriamente o lugar enquanto abertura a um ter-lugar do desconhecido. Ela não é a representação imitativa de um espaço dado, ela é a apresentação de uma dada ausência de presença. Se eu ousasse forçar o traço, diria que ao invés de pintar um ‘país’ como ‘espaço’, ela o pinta como ‘inverso’: o que ali se apresenta é o anúncio daquilo que não está lá, ou, mais exatamente, é o anúncio de que ‘ali’ não há presença alguma. e que não há contudo nenhum acesso a um ‘além’ que não esteja ele mesmo ‘aqui’, no ângulo aberto sobre um país que não se ocupa senão de se

configurada. É portanto disso que se trata – do árduo saber de como, quando e onde se situar. Uma situação que pode ser inclusive aérea, sobre o canavial nordestino, sobre as pedras da praça ou ao lado da multidão que nela se reúne para lutar, o com unindo-se contra. Contra ordens, contra-regras, contradizeres:

Não se vê no canavial  
nenhuma planta com nome,  
nenhuma planta maria,  
planta com nome de homem.

É anônimo o canavial,  
sem feições, como a campina;  
é como um mar sem navios,  
papel em branco de escrita.

Contudo há no canavial  
oculta fisionomia:  
como em pulso de relógio  
há possível melodia,

ou como de um avião  
a paisagem se organiza,  
ou há finos desenhos nas  
pedras da praça vazia.

Se venta no canavial  
estendido sob o sol  
seu tecido inanimado  
faz-se sensível lençol,

se muda em bandeira viva,  
de cor verde sobre verde,  
com estrelas verdes que  
no verde nascem, se perdem.

Não lembra o canavial  
então, as praças vazias:  
não tem, como têm as pedras  
disciplinas de milícias.

---

abrir em si”. NANCY, Jean-Luc. *Paysage avec dépaysement.. Au fonde des images, op. cit.*, p. 104. Tradução minha da seguinte passagem: “Le paysage ouvre sur l’inconnu. Il est proprement le lieu en tant qu’ouverture à un avoir-lieu de l’inconnu. Il n’est pas tant la représentation imitative d’un endroit donné, il est la présentation d’une absence de présence donnée. Si j’osais forcer le trait, je dirais qu’au lieu de peindre un ‘pays’ comme ‘endroit’, il le peint comme ‘envers’: ce qui se presente là, c’est le annonce de ceci, que ‘là’ il n’y a nulle présence, et que pourtant il n’y a nul accès à un ‘ailleurs’ qui ne soit lui-même ‘ici’, dans l’angle ouvert sur un pays qui n’est occupé que de s’ouvrir en soi.”

É solta sua simetria:  
como a das ondas na areia  
ou as ondas da multidão  
lutando na praça cheia.

Então é de praça cheia  
que o canavial é imagem:  
vêm-se as mesmas correntes  
que se fazem e desfazem,

voragens que se desatam,  
redemoinhos iguais,  
estrelas iguais àquelas  
que o povo na praça faz.<sup>11</sup>

Como de imediato se faz notável, catar feijão requer astúcia. Não demasiada, apenas o suficiente para se deixar contagiar por coisas e seres. Pois não é de hoje que vivemos numa época de contágios, que, por sua vez, dependem de contatos.<sup>12</sup> Toques inclusive aéreos, distantes, dissolutos. E ao lembrarmos disso regressamos (explosão) para a esfera da escrita, meio de transporte que não somente por ter ser tornado mais rápido que aeronaves é mais importante, e instigante, que estas. Se na figuração clássica Hermes-Mercúrio traz nos pés sandálias aladas, deus mensageiro que é, ele no entanto transmite as mensagens através da voz, e não da escrita, cujo manejo coube e cabe aos Homeros da vida.

Mas o fato de tal deus intermediar relações entre o Olimpo suspenso ou subterrâneo e a terra estendida sob os canaviais é suficiente para indicar o caráter demoníaco que a escrita toma emprestado da fala, uma vez que, mitologias à parte todavia adentro, os demônios, conforme os antigos, transitavam informações e apreensões entre os aquéns e os aléns.<sup>13</sup> Claro que a diafanidade demoníaca contrasta com a materialidade do escrever, cuja realização demanda, afinal, intervenções em superfícies para tanto preparadas: riscar ou traçar, com estilete, por exemplo, que confina com *stylo*, por sua vez

<sup>11</sup> MELO NETO, João Cabral, O vento no canavial. In: *Paisagens com figuras, Obra completa*, RJ: Nova Aguilar, 2003. p. 150-151.

<sup>12</sup> DERRIDA, Jacques. *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Trad. Irene Agoff, Buenos Aires: Amorrortu, 2011, discute em profundidade a poética e a política do toque que caracterizam o pensamento de Jean-Luc Nancy.

<sup>13</sup> Remeto, em especial, ao capítulo VII, "Daímon. Da metafísica", de *Princípios de espectrologia. A comunidade dos espectros II*, de Fabián Ludueña Romandini, trad. de Leonardo D'Avila e Marco Antonio Valentim, Desterro: Cultura e barbárie, 2018. p. 59-80 (itálicos do original).



proveniente do latim *stilus*, e só a partir desta outra coincidência uma vasta campina repleta de significados e significantes nos esclarece.<sup>14</sup> E estarrece. Ou deslizar, pincelar com ou sem pena, digitar, etc. Atividades manuais, portanto, que exigem corpo presente.

Foi por conta de sua materialidade, e é este um falso paradoxo bem singelo, que a escrita adquiriu o poder de livrar o corpo do peso e da pressão das palavras. Ela fala por ele, ela o leva consigo, em que pesem as firmas reconhecidas, os sinetes e as efígies, ou as assinaturas digitais que lhe asseguram autenticidade, salvo o nome. E não deve ser esquecido, valha o adendo, que quem escreve no mesmo gesto se ex-creve. Isto é, entrega à letra corpo e alma, põe-se fora de si, se ex-pele. Resumo da história: a escrita encarna o papel de demônio e ao mesmo tempo o de exorcista.<sup>15</sup>

Daí, também, a paixão de escrever, essa via crucis do corpo. E de quebra o medo que acompanha a excitação então despertada, pois escrever, e quem o diz o faz por escrito, é um ato

tão perigoso. Quem tentou, sabe. Perigo de mexer no que está oculto – e o mundo não está à tona, está oculto em suas raízes submersas em profundidades do mar. Para escrever tenho que me colocar no vazio. Nesse vazio é que existo in-

<sup>14</sup> Em “L’image – Le distinct”, de *Au fond des images*, op. cit., p. 11-32, Jean-Luc Nancy explora com propriedade essa disseminação etimológica que atravessa as línguas neo-latinas. Traduzido por mim, o ensaio “A imagem – o distinto” foi publicado na edição de número 22 (2016) da revista *outra travessia*, do PPG em Literatura/UFSC, p. 97-109. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/2176-8552.2016n22p97/34648>.

<sup>15</sup> O excrever e o excrito são conceitos criados por Jean-Luc Nancy com base nas suas leituras das experiências e reflexões comunitárias propostas por Georges Bataille. O excrito corresponde ao “derramamento de sentido que *produz* o sentido, ou [ao] derramamento do sentido na obscuridade de sua fonte de escritura”. NANCY, Jean-Luc. Lo excrito. In: *Un pensamiento finito*, trad. Juan Carlos Moreno Romo, Barcelona: Anthropos, 2002. p. 39. Eis a passagem na tradução ao espanhol: “A ese derramamiento del sentido que *produce* el sentido, o a ese derramamiento del sentido a la obscuridade de sua fuente de escritura, yo lo llamo lo *excrito*” (ilálícos do original). Pensando o literário a partir da “aventura da letra, Jacques Rancière observa que o “próprio da literatura é a ausência de regra fixando uma dupla relação: a relação entre o enunciador e seu enunciado, a relação entre o enunciado e aquele que o recebe. É isto o que significa a aventura da letra sem corpo e que é ainda conjurado pela legislação filosófica do poema. Mais exatamente, há duas maneiras de conjurar a perturbação (...). Uma consiste em reunir as três instâncias do texto, do autor e do seu destinatário numa mesma totalidade, a outra consiste, ao contrário de separá-las, em pôr o autor e o destinatário a uma distância regulada em relação ao texto. Uma joga com a substancialidade do conteúdo, a outra com a convencionalidade da forma.” É nesse intervalo que o autor insere a política na e da escrita, em que “as vozes de abaixo ou o tumulto dos corpos populares” irrompem no palco do discurso do alto”. RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*, tradução de Raquel Ramalhete et al, Rio de Janeiro: Ed.: 34, 1995; respectivamente p. 38-39 e 13. Sobre as relações entre as impressões físicas e as impressões sensoriais, ver, de Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact* (Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte), Paris: Minuit, 2008.

tuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue. Sou um escritor que tem medo da cilada das palavras: as palavras que digo escondem outras – quais? talvez as diga. Escrever é uma pedra lançada no poço fundo.<sup>16</sup>

É o que de diferentes maneiras confessa, sem falso pudor, a personagem do Autor de *Um sopro de vida* (Pulsações), logo na abertura do relato no qual as suas duas mãos se desdobram numa série que virtualmente se duplica até alcançar uma angelical infinita.

Escrever, em suma, balança entre o rito e o mito, o repetir e o diferir.<sup>17</sup> Escreve-se entre, decerto, contudo também para. E sobre. Isso Cabral fez. Escreveu a Clarice, e sobre ela. Nesse caso, uma vez baseado no que ouviu falar por aí, uma das histórias que ‘Contam de Clarice Lispector’:

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

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

Quando o futebol esmorece,  
abre a boca um silêncio enorme  
e ouve-se a voz de Clarice:  
Vamos voltar a falar na morte?<sup>18</sup>

Seria o caso de indagar: o roto falando do rasgado? Pois não bastasse ter o poeta escrito pelo menos 9 poemas cujos títulos começam com a palavra cemitério, ele ainda dedicou toda uma série de diálogos poéticos, no primeiro dos *Dois parlamentos* – ‘Congresso no polígono das secas’ –, para cantar os ‘cemitérios gerais’ onde a morte que ali campeara ter por atributo a impessoalidade:

<sup>16</sup> LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida* (Pulsações). 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. p. 13.

<sup>17</sup> Algumas das difusas e amplas relações entre diferença e repetição são identificadas e exploradas em um volume hoje clássico de DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. 2. ed. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

<sup>18</sup> MELO NETO, João Cabral. Contam de Clarice Lispector. In: *Agrestes, Obra completa, op. cit.*, p. 560.

- Nenhum morto se viu  
 com modelo seu, especial
- Vão todos com a morte padrão,  
 em série fabricada.
- Morte que não se escolhe  
 e aqui fornecida de graça.<sup>19</sup>

São muitos os versos dedicados a ela, ‘A “Indesejada das gentes”’, senhora de uma porta ‘que só abre do lado de fora’.<sup>20</sup> Falar sobre a morte, e sobre os mortos, é falar sobre o incompreensível, e que nos toca justo por ser intocável, e sobre ausentes, fantasmas ou sombras. É dar vazão a um desejo de combinar lembranças do imemorable e comemorações de irremediáveis partidas. É colocar-se no lugar de e ir em direção a, duas das potências implicadas no e pelo trabalho do luto. Isso que nos faltou, pelo menos na versão “luto oficial”, durante a pandemia da qual a muito custo nos livramos, se é que.

Escrever, enquanto modalidade de *memorabilia*, confina com a morte, ainda que em vida. Escrever não deixa de ser um modo de morrer, devagar e sempre. Mas também um modo de reverberar, quiçá, senão revolver. Seja como for, ovos fora sobra nada. Nada além daquele único, e banal, cujo emblema pode ser ‘O ovo de galinha’, com sua vontade de poder, seu chocante chocar, seu

... peso morno, túmido,  
 um peso que é vivo e não morto.<sup>21</sup>

Um mesmo ovo que do outro é um, e do um é outro, posto que não se

... situa no final:  
 está no ponto de partida.<sup>22</sup>

E que de qualquer maneira afeta, mesmo estando

... fechado  
 em sua arquitetura hermética  
 e quem o carrega, sabendo-o,  
 prossegue na atitude regra:

procede ainda da maneira

<sup>19</sup> *Idem*, Congresso no polígono das secas. In: *Dois parlamentos, Obra completa, op. cit.*; p. 274.

<sup>20</sup> *Idem*, A ‘Indesejada das gentes’, In: *Agrestes, Obra completa, op. cit.*; p. 575.

<sup>21</sup> *Idem*, O ovo e a galinha, I, In: *Serial, Obra completa, op. cit.*; p. 303.

<sup>22</sup> *Idem*, O ovo e a galinha, II, In: *Serial, Obra completa, op. cit.*; p. 303.

entre medrosa e circunspecta,  
quase beata, de quem tem  
nas mãos a chama de uma vela.<sup>23</sup>

O ovo vela porém não engana, embora engale, com sua soberba, ou engalane, adornando-se com sua simplicidade nua. Dada a gala que lhe é própria, o ovo é dotado ainda da aptidão de, tal uma engala, tecer a manhã, que se encorpa em tela e se ergue em tenda

... onde entrem todos,  
se entreendendo para todos, no toldo  
(a manhã) que plana livre de armação.  
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo  
que, tecido, se eleva por si: luz balão.<sup>24</sup>

Sua tamanha capacidade de engajar faz que o ovo, ademais, antes mesmo de se tornar ‘O ovo de galinha’, possa ser colocado diante da galinha, em relação direta com esta, posto ser ele “a alma da galinha”, essa “desajeitada”.<sup>25</sup> Enquanto “dom”, a partir dele “chega-se a Deus”, também invisível a olho nu. E visto o caráter revolucionário que lhe é atribuído, ele se torna apto a ajudar a impedir que o ovo da serpente seja ainda outra vez chocado. Urge, portanto, escrever o ovo. A exemplo da escrita,

Ovo é coisa que precisa tomar cuidado. Por isso a galinha é o disfarce do ovo. Para que o ovo atravessasse os tempos a galinha existe. Mãe é para isso. – O ovo vive foragido por estar sempre adiantado demais para a sua época. – Ovo por enquanto será sempre revolucionário. – Ele vive dentro da galinha para que não o chamem de branco. O ovo é branco mesmo. Mas não pode ser chamado de branco. Não porque isso faça mal a ele, mas as pessoas que chamam o ovo de branco, essas pessoas morrem para a vida. Chamar de branco aquilo que é branco pode destruir a humanidade. Uma vez um homem foi acusado de ser o que ele era, e foi chamado de Aquele homem. Não tinham mentido: Ele era. Mas até hoje não nos recuperamos, uns após os outros. A lei geral para continuarmos vivos: pode-se dizer “um rosto bonito”, mas quem disser “o rosto”, morre; por ter esgotado o assunto. Com o tempo, o ovo se tornou um ovo de galinha. Não o é. Mas, adotado, usa-lhe

<sup>23</sup> *Idem*, O ovo e a galinha, IV, In: *Serial, Obra completa, op. cit.*; p. 304. Não à toa Ana, a protagonista de “Amor”, de *Laços de família*, não suportando o olhar do cego mascarando chicletes, cena que antecede a crise por vir, deixa cair a sacola de compras onde guardara os ovos comprados para a preparação do jantar em família. Uma evasão de si sucede à invasão provida da crueza do mundo: “Gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede”, uma vez escapadas do “embrulho do jornal”. “Amor”, *Laços de família*, 6. ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1974, p. 21.

<sup>24</sup> *Idem*, Tecendo a manhã. In: *A educação pela pedra, Obra completa, op. cit.*, p. 345.

<sup>25</sup> LISPECTOR, Clarice. O ovo e a galinha, *A legião estrangeira*, São Paulo: Ática, 1977; p. 50.

o sobrenome. – Deve-se dizer “o ovo da galinha”. Se se disser apenas “o ovo”, esgota-se o assunto, e o mundo fica nu. – Em relação ao ovo, o perigo é que se descubra o que se poderia chamar de beleza, isto é, sua veracidade. A veracidade do ovo não é verossímil. Se descobrirem, podem querer obrigá-lo a se tornar retangular. O perigo não é para o ovo, ele não se tornaria retangular. (Nossa garantia é que ele não pode: não pode é a grande força do ovo: sua grandiosidade vem da grandeza de não poder, que se irradia como um não querer.) Mas quem lutasse por torná-lo retangular estaria perdendo a própria vida. O ovo nos põe, portanto, em perigo. Nossa vantagem é que o ovo é invisível. E quanto aos iniciados, os iniciados disfarçam o ovo.”<sup>26</sup>

Mesmo quando podre o ovo preserva uma força espantosa. Pois a podridão do ovo combina, como em dístico, com a limpidez e a lisura de sua potência de vida. Então só é possível colocar em questão as relações entre o pesar e o pensar enquanto emanações do real, este outro informulável:

Por que a expressão do que não houve  
não chega à força do ovo podre?

Há muitos podres pelo mundo,  
muitos decerto mais imundos.

O podre do ovo está contido  
para a maioria dos sentidos

e à vista não há diferença  
entre sua saúde e sua doença.

Por que é que o ovo podre, então,  
parece mais pesar na mão?

Será que pesa mais o real  
quando em defunto, em pantanal?”<sup>27</sup>

Possíveis desdobramentos são inesgotáveis. E a conversa infinita, porquanto incessante.<sup>28</sup> Infinito tal o amor pela vida, um amor de morte (explosão), esse que caindo, em clinâmen, irmanam Clarice e Cabral, declinam Cabral e Clarice.

<sup>26</sup> *Idem*, O ovo e a galinha, *A legião estrangeira*, op. cit. p. 51.

<sup>27</sup> MELO NETO, João Cabral. Ovo podre. In: *Agrestes, Obra completa*, op. cit., p. 580.

<sup>28</sup> Sirva de exemplo não apenas *A conversa infinita*, de Maurice Blanchot, em particular a primeira parte do livro, que no Brasil constitui um único volume, *A palavra plural*, trad. Aurélio Guerra Neto, SP: Escuta, 2001, cuja “Nota” inicial assim se encerra: “Escrever (...) é a maior violência que existe, pois transgride a Lei, toda lei e sua própria lei” (p. 9).

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Org. Jeanne Marie Gagnebin. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas cidades / 34, 2011.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar (A aventura da modernidade)*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti, São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – 1, A palavra plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto, São Paulo: Escuta, 2001.
- CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Trad. Teodoro Cabral, São Paulo: EDUSP, 2012.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. 2. ed. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DERRIDA, Jacques. *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Trad. Irene Agoff, Buenos Aires: Amorrortu, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact (Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte)*, Paris: Minuit, 2008.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema (Ditos e escritos III)*. Org. Manuel Barros da Motta. Trad. Inês Autran D. Barbosa, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida (Pulsações)*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*, São Paulo: Ática, 1977.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *O conto de Machado de Assis*, org. Sônia Brayner, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira / Brasília: INL, 1980.
- MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.



LISPECTOR, Clarice. *Un pensamiento finito*, trad. Juan Carlos Moreno Romo, Barcelona: Anthropos, 2002.

LISPECTOR, Clarice. A imagem – o distinto. Trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela, *Outra travessia*, n. 22, 2006, Florianópolis: PPG em Literatura/UFSC. p. 97-109.

RANCIÈRE, Jacques. Jacques Rancière, *Políticas da escrita*, tradução de Raquel Ramallete et al, Rio de Janeiro: Ed.: 34, 1995.

ROMANDINI, Fabián Ludueña. *Princípios de espectrologia. A comunidade dos espectros II*, de Fabián Ludueña Romandini, trad. de Leonardo D’Avila e Marco Antonio Valentim, Desterro: Cultura e barbárie, 2018.

SLOTERDIJK, Peter Sloterdijk. *Venir al mundo, venir al lenguaje* (Lecciones de Frankfurt), Tradução de Germán Cano, Valencia: Pre-textos, 2006.

VALÉRY, Paul. *Varietades*, org. João Alexandre Barbosa, trad. Maiza Martins de Siqueira, São Paulo: Iluminuras, 2007.



## UMA AÑORANZA MODERNA: A LUZ UNIFORME

Manoel Ricardo de Lima  
UNIRIO

RESUMO: A partir da perspectiva entre a luz e um diferimento para a leitura, *ler no leitor*, como uma *añoranza moderna*, numa sugestão de João Cabral de Melo Neto, pontuar uma pequena série de leitores do poeta pernambucano: Antonio Bandeira, Joaquim Cardozo, Eduardo Frota, Belchior etc., como uma saída revolta do mesmo fim uniforme, banal e conformado.

PALAVRAS-CHAVE: João Cabral; Leitura; Política

## A MODERN AÑORANZA: AN UNIFORM LIGHT

ABSTRACT: From the perspective between light and a deviation to reading, to read in the reader, as a modern *añoranza*, as suggested by João Cabral de Melo Neto, to single out a small group of readers of the poet from Pernambuco: Antonio Bandeira, Joaquim Cardozo, Eduardo Frota, Belchior etc., as a revolted wayout from the same homogenous, trivial, resigned end.

KEYWORDS: João Cabral; Reading; Politics

**Manoel Ricardo de Lima** é professor adjunto de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## UMA AÑORANZA MODERNA: A LUZ UNIFORME

Manoel Ricardo de Lima

Numa carta para Clarice Lispector, datada de 08.12.1948, João Cabral lhe pede que ceda seu *Coro de Anjos* para uma pequena edição na *Livro Inconsútil* (pequenos livros que João Cabral fazia porque um médico lhe receitara, como tratamento fisioterapêutico, que dedicasse um tempo a trabalhos manuais, assim decide imprimir livros numa prensa manual). Depois, avisa a Clarice que vai lhe enviar a *Pequena antologia Pernambucana*, o livrinho que fez com poemas de Joaquim Cardozo. E anota:

Conhece V. a poesia de Cardozo? Soube que publicaram há pouco, no Rio, suas poesias completas, arrancadas do autor, que nunca publicara livro, e baseadas em textos “fixados e estabelecidos” pelo poeta e por mim, quando estava no Rio (o poeta não tinha cópia de nenhum poema; e assim, meu trabalho foi: pedir aos amigos as versões que possuíam e submetê-las à memória do poeta que as corrigisse). Pois desses textos, num momento de *añoranza* da luz recifense, escolhi os mais diretamente pernambucanos e organizei-os numa antologia que estou imprimindo. O próprio Cardozo não sabe de nada, nem da estrutura que dei ao livro (um tanto especial) nem do próprio livro. A ver se lhe agrada.

O desejo de João Cabral em editar a poesia e o trabalho do também pernambucano Joaquim Cardozo tem a ver, diretamente, primeiro com a importância que lhe atribuía como uma primeira referência à sua poesia e, depois, com a pauta do pensamento sofisticado e silencioso desse engenheiro calculista, poeta, dramaturgo, crítico de arte, de poesia e de arquitetura. Pensamento marcado por uma linha de variantes intensa que pode fazer o caráter pedagógico, institucionalizado e hierárquico das leituras já cumpridas do modernismo brasileiro se mover para outro lugar [modernismo muitas vezes meramente datado e localizado em São Paulo por circunstâncias econômicas – do café à escravidão, do latifúndio ao lastro escravocrata – por exemplo –, logo quase que culturalmente centralizadas numa única ideia de civilização anulando outros móveis, como os que aconteceram no final do século 19, no semiárido, por exemplo: no Ceará, o movimento entre a troça e a saída de um regionalismo precário, da *Padaria Espiritual* – de onde vem a esquiva de José Albano, redescoberto apenas em 1948, por Manuel Bandeira, pernambucano, que cuida e prefacia a edição de *Rimas*; e no Recife, em torno de José Izidoro Martins Júnior (1860-1904) com a

*Poesia científica e matemática*,<sup>1</sup> que aparece como um terceiro momento, mas noutra direção e sentidos, da Escola do Recife, e que só eclodiria, com êxito, a partir de observações mais rigorosas em torno da poesia de Augusto dos Anjos, já em finais dos anos 1920, quando este já estava morto].

Martins Júnior anota no *Diário de Pernambuco*, 15.11.1881: “Quero a poesia contemporânea alimentando-se dos sentimentos filosóficos da nossa época, mas cantando-os, sem *tratadizar* (seja-me lícito empregar esse termo), no poema ou na ode, uma ciência particular ou uma ordem de conhecimentos especiais”<sup>2</sup>. E em 1908, morto há 4 anos, tem um retruco de José Veríssimo em sua *História da Literatura Brasileira*, quando este, por sua vez, já nos sugere o óbvio centralizador:

Ao influxo de Tobias Barreto, dos repetidos e impertinentes apelos à Ciência, à Filosofia, ao Pensamento Moderno (tudo com maiúscula), em uma palavra, do cientificismo, como barbaramente se chamou a esta presunção de ciência, nasceu o propósito desta coisa híbrida e desarrazoada que apelidaram de poesia científica. Não deu aliás senão frutos pecos ou gorados ainda em flor. Poesia científica é incongruência manifesta.<sup>3</sup>

Isto aponta, rapidamente, a hora agora e o tempo inteiro de uma imaginação a modernismos mais díspares (mais intransitivos, como nos lembrava Raúl Antelo na conferência de abertura deste seminário, que foram amplamente incorporados por poetas como João Cabral e Joaquim Cardozo, este último considerado por Drummond como uma virtude aberta a que se lesse de outro modo, pela ausência, “um modernista mais ausente do que participante”), e também modernismos mais pantanosos, mais próximos da alucinação da matemática como alguma inflexão ao infinito do limite (onde num espectro, estaria o milagre), de memórias fabulosas e de problemáticas mais movediças, menos centrais, mais vazias ou, pelo menos, mais engendradas.

Repare-se que quando Jorge Amado esteve em Lisboa, ainda nos anos 1960, e foi apresentado a Ruy Belo, naquele momento um jovem poeta de cerca de 30 anos que rompera com a *Opus Dei*, esta impertinência familiar, e filiara-se ao Partido Comunista Português, o PCP, lança sobre aquele a ideia de que aquela apresentação e aquele cumprimento foram uma “fraqueza”. Diz Ruy Belo que

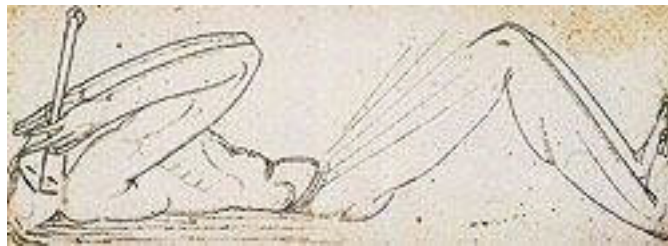
<sup>1</sup> Cf. MONTENEGRO, Delmo. *A poesia científica de Martins Júnior – percurso de uma vanguarda literária em Pernambuco no século XIX*. 2013, Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, PPG em Letras. Disponível em : [http://www.pglettras.com.br/\\_documentos/acervo/dissertacoes/2013/teoria/Delmo%20Montenegro%20da%20Silva%20Junior.pdf](http://www.pglettras.com.br/_documentos/acervo/dissertacoes/2013/teoria/Delmo%20Montenegro%20da%20Silva%20Junior.pdf) .

<sup>2</sup> MARTINS JÚNIOR, José Izidoro. *A Poesia Científica (Escorço de um livro futuro)*. Recife: Typs. Industrial e da Folha do Norte, 1883. p. 38-39.

<sup>3</sup> VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira. De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. São Paulo: Editora Letras & Letras, 1998.

durante a conversa o escritor brasileiro o desejou “êxito”. Ri, ironicamente, e comenta: “Êxito, calcule. Não sabe como me ofendeu. Mas compreendi. Sei que antes do lançamento de *Dona Flor e seus dois maridos* (1966), Jorge Amado já tinha assegurados mil e quinhentos contos...”<sup>4</sup>. É esse mesmo Ruy Belo quem anotarà que a poesia moderna é, essencialmente, assim como um avião ou um automóvel, apenas “uma forma nova de morrer”.

O ponto é que, sobremaneira, estamos diante de algumas leituras que se imprimem por uma dilação da ideia do “êxito”. A ver, noutra contraexemplo, quando Mário Pedrosa retorna ao Brasil e se depara com o trabalho de Eliseu Visconti, e publica no *Correio da Manhã*, em 01.01.1950, “Visconti Diante das Modernas Gerações” – texto que Raúl Antelo recupera, interrogativamente, num livrinho potente em 2018 – *Por que o Nu masculino sentado com bastão de Eliseu Visconti é uma tela moderna?* –, e o lança em sua leitura, ao lado de Giuseppe Pancetti e de Cícero Dias, como um pintor raro, porque de singular rarefação diante da luz uniforme. Aí, pode-se incluir também, junto ao que diz Mário, não apenas Vicente do Rego Monteiro, antropofágico antes da semana de arte moderna de São Paulo (basta voltar ao desenho “O antropófago”, de 1921):



mas também Antônio Bandeira com sua tela “Cidade queimada de sol”, 1958:



<sup>4</sup> BELO, Ruy. *Sendas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.

Afirma, pois, Mário Pedrosa:

Ninguém na pintura brasileira tratou com idêntica maestria esse tema perigoso da luz tropical, na imensidão verde da mata. Pela prática divisionista ou pelo contraste dos complementares, seus tons e tintas não se repetem, por assim dizer. Nada mais longe da uniformidade do que sua palheta. Essa praga da paisagem nacional que é o verde, sob os excessos da luz crua, mera deliquescência e cinza-amarelenta, jamais contaminou suas telas.<sup>5</sup>

Importante lembrar a exposição do artista visual Eduardo Frota, leitor convulso de João Cabral e de Joaquim Cardozo, em 2016, no CCBNB, em Fortaleza, quando monta uma transparência a partir de um esperança política da água – este elemento infinito e finito. E afirma que esta sua pesquisa, iniciada desde meados dos anos 1980, toma como indicativo a seca de 1865, quando tem início a institucionalização da chamada indústria da seca, esta “modernidade sistêmica”.<sup>6</sup> Nessa época aparece uma série de descrições históricas à luz da ciência positivista, entre elas, sabemos, os relatos escritos por Gonçalves Dias, que direciona de forma contundente a causa das secas no semiárido do nordeste brasileiro invariavelmente ao clima. Essas análises dos fenômenos físicos/climáticos tomam importância maior do que a relação sócio/política do problema, como a exploração ideológica das classes dominantes sobre a pobreza e alienação da força de trabalho. Essas conjunções exploratórias se confundem e subvertem os interesses do estado-nação-republicano e deixam à margem a relação fundiária e a privatização do uso das águas de açudagem. Esse mapa de controle e poder que começa a se desenhar em 1865 e toma força a partir da grande seca de 1877 se normatiza “para uma ordem autônoma de máquina reprodutora ampliada” que propicia o surgimento de um “sistema muito bem articulado, tendo como fonte de irreversível pobreza, o espaço-território-geográfico e político” do semiárido do nordeste brasileiro. Uma contínua energia-combustão para o nascente modernismo industrial do Sudeste, que se apoia em 2 princípios básicos conservadores: capital acumulado e mão de obra alienada. Esse sistema de “autonomia mecânica moderna”, que atravessa todo o século 20, sem rupturas ou quebra das cadeias produtivas, será o mais sofisticado planejamento às avessas do nascente e rudimentar capitalismo industrial brasileiro.

Para isso, nesse estudo disposto em 4 dimensões, Eduardo parte, primeiro,

<sup>5</sup> PEDROSA, Mário. Visconti Diante das Modernas Gerações. *Correio da Manhã*, 1º de janeiro de 1950.

<sup>6</sup> FROTA, Eduardo. *ART BRA: Eduardo Frota*. Rio de Janeiro: Automática, 2014.



1] da tela de Antônio Bandeira [1922-1967], *Cidade queimada de sol*, que é um gráfico sobre um mapa desfeito, pintado em vermelho furioso que é, para ele, o acontecimento moderno por excelência ao incorporar o debate do abstracionismo contra a figuração no Brasil numa sensorialidade em tons quentes e entropia que se dispara ao espaço: sertão, cidade, os respingos de amarelo solar, a energia de Paulo Afonso no branco da iluminação artificial, as pastas grossas ocre, rabisco e invenção de um qual-quer etc.;

2] depois, da projeção de uma série de atribuições errôneas dos impasses de abrigo impensáveis que vêm das letras de algumas canções de Belchior, outro desmesurado leitor de João Cabral: a de que todo homem em seu minúsculo corpo humano é um inadaptado à terra, que esta é sua deficiência e que por isso tenta se proteger da terra. Belchior escreve e canta em *Conheço o meu lugar*, canção de 1979:

Ninguém é gente  
 Nordeste é uma ficção  
 Nordeste nunca houve  
 Não eu não sou do lugar  
 Dos esquecidos  
 Não sou da nação  
 Dos condenados  
 Não sou do sertão  
 Dos ofendidos  
 Você sabe bem

E, na canção *Aguapé*, de 1990, uma espécie de retratação também às canções de *gesta*:

Sob o qual, ainda há pouco  
 Eu enterrei a filha morta  
*In salicibus terrae illius*  
*Suspendimus citharas nostras*

Nossas harpas sobre os  
 salgueiros no exercício da terra

[*versículo 2, Salmo 137, Bíblia*]

Aqui os mortos são bons  
 Pois não atrapalham nada  
 Pois não comem o pão dos vivos  
 Nem ocupam lugar na estrada

Pois não comem o pão dos vivos  
Nem ocupam lugar na estrada  
Nada, nada  
A velha sentada, o ruído da renda  
A menina sentada roendo a merenda  
Nada, nada, nada.  
Aqui não acontece nada não.

Assim, o que temos de João Cabral, hoje – numa memória à beira do desaparecimento de sua biblioteca, espalhada pelos sebos do Rio de Janeiro alguns anos depois de sua morte, em 1999 –, é um falseamento absoluto promovido pelas estratégias de mercado, logo, do capital, na ideia mítica da “obra completa”, este contrassenso, tanto pelo substantivo monopolizador (que deriva em monopoliza e monopolizadora), o de “obra”; quanto pelo adjetivo mortificante, “completa”, expressão que retira a modulação que engendra um pensamento de trabalho, com um trabalho, mas que é ainda muito usual ou, mais severamente, numa continuidade que vem muitas vezes de modo preguiçoso, o do hábito da organização de pequenas antologias “de autor” ou “do autor” que funcionam como mapa, ou seja, controle e poder, em torno da delicada e forte composição de uma vida para e com um trabalho. Walter Benjamin, a certa altura, num fragmento de seu *Passagens*, anota que “*Telescopage* do passado através do presente. A recepção de grandes e muito admiradas obras de arte é um *ad plures ire*”.<sup>7</sup> Ou seja, aquilo que define uma “grande obra de arte” é também uma ação própria da multidão, um ir às multidões, que se move ou se aglomera com um mesmo fim uniforme, banal e conformado.

Um contraponto está no pensamento silencioso de Joaquim Cardozo, móbil incessante, e que é lido por João Cabral, seu leitor atento e amigo, que nos lança sem parar diante desse momento em que estamos seguida e catastróficamente, um “tempo de alarme”: “Ninguém se lembrou que o silêncio pode ser uma energia ainda desconhecida e que sua concentração pode, ou se abafar inteiramente, ou explodir; (...). Ou mesmo, quem sabe, fora a própria materialização do silêncio. Se não a explosão, a implosão do silêncio.” É com esse propósito à política que se pode, sem saber de nada, imaginar a circunvolução de um trabalho, de um pensamento, como o de João Cabral, que tende à vulnerabilidade, tal como o de Joaquim Cardozo, como aquilo que nunca está pronto ou acabado, logo, nunca está “completo”, e que se constitui por um estado danifica-

<sup>7</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo, Imprensa Oficial, 2006. p. 512.

do, destruído em si: uma construção oscilante, sem nome, território ou língua, para destruir a destruição familiar numa busca utópica irremediável que toca ao não-aparentado, tal como já imaginara Benjamin em seu “Caráter destrutivo”, 1931, e a partir também do que já anotara ou anotaria num outro fragmento do *Passagens*: “O momento destrutivo ou crítico na historiografia materialista se manifesta através do fazer explodir a continuidade histórica; é assim que se constitui o objeto histórico”<sup>8</sup>. Ou como imaginara o filósofo argelino, Jacques Derrida, que a poesia toca ao animal.

E isso converge, primeiramente, à expressão forma-formante, que é um conceito essencial no pensamento de Joaquim Cardozo, e do qual, é possível expandir num rocio, João Cabral não se descola em nenhum momento: essa ambivalência oscilante da forma que se abre e se expande por meio do esforço, quando esforço é aquilo que vem num engendramento [imaginar, engenhar, inventar] da teoria da deformação, porque no cálculo estrutural tudo é feito para que não se deforme nem deforme o real daquilo que constrói. Joaquim entende que esforço é um “estágio da experimentação em que o corpo se deformando começa a deformar, por sua vez, o corpo deformador.” Ou seja, uma força ou, quiçá, uma luz informe, deliberadamente suspeita e sempre em contraste, diferida, contrastadora.<sup>9</sup>

O arquiteto Oscar Niemeyer, com quem Joaquim Cardozo trabalhou por todo um meio do caminho da vida, no projeto da arquitetura modernista brasileira, junto a Samuel Rawet, outro de abertura alucinatória, haja visto o que imaginara num croqui para a ponte Rio-Niterói, uma arquitetura para o homem, diz em entrevista a revista *Módulo*, em 1961: “... o trato ameno e simples do homem inteligente – Cardozo é o brasileiro mais culto que conheço – incapaz de impor uma opinião com a intransigência das coisas irrefutáveis, apresentando-as sempre como sugestões que julga justas e convenientes.” E, mais adiante, acrescenta: “o homem simples que se situa, modesto e lúcido, diante do mundo

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 517.

<sup>9</sup> Em *Experiência e Pobreza*, 1933, Benjamin retoma o jogo de Paul Scheerbarth no *Lesabêndio*, uma ficção científica publicada em 1913, em tensão com a pintura de James Ensor, para imprimir um acento sobre aquilo que lê como o “frágil e minúsculo corpo humano”: o de que uma ideia de humanidade tem a ver radicalmente com um convívio entre os não-aparentados, com uma tentativa de lançar-se sobre o presente, deitado como uma criança nas fraldas sujas do tempo de agora e de que uma transformação da realidade só pode advir de uma luta com esta realidade, não de sua descrição. Benjamin leu em Georg Lukács que “o método descritivo” acarreta a monotonia e faz desaparecer as linhas vivas, logo, que este método fisiológico é também um sintoma do projeto fascista do capitalismo moderno. O que Paulo Leminski diria, de outra maneira, em 1986, acerca da literatura brasileira, realismo empobrecido de máquina fotográfica, em relação com a alucinação crítica e inventiva da literatura latino-americana: “uma história mal contada tende a fazer uso da descrição”.

transitório em que vivemos (...).” O que pode fazer pensar também neste leitor imenso que era João Cabral, ciente de tudo isso, e que talvez tenha imaginado também para sua “obra”, ao se deixar pensando no desejo vivo, até bem perto de morrer, de publicar uma espécie de obra errante, porque sempre incompleta, de Joaquim Cardozo.

## DUAS PEQUENAS DIGRESSÕES

1] Para Peter Sloterdijk, é do imperativo “precisas mudar de vida”, retirado do poema de Rilke, “O torso de Apolo”, a partir da escultura de Rodin, *Torso mutilado de Apolo*, que se pode ler as duas grandes ideias do século 19: o socialismo e o somatismo. Mas apenas esta segunda ideia sobrevive, evidentemente [e está aí por todos os lados], porque foi universalmente realizada e parece não haver dúvidas de que ela perdurará por todo o século 21 mais ainda do que por todo o século 20. Rilke, por sua vez, nos apontara para os estímulos que leu em Nietzsche, desde a reinvidicação da sexualidade diante da tradição, mutiladora, até a renúncia hipócrita-cristã do instinto, da animalidade. A fórmula somática irônica-autoritária “precisas mudar de vida” – é praticamente um refrão do quadrado, absoluto, padronizado e totalitário que avisa um estado de pôr-se-em-forma, uma galvanização. Sloterdijk diz que este é um novo gênero de retórica que se cola à repetição sem diferimento, um discurso de instrutor, uma retórica de estrutura militar, quando a ascese passa a ser apenas uma psicopatologia familiar. Diante disso, num contradito ao pôr-se-em-forma, pôr-se à prova, sugestão retirada de Simone Weil lendo a *Ilíada*, é que imagina seria um gesto radicalmente político em direção a uma humanidade para o impossível: porque fazer apenas o possível ou nada dá no mesmo.

2] Platão, no *Timeu*, comenta que o céu é esférico, que todos os pontos extremos do universo teriam uma mesma distância para um suposto centro que, por sua vez, manteria também uma distância e uma mesma medida com todas essas extremidades. O cosmo, para Platão, como uma imagem móvel da eternidade, está constituído assim numa dimensão de extremos, e qualquer tentativa de mensurá-lo se apresenta como descabida, inadequada. O universo não tem centro, e isto é político e interessa muito a Joaquim Cardozo, uma geodésica do mundo da qual o tempo faz parte: uma linha que cobre uma superfície, uma curva cuja normal principal coincide, em cada ponto, com a normal a essa mesma superfície. A filósofa espanhola María Zambrano<sup>10</sup> lê essa coincidência não-apa-

<sup>10</sup> ZAMBRANO, María. *A metáfora do coração e outros escritos*. Trad. José Bento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.

rentada, pausa ativa, como esperança: mais do que o ser das coisas, uma tarefa política da arte, como exaustão, antes “do uso doméstico burguês” e com a ideia de que “apenas uma ciência que renuncia a seu caráter museológico está apta a colocar o real no lugar da ilusão”, como indicara Benjamin, ainda é perguntar acerca do ser que se pergunta sobre o ser das coisas e muito mais do que responder, ou encontrar respostas, uma questão é como deixar um presente sem centro e com algumas perguntas ativas. Ventania, golpes de vento.

## REFERÊNCIAS

BELO, Ruy. *Sendas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo, Imprensa Oficial, 2006.

FROTA, Eduardo. ART BRA: *Eduardo Frota*. Rio de Janeiro: Automática, 2014..

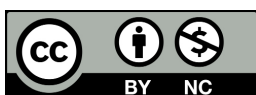
MARTINS JÚNIOR, José Izidoro. *A Poesia Científica (Escorço de um livro futuro)*. Recife: Typs. Industrial e da Folha do Norte, 1883.

MONTEBEGRO, Delmo. *A poesia científica de Martins Júnior – percurso de uma vanguarda literária em Pernambuco no século XIX*, Dissertação (Mestrado), Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicações – PPG em Letras, 2013.

PEDROSA, Mário. *Visconti Diante das Modernas Gerações*. *Correio da Manhã*, 1 jan. 1950.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira. De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. São Paulo: Editora Letras & Letras, 1998.

ZAMBRANO, María. *A metáfora do coração e outros escritos*. Trad. José Bento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2000.



## A ROSA DE CLARICE ENCONTRA O ELEFANTE DE DRUMMOND: NOTAS DE LEITURA

Ricardo Gaiotto de Moraes  
UFSC - PPGLit

RESUMO: Este ensaio faz leitura em paralelo do conto “Restos de Carnaval”, de Clarice Lispector, e do poema “O Elefante”, de Carlos Drummond de Andrade. Compara-se a imagem dos materiais precários que compõem a fantasia de Carnaval, da menina personagem do conto de Lispector, e o elefante objeto feito de retalhos, no poema em que Drummond figura a própria marcha da poesia e quiçá do poeta. Analisa-se também a relação das personagens no encontro com o outro no espaço da rua, bem como os efeitos desses contatos nas formas literárias subjacentes.

PALAVRAS-CHAVE: Precariedade; Imagens da Infância; Literatura Brasileira; Clarice Lispector; Carlos Drummond de Andrade

### CLARICE'S ROSE FINDS DRUMMOND'S ELEPHANT: READING NOTES

ABSTRACT: This essay will draw parallels between the short story “Restos de Carnaval” by Clarice Lispector and the poem “O Elefante” by Carlos Drummond de Andrade. The image of the precarious materials that make up the Carnival costume of the girl character in Lispector’s short story is compared to the elephant, a patchwork object in Drummond’s poem, in which the march of poetry itself, and perhaps also of the poet, is pictured. We also analyze the relationship of the characters in the encounter with the other in the space of the street, as well as the effects of these contacts on the underlying literary forms.

KEYWORDS: Precariousness; Childhood Images; Brazilian Literature; Clarice Lispector; Carlos Drummond de Andrade

**Ricardo Gaiotto de Moraes** é professor adjunto de Literatura Brasileira, no Departamento de Língua e Literatura Vernáculas e no Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É membro do Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística (NUPIIL) e da linha de pesquisa em Estudos Literários e Culturais Latino-americanos, na UFSC. Atualmente é também editor-chefe da revista *outra travessia* (PPGLIT-UFSC).



## A ROSA DE CLARICE ENCONTRA O ELEFANTE DE DRUMMOND: NOTAS DE LEITURA

Ricardo Gaiotto de Moraes  
UFSC - PPGLit

### 1. SEQUESTRO DO CARNAVAL

A escrita deste artigo é contemporânea à volta do carnaval. Neste final de semana, no Rio de Janeiro e em São Paulo, voltam blocos para a rua. De certa forma, a palestra que deu origem ao texto tratava do sequestro do carnaval pela pandemia de Covid-19, tempo declaradamente de morte. Talvez não à toa uma parte do título da apresentação “outras-outras na narrativa de Clarice Lispector ou ‘Uma sensação de perda’ ou A rosa e o elefante”, parafraseando os vários nomes que a autora elencou para *A hora da estrela*, saque da lista justamente a “perda”. É também contemporânea à volta às aulas presenciais na Universidade Federal de Santa Catarina, que nos coloca outra vez em presença material no profícuo conviver com os estudantes, mas se o retorno tão esperado é, de alguma forma, alento para o futuro – oposto ao sequestro, as condições materiais precárias em que a volta às aulas presenciais ocorre talvez dialoguem com alguma reação aos pedaços, precária.

É a impossibilidade de explosão de uma sensação de grande alegria e a precariedade do material de que são feitas as esperanças que este ensaio estudará em dois textos. Como se pode desconfiar pela posta do título que permaneceu no artigo, lerei o conto “Restos de Carnaval”, de Clarice Lispector, publicado pela primeira vez como crônica no *Jornal do Brasil*, em 23 de março de 1968, em paralelo a “O elefante”, poema de Carlos Drummond de Andrade, publicado em *A rosa do povo*, 1945.

### 2. COMENDO RELAÇÕES

Se o ensaio tem como objetivo ler em paralelo os dois textos, é necessário estabelecer, por princípio, uma ponte que aproxime poema e conto para além da possibilidade de interseção temática. Nesse caso, a primeira pergunta seria: o autor e a autora se frequentavam, uma/um leu os textos do/da outro/outra? Clarice Lispector era leitora de Carlos Drummond de Andrade, Nadia Batella Gotlib<sup>1</sup> marca o ano de 1942 como o momento em que Clarice lê, com

---

<sup>1</sup> GOTLIB, Nadia Batella. A descoberta do mundo. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Salles, n. 17 e 18, dez. 2004. p. 13.

Francisco de Assis Barbosa, poemas de Drummond. Em registros esparsos nas crônicas de Clarice e no diário de Drummond ficaram registrados vestígios do diálogo.

Na crônica “Um presente para vocês”, publicada no *Jornal do Brasil*, 1971, Clarice Lispector apresenta um poema que Drummond havia lhe enviado para ser publicado na coluna. Com o intuito de recepcionar o poema, ela apresenta a notícia aos leitores, comparando o espaço da coluna a uma casa em festa, em que a alegria se apresenta nas flores variadas, “botões entreabertos de dúzias de rosas”:

Há uma semana minha casa está em polvorosa. Tudo para preparar a chegada do poema de um poeta que vocês e eu amamos, o maior poeta do Brasil de todos os tempos. [...] E as flores? Todas as jarras da casa estão transbordando de flores, montões de cravos vermelhos com corolas arrebitadas, botões entreabertos de dúzias de rosas brancas e amarelas, e outras tão vermelhas, das graúdas e quase comíveis.<sup>2</sup>

Em outra crônica, “Adeus, vou-me embora”, de 1968, Clarice Lispector, comentando cartas que recebera dos leitores, conta que naquele dia havia ligado para Carlos Drummond de Andrade e estava tão “linda de esperança” que quase o chamara de “Carlinhos”. No quase uso do diminutivo, entre a proximidade de uma amiga e de uma mãe, está a confissão de intimidade não totalmente realizada, marcando a distância entre o amigo “que precisa ser mimado” e o poeta admirado<sup>3</sup>, como afirma a cronista: “pois é essencial não esquecer que, com sua imensa grandeza, ele é Carlinhos também e sua mãe assim o chamava”<sup>4</sup>. A autora também admite que só “vez ou outra” lhe telefonava com “objetivo certo”, pois “não teria a coragem de interromper” Drummond – e é pelo sobrenome que ela o chama na crônica – em seu trabalho, o que enfatiza certa distância guardada do interlocutor. O pragmatismo dos telefonemas de Clarice, acompanhado de um laconismo lacunar, foi registrado pelo poeta. No diário *O observador no escritório*, na nota do dia 19 de março de 1976, ele escreveu:

<sup>2</sup> LISPECTOR, Clarice. *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018. p. 299.

<sup>3</sup> O “maior poeta do Brasil de todos os tempos”. Em carta a João Cabral, de 09 de março de 1971, para evitar melindres, Clarice Lispector explica que, embora tivesse afirmado na crônica “Um presente para vocês” que Drummond é “o maior poeta do Brasil de todos os tempos”, ela queria dizer que ele era um dos maiores, como também o era João Cabral. LISPECTOR, Clarice. *Todas as cartas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020. loc. 9363.

<sup>4</sup> LISPECTOR, Clarice. *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018. p. 81.

- Telefonema de Clarice Lispector:
  - Você quer me fazer feliz?
  - Quem não gostaria disto, Clarice?
  - Então vá ao casamento de meu filho, que você não conhece.
- Mas não quero que você dê presente, economize o seu dinheiro.

Montados dessa forma, os fragmentos da crônica e do diário, além de indicar o contato entre Clarice e Carlos Drummond, servem de introdução para a leitura comparativa do conto e do poema. Em “Um presente para você”, a narradora da crônica está em festa, a profusão de flores é símbolo para a felicidade; em “Restos de Carnaval”, o gesto da narradora de contar uma memória da infância anuncia uma alegria: pela primeira vez, aos oito anos, a menina usaria uma fantasia no carnaval – a mãe de sua amiga fizera a roupa com retalhos que sobraram. As recordações da narradora impregnam na menina a imagem da fantasia e da possibilidade de participar da festa interagindo com os outros foliões, criando a expectativa de realização da alegoria de passagem da menina para a moça. Mas a explosão de alegria parece anunciadamente contida, pois a narradora inicia o conto com a imagem dos restos de serpentina e confete nas ruas da Quarta-Feira de Cinzas.

O contingenciamento da alegria em polvorosa figura na anotação feita por Drummond em seu diário. Ele registra o telefonema de Clarice, recontando o convite para o casamento do filho dela, o que poderia despertar alguma explosão de alegria – fazer Clarice feliz, mas o sentimento é contido pela ordem prática de não comprar presente para economizar dinheiro. Se no conto de Clarice Lispector são os restos da Quarta-Feira de Cinzas que trazem a narrativa à memória, no poema de Drummond são trapos que constituem o elefante terno e desengonçado. Fabricado pelo poeta, misto de artifício/artesanato<sup>5</sup>, nas palavras de Alcides Villaça, o paquiderme frágil sai em busca de amigos, mas ninguém o vê e, assim como no conto de Clarice, o que poderia ser uma alegoria de explosão lírica do encontro com o outro, parece se limitar a uma solidão tímida.

Marcelo Diego, em “A pedra e o ovo”, comparando Carlos Drummond de Andrade e Clarice Lispector, vislumbra a coincidência entre estes dois signos do impedimento na obra de Drummond e Clarice, pedra e ovo, respectivamente, objetos potentes no confronto entre o humano e o não humano, o eu e o não eu, confronto este criado pela obra de arte, cuja natureza é indissociavelmente

---

<sup>5</sup> Refiro-me a: “Está afirmado o intuito de uma *representação*, o que coloca o artifício no caminho da arte, e o artesanato no do artista”. VILLAÇA, Alcides. Um elefante de mentira e de verdade *Língua e Literatura*, FFLCH-USP, n. 16, p. 14, 1987/1988, Itálicos do original.

parte linguagem e parte matéria<sup>6</sup>. Este artigo, aborda um outro aspecto, de certa forma, irmanado a esse, porque também coloca em confronto objeto criado na e pela linguagem e matéria, embora, no caso de “Restos de Carnaval” e “O Elefante”, a solidão, efeito do embate, não impeça a continuidade do cotidiano.

### 3. SOBRE DUAS CARÊNCIAS

Como já mencionado, “Restos de Carnaval” foi publicado pela primeira vez como crônica no *Jornal do Brasil*, em 16/03/1968, e posteriormente na forma de conto, quase sem alterações, no livro *Felicidade clandestina*, de 1971. Thais Torres observa que o gesto de republicar ou plagiar a si mesma parecia deslocar Clarice Lispector da posição de autora para a de leitora<sup>7</sup>. Deslocamento de natureza parecida acontece quando se inicia a leitura do conto e o tom de crônica – sugerido pela mudança do tempo da enunciação – “não deste último carnaval” – para o do enunciado – “Até que viesse os outros anos” – parece demarcar uma tênue fronteira entre os gêneros textuais. E, também, imprimir ao conto autobiográfico um aparato alegórico, pensado talvez no tempo da enunciação, exercício que flagra no “eu” das memórias já um “outro”.

Não, não deste último Carnaval. Mas não sei por que este me transportou para a minha infância e para as Quartas-Feiras de Cinzas nas ruas mortas onde esvoaçavam despojos de serpentina e confete. Uma ou outra beata com um véu cobrindo a cabeça ia à igreja, atravessando a rua tão extremamente vazia que se segue ao Carnaval.<sup>8</sup>

A impossibilidade de se afastar da diacronia na narrativa expressa uma perda, a de si mesmo, transformado em outro. Além disso, a palavra “restos” do título aponta para uma carência que se torna ainda mais evidente nas primeiras linhas do conto, onde a narradora vê, na Quarta-feira de Cinzas, os “despojos de serpentina e confete”. A narradora nos conta, então, que lhe faltavam, quando criança, serpentina e confete em abundância. Mas há uma carência mais vital, que aparece na indeterminação do sujeito em “nunca me haviam fantasiado. Em compensação deixavam-me ficar até umas 11 horas”, e se completa quando a narradora repete “não me fantasiavam.”<sup>9</sup> Reafirma, assim, certa falta de cuidado para com a menina, que é imediatamente explicada pela doença (e falta

<sup>6</sup> Cf. DIEGO, Marcelo; DIEGO, M. A pedra e o ovo: o real no meio do caminho de Carlos Drummond de Andrade e Clarice Lispector. *Pós-Limiar*, PUC-Campinas, v.1, n. 1, 2018. p. 49.

<sup>7</sup> Cf. TORRES, Thais. *Clarice Lispector, uma plagiadora de si mesma: republicação das crônicas do Jornal do Brasil (1967-1973)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2008; p. 104.

<sup>8</sup> LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. p. 310.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

de saúde) da mãe, fato que impedia qualquer possibilidade de fantasiar-se. Não era, portanto, apenas a escassez material, mas, na imaginação infantil emulada, também a falta do mesmo cuidado que via outros adultos dando a outras crianças.

Se o Carnaval, no tempo da enunciação, apontava para aquele sentimento de falta, devido à escassez material, a narradora confessa a “avareza” de economizar e guardar “um lança-perfume” e “um saco de confete”. Esta economia parecia armar felicidade, uma vez que se sentia “de tal modo sedenta”, “que um quase nada a fazia feliz”. O Carnaval com brinquedos escassos, contraditoriamente, fazia a narradora se sentir plena, com a sensação de um Carnaval todo seu:

Até que viesse o outro ano. E quando a festa ia se aproximando, como explicar a agitação íntima que me tomava? Como se enfim o mundo se abrisse de botão que era em grande rosa escarlata do Recife enfim explicassem para que tinham sido feitas. Como se vozes humanas enfim cantassem a capacidade de prazer que era secreta em mim. Carnaval era meu, meu.<sup>10</sup>

A “capacidade de prazer” secreta e a inexplicável sensação de completude parecem alçar lança-perfume, confete e a forma tímida como pulava o Carnaval a partes constituintes de um desejo de brincar para experimentar a experiência contrária à escassez. Nesse movimento, seria possível considerar essa brincadeira em sentido próximo àquele que Walter Benjamin emprega ao afirmar “a criança quer puxar alguma coisa e torna-se cavalo, quer brincar com areia e torna-se padeiro, quer esconder-se e torna-se bandido ou guarda.”<sup>11</sup>

Se no poema “O elefante”, a voz poética não se descreve como uma criança e não se dirige ao público infantil – embora recentemente, em 2021, tenha sido lançada uma edição ilustrada do poema para este público – a criação de um elefante desengonçado parece orbitar a atmosfera de uma dessas brincadeiras em que o poeta se torna elefante, porque precisa fabricar o poema. Na primeira estrofe, elenca a receita dos ingredientes:

Fabrico um elefante  
de meus poucos recursos.  
Um tanto de madeira

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Em “História cultural do brinquedo”, Walter Benjamin usa essa afirmação para apontar o equívoco daquela que “acreditava ser a brincadeira da criança determinada pelo conteúdo imaginário do brinquedo”. BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 93.

tirado a velhos móveis  
talvez lhe dê apoio.  
E o encho de algodão,  
de paina, de doçura.  
A cola vai fixar  
suas orelhas pensas.  
A tromba se enovela,  
é a parte mais feliz  
de sua arquitetura.  
Mas há também as presas,  
dessa matéria pura  
que não sei figurar.  
Tão alva essa riqueza  
a espojar-se nos circos  
sem perda ou corrupção.  
E há por fim os olhos,  
onde se deposita  
a parte do elefante  
mais fluida e permanente,  
alheia a toda fraude. [...] <sup>12</sup>

O elefante de Drummond é fabricado a partir de poucos recursos materiais, a posse da escassez é enfatizada pelo pronome possessivo (“meus poucos recursos”<sup>13</sup>), o que sugere o cunho metalinguístico do poema, o elefante-objeto. O primeiro material que compõe o elefante é também resto (“Um tanto de madeira/tirado a velhos móveis”), o partitivo “um tanto de” sugere falta de abundância. A seguir são enumerados materiais baratos (algodão, paina, cola), mas serão paulatinamente completados com adjetivos que sugerem um elefante feito também de matéria abstrata (“doçura”) e inefável (as presas “de matéria pura/que não sei figurar; os olhos “a parte do elefante mais pura e permanente”). Esses materiais de natureza vária, anunciados, de acordo com Alcides Villaça<sup>14</sup>, pelos verbos “fabricar”, “figurar” e “aludir” descortinam o elefante-poema constituído pelas correspondências entre artifício-arte/artesão-artista.

Se o elefante é fabricado de materiais baratos, o que poderia indicar uma carência material, mas que se completam com a matéria subjetiva do próprio poeta – figurando-os como “arquitetura” poética “alheia a toda fraude”, a marcha do elefante artifício-arte é provocada por outras carências: o “pobre elefante” está à procura de amigos – a carência de encontrar outros, de deixar a solidão. No entanto, a possibilidade de diálogo é interrompida pelo fastio – o

<sup>12</sup> ANDRADE, Carlos Drummond. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 104.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 104-107. “Para as referências aos versos do poema ‘O Elefante’”.

<sup>14</sup> VILLAÇA, Alcides. Um elefante de mentira e de verdade. *Língua e Literatura*, *op. cit.*, p. 9-22.



alimento que o elefante oferece não pode ser consumido, porque o paquiderme segue em um mundo com falta de apetite, em que as sobras (os restos) provocam fastio (mas “num mundo enfastiado / que já não crê em bichos / e duvida das coisas”). O elefante, em sua marcha graciosa tem “passo desastrado” e permanece faminto de experiência (“de seres/ e situações patéticas,/ de encontros ao luar/ no mais profundo oceano,/ sob raiz das árvores/ ou no seio das conchas,/ de luzes que não cegam/ e brilham através/ dos troncos mais espessos”), a imagem do brilho através dos abundantes de materiais – os troncos mais espessos – talvez aponte para a carência de algo além do brilho precário.

#### 4. PRECARIEDADE E O PASSE PARA VIBRAR COM O OUTRO

No conto de Clarice, a insistência na carência de fantasia – que é repetida em “Não me fantasiavam: no meio das preocupações com minha mãe doente, ninguém tinha cabeça para Carnaval de crianças” – quase nos força a ler “não fantasiavam” em vez de “não me fantasiavam”. Nesse caso, a falta da fantasia concreta e da fantasia abstrata torna antitética a gana pela roupa: a doença da mãe parecia impedir fantasiar completamente o carnaval, mas também fantasiar-se para participar da festa, tomar parte com os outros foliões, o que, de certa forma, é visto pela narradora como uma possibilidade de abandonar as fantasias de criança e se tornar “moça”.

Não me fantasiavam: no meio das preocupações com minha mãe doente, ninguém em casa tinha cabeça para carnaval de criança. Mas eu pedia a uma de minhas irmãs para enrolar aqueles meus cabelos lisos que me causavam tanto desgosto e tinha então a vaidade de possuir cabelos frisados pelo menos durante três dias por ano. Nesses três dias, ainda, minha irmã acedia ao meu sonho intenso de ser uma moça – eu mal podia esperar pela saída de uma infância vulnerável – e pintava minha boca de batom bem forte, passando também ruge nas minhas faces. Então eu me sentia bonita e feminina, eu escapava da meninice.<sup>15</sup>

Se a fantasia era disfarce não alcançável, ainda assim, a menina pedia para a irmã frisar-lhe o cabelo e pintar-lhe a boca “de batom bem forte” e “ruge” nas faces. Assim, se “sentia bonita, feminina” [...], “escapava da meninice”. O Carnaval alegorizava a possibilidade de deixar a vida de menina, carente do materialismo da vida adulta, e ocupar a fantasia da vida de moça, carente de fantasia. Se a alegoria de uma fantasia de carnaval parecia uma senha para, como moça, vibrar com a multidão ou com o outro, a máscara – talvez palavra de passo mais acessível na precariedade de recursos – assustava a narradora, que

<sup>15</sup> LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. p. 310-311.

afirma ter um medo vital e necessário de máscara, porque ela suspeitava que “o rosto humano também fosse uma espécie de máscara”. O medo de máscaras e dos mascarados residia, portanto, no risco do contato com o outro, humano. Assustava-se quando um mascarado falava com ela, porque estava em contato com seu mundo interior que “não era feito só de duendes e príncipes encantados, mas de pessoas com o seu mistério.”<sup>16</sup> A máscara, portanto, era também um meio do caminho entre a menina e a moça.

Naquele ano, porém, alguém lhe preparou uma fantasia. A mãe de uma amiga comprara papel crepom cor-de-rosa para fazer a fantasia da filha e, com os restos do papel, resolve fazer também uma fantasia para a narradora, que observa: “Quanto ao fato de minha fantasia só existir por causa das sobras de outra, engoli com alguma dor meu orgulho que sempre fora feroz, e aceitei humilde o que o destino me dava de esmola”. O papel crepom é material perecível, a narradora conta que escolhera uma combinação para colocar por baixo, caso a chuva viesse e dissolvesse a fantasia: “Boquiaberta, eu assistia pouco a pouco à fantasia tomando forma e se criando. Embora de pétalas o papel crepom nem de longe lembrasse, eu pensava seriamente que era uma das fantasias mais belas que jamais vira”<sup>17</sup>. Mas a necessidade da roupa por baixo da fantasia lembrava a precariedade de seu material<sup>18</sup> – o papel crepom, bastava uma chuva e derreteria.

Se no conto de Clarice Lispector a expectativa do encontro com o outro é fantasia do ritual de passagem, o elefante-objeto-poema de Drummond passa, com a precariedade mambembe que lhe dá um caminhar de saltimbanco pela rua povoada (“a cauda que ameaça/ deixá-lo sozinho./ É todo graça, embora/ as pernas não ajudem/ e seu ventre balofo/ se arrisque a desabar/ ao mais leve empurrão”) em busca da supressão de duas carências: ser percebido pelos transeuntes, o que o completaria, correspondendo a seu esforço de caminhar; possibilitar a esses seres humanos carentes e famintos, mas enfastiados, uma visão para além das cortinas da realidade maciça e pétrea (“pois só ousam mostrar-se sob a paz das cortinas/ à pálpebra cerrada”).

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 310.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 310.

<sup>18</sup> Vilma Arêas vê em *A hora da estrela* o material precário como componente da própria narrativa: “Pouco a pouco, enquanto o texto se desenrola, percebemos que à falação um pouco enjoada do narrador travestido acrescentam-se momices e caretas, improvisações resolvidas sempre em inacabamento, material remendado, ‘matéria opaca e desprezível’, capaz entretanto de puras e inesperadas cintilações. Tudo isso acaba por se organizar numa clara figuração circense, alternando comicidade e dor, aliás dor de dente” ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector: com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 100-101.

## 5. FANTASIAS FEITAS E DESFEITAS

Na última estrofe, as patas do elefante fatigado “se desmancham em pó”. A marcha não alimentou:

E já tarde da noite  
volta meu elefante,  
mas volta fatigado,  
as patas vacilantes  
se desmancham no pó.  
Ele não encontrou  
o de que carecia,  
o de que carecemos,  
eu e meu elefante,  
em que amo disfarçar-me  
Exausto de pesquisa,  
caiu-lhe o vasto engenho  
como simples papel.  
A cola se dissolve  
e todo o seu conteúdo  
de perdão, de carícia,  
de pluma, de algodão,  
jorra sobre o tapete,  
qual mito desmontado.  
Amanhã recomeço.<sup>19</sup>

O poeta agora se revela decididamente na fantasia de elefante ([...] meu elefante,/ em que amo disfarçar-me”) e se dissolve na impossibilidade de suprir a carência. Um detalhe parece aproximar a fantasia do poeta a da contista: o elefante tem na pele flores de pano costuradas (“a pele costurada/ onde há flores de pano/ e nuvens, alusões/ a um mundo mais poético”). Dentre os textos de Clarice Lispector, faz lembrar o “elefante de crianças” que “se deixaria docilmente conduzir a um circo”<sup>20</sup>, do conto “O Búfalo”, ou criatura “extremamente sensível, mesmo nas grossas patas”<sup>21</sup> de “A solução”, guardando certa doçura da imagem alucinatória que aparece na crônica “Calor humano” de “elefantes grossos, [...] elefantes doces e pesados, de casca seca, embora molhados no interior da carne por uma ternura quente insuportável [...] que os tornava lentos e pesados”<sup>22</sup>, mas o elefante de Drummond não tem peso na marcha.

Em “Restos de Carnaval”, a fantasia não se dissolve. Mas, bem quando a

<sup>19</sup> ANDRADE, Carlos Drummond. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 106-107.

<sup>20</sup> LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. p. 196.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 254.

<sup>22</sup> LISPECTOR, Clarice. *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018. p. 55.

menina já estava à meia fantasia, com cabelos frisados, vestida de rosa, mas ainda sem maquiagem, quase pronta para sair à rua (o detalhe é que ela se vestiu “com cuidado para não rasgar o papel”), a saúde da mãe tem uma piora repentina. Sem o passo cômico do elefante, mas ignorada pelos foliões, cuja alegria a espantava, e os ignorando, ela vai vestida de rosa comprar remédios (“mas o rosto ainda nu não tinha a máscara de moça que cobriria minha tão exposta vida infantil”). A carência de saúde da mãe e a da menina, que foi assaltada pela necessidade material em prover a mãe, fazem com que, somente mais tarde quando a mãe melhora, ela vá enfim para a rua. Mas afirma que alguma coisa tinha morrido nela, segue “desencantada”, sente-se não mais a “rosa”, mas uma simples menina.

Desci até a rua e ali de pé eu não era uma flor, era um palhaço pensativo de lábios encarnados. Na minha fome de sentir êxtase, às vezes começava a ficar alegre mas com remorso lembrava-me do estado grave de minha mãe e de novo eu morria.<sup>23</sup>

Qual o elefante de Drummond, a menina se desfaz, embora o papel crepom não tenha se dissolvido com a chuva, mas ficara o remorso, o reflexo do palhaço. O elefante, máscara do poeta, ao fim também se desfaz e jorra sobre o tapete, caindo-lhe o “vasto engenho”. A fantasia precária do poeta, em métrica regular de seis sílabas, se mostra engenhosa, como também o fora a preparação da fantasia da menina, que guardava o desejo de transformar-se em mulher, de fazer com que “se abrisse de botão que era em grande rosa escarlate”. Esta frase do primeiro parágrafo, que ecoa em todo o conto, agora também se reduz a mito desmontado.

Se a promessa do poeta, no último verso, de amanhã recomeçar enceta para a continuidade de mais uma vez se tentar a poesia (o que ecoa em outro poema de *A rosa do povo* – “A flor e a náusea”), no conto a narradora anuncia uma salvação: um menino de 12 anos cobre os cabelos dela de confete e se defrontam por um instante – “E eu, então, mulherzinha de 8 anos, considere pelo resto da noite que enfim alguém me havia reconhecido: eu era, sim, uma rosa”. Encontra, portanto, no rosto a máscara a “mulherzinha de 8 anos”, nem menina nem moça.

A sensação que fica, no final desse exercício de leitura dos dois textos, é a do ensaio e erro. Segundo Pablo Siqueira, os sentimentos negativos do conto, como o remorso, em vez de paralisar, levam à entrega, “o inesperado abre o caminho para a confiança e para a conquista, na vida e no mundo, mais que

<sup>23</sup> LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*, op. cit., p. 312.

para a dor. Assim cria-se um encontro, um breve encontro, cuja singularidade é o maior atributo.”<sup>24</sup> O ensaio, no caso da narradora do conto, parece ser o da expectativa da nova fantasia, mas o impedimento parcial e a frustração do primeiro movimento de saída para a rua redimensionam a experiência que então passa a ser quase impossível de nomear; o elefante, no poema de Drummond, sai à rua – não obtém o que o poeta imaginava obter e se desfaz em experimento. Resta o Carnaval.

#### REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ARÊAS, Vilma. *Clarice Lispector: com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2009.

DIEGO, M. A pedra e o ovo: o real no meio do caminho de Carlos Drummond de Andrade e Clarice Lispector. *Pós-Limiar*, PUC-Campinas, v. 1, n. 1, 2018.

GOTLIB, Nadia Batella. A descoberta do mundo. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Salles, n. 17 e 18, dez. 2004.

LISPECTOR, Clarice. *Todas as cartas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

LISPECTOR, Clarice. *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

SIQUEIRA, Pablo. *Filosofia selvagem: ensaio com o pensamento de Clarice Lispector*. Tese de doutorado. Minas Gerais: FALE-UFMG, 2019.

TORRES, Thais. *Clarice Lispector, uma plagiadora de si mesma: republicação das crônicas do Jornal do Brasil (1967-1973)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH-USP, 2008.

---

<sup>24</sup> SIQUEIRA, Pablo. *Filosofia selvagem: ensaio com o pensamento de Clarice Lispector*. Tese de doutorado. Minas Gerais: FALE-UFMG, 2019. p. 90-91.

VILLAÇA, Alcides. Um elefante de mentira e de verdade. *Língua e Literatura*, FFLCH-USP, n. 16, 1987/1988.





## “O CANTE SEM; O CANTE”: JOÃO CABRAL E A MÚSICA POPULAR

Jair Tadeu da Fonseca  
UFSC

**RESUMO:** Este é um estudo sobre as correlações da poesia de João Cabral com a música popular, que questiona os *topoi* críticos e biográficos acerca das características supostamente antimusicais de sua poética. O artigo também compreende as significativas conexões entre sua poesia e várias canções de artistas de diferentes gerações da música popular e pop brasileira (Caetano Veloso, Chico Buarque, Belchior e Cordel do Fogo Encantado), bem como considera o interesse de João Cabral pela música *flamenca*. Visa também compreender o empenho de Cabral pela gravação em discos de sua própria poesia, falada por ele mesmo.

**PALAVRAS-CHAVE:** João Cabral de Melo Neto; Poesia, Música Popular

## JOÃO CABRAL AND POPULAR MUSIC

**ABSTRACT:** This is a study on the relationships of João Cabral de Melo Neto's poetry and popular music, which questions critical and biographical *topoi* about the supposedly anti-musical characteristics of his poetics. The article also understands the significant connections between his poetry and several songs by artists from different generations of Brazilian popular and pop music (Caetano Veloso, Chico Buarque, Belchior e Cordel do Fogo Encantado), as well as considers João Cabral's interest in *flamenco* music. This essay also aims to understand Cabral's commitment to recording his own poetry, spoken by himself.

**KEYWORDS:** João Cabral de Melo Neto; Poetry, Popular Music

Jair Tadeu da Fonseca é professor associado da Universidade Federal de Santa Catarina.

## “O CANTE SEM; O CANTE”: JOÃO CABRAL E A MÚSICA POPULAR

Jair Tadeu da Fonseca  
UFSC

Na canção “Outro retrato”, de Caetano Veloso, gravada por ele em 1989 no álbum *Estrangeiro*, temos o seguinte:

Minha música vem da música da poesia de um poeta João  
que não gosta de música.

Minha poesia vem da poesia da música de um João músico  
que não gosta de poesia.

O dado de Cabral

A descoberta de Donato

O fato o sinal

O sal o ato o salto:

Meu outro retrato.<sup>1</sup>

Assim, o dito “antigo compositor baiano” nos dizia, escrevia e cantava algo que era já um lugar comum na consideração crítica da obra de João Cabral: o de que esta seria antimusical porque ele “não gosta de música”. Mas é preciso notar o desmentido disto na própria letra da canção, grifando o seguinte: “Minha música vem da *música da poesia* de um poeta João/que não gosta de música”. Assim, esse *topos* crítico é questionado na própria canção, com a afirmativa de que, sim, há música nessa poesia considerada antimusical. Além disso, como veremos mais adiante, haveria modalidades de música, tanto no campo popular quanto no erudito, que seriam “antimusicais”.

O próprio João Cabral alimentou seu anedotário com a história de que não gosta de música – algo que se difundiu também com a biografia e os biografemas em alguns estudos acerca de sua obra –, mas que cabe questionar.<sup>2</sup> Tal é o objetivo desta pesquisa sobre algumas das relações de sua poesia com a música popular, e desta poesia também com outros suportes e meios, o que ele defen-

<sup>1</sup> VELOSO, Caetano. Outro retrato. In: VELOSO. *Estrangeiro*. [S.l.]: Philips, 1989. CD. Faixa 7.

<sup>2</sup> Percebe-se, neste trecho de um estudo acadêmico, algo similar ao paradoxo apresentado na canção de Caetano, supracitada: “Apesar da antimusicalidade de seus poemas (Cabral odiava a música), sua obra é constantemente associada a outras linguagens artísticas, desde a pintura à dança e à própria música.” ALMEIDA, Adriana Soares de. *A melopoética do sertão do Moxotó: uma análise da poesia oral do Cordel do Fogo Encantado*. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2013.

deu já década de 1950 e por isso participou da importante série de gravações de poemas em discos pela gravadora Festa, criada por Irineu Garcia nos anos 50, através do que Cabral chamou de “poemas em voz alta”. Ou seja, ele mesmo foi o primeiro a entoar seus versos, gravados para os álbuns do selo Festa, na segunda metade das décadas de 1950 e 1960, e na primeira edição fonográfica da qual participou, no décimo volume da série Poesias, de 1957, no lado B do LP há suas faixas e no lado A estão as de Murilo Mendes. O álbum tem capa ilustrada por Poty Lazzarotto e em sua contracapa há um texto de apresentação por Tristão de Athayde (Alceu Amoroso Lima), onde se lê:

O que encontramos na poesia de Murilo Mendes como na de João Cabral é a mesma sobriedade incisiva, a mesma graça hieroglífica, a mesma concisão cristalina, um senso parecido de “humour”, a mesma predominância dos metais sobre as cordas, em oposição ao que encontramos na estilística, mesmo dos mais modernos “românticos”, em ambos a mesma dureza penetrante [...].<sup>3</sup>

Chamo a atenção, no trecho supracitado, para a perspicácia do crítico ao utilizar as metáforas musicais de uma “mesma predominância dos metais sobre as cordas”, para lidar com diferentes poetas, poemas, poéticas e, como diríamos de um tempo para cá, *performances* diversas nas gravações, tudo junto, à maneira de antologia, num meio ou suporte como o disco, que, com raras exceções, como a do selo Festa, era utilizado majoritariamente para o registro musical.

Depois dessa primeira experiência, conforme depoimentos que constam do documentário citado, João Cabral participou de outras gravações, inclusive com um novo e segundo LP do selo Festa, somente com poemas seus, de 1969. Em *Recife/Sevilha*, ele afirma: “eu tenho muito disco gravado”; dizendo também gostar dos poetas “que leem prosaicamente”.<sup>4</sup> Esta última afirmativa permite considerar sua defesa de uma leitura de poemas em voz alta, que assume sua relação com a prosa, tanto no sentido da reconsideração crítica dos gêneros literários e do discurso quanto na acepção de prosaísmo, ou seja, do que não se considera tradicionalmente como “poético”, afirmando-se algo diferente da

<sup>3</sup> DELFIM, Ana Paula Orlandi Mourão. *Literatura e música: a trajetória da gravadora Festa (1955-1971)*. 2018. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Toda a vasta e importante discografia do selo Festa está disponível em Selo Festa Irineu Garcia, canal do Youtube: <https://www.youtube.com/channel/UCjHcWUb1p-OT66Mt3Jetqsw>.

<sup>4</sup> Esse e outros depoimentos do poeta, sobre o assunto, estão em *Recife/Sevilha* (João Cabral de Melo Neto). Direção: Beбето Abrantes. Produção: Giros Produções. 2003. 52 min. Disponível em: <https://vimeo.com/104447675>. Acesso em: 8 de abril de 2022.

costumeira declamação de poesia. Quanto a João Cabral ter “muito disco gravado”, a possibilidade de ampliação do alcance de seus poemas, por outros meios e com outros recursos, além de sua publicação em livros, revela que tudo isso não era alheio aos interesses do poeta e se tornaria algo ainda mais efetivo a partir de 1965, quando um jovem estudante da USP foi encarregado de musicar *Morte e vida Severina (Auto de Natal pernambucano)*, de 1955. Assim, Chico Buarque de Hollanda iniciou sua carreira artística já com relativo sucesso, inclusive internacional, porque o espetáculo montado para a inauguração do TUCA (Teatro da Universidade Católica de São Paulo) recebeu o primeiro prêmio do IV Festival Internacional de Teatro Universitário, realizado em Nancy, na França. A gravação em discos (nos formatos de compacto duplo e LP) das canções do *Auto* escrito por João Cabral fez deste um sucesso relativo também no Brasil, mesmo com a música sóbria e sombria de Chico Buarque, principalmente para o “Funeral de um lavrador”. Tudo isso dez anos depois da publicação de *Morte e vida Severina*, já em plena ditadura, que se voltara inclusive contra a reforma agrária, entre outras demandas político-sociais e econômicas que vinham do período democrático anterior ao Golpe de 1964.<sup>5</sup>

E no auge do regime ditatorial, em 1974 e 1976, o então também iniciante compositor Belchior gravou uma canção sua intitulada “A palo seco”, cujo título faz referência ao poema homônimo de Cabral, publicado em 1960. Apesar da diferença de estilos – supostamente confessional e em tom melodramático na canção do poeta-músico cearense e de modo aparentemente impessoal e neutro, sem ênfase, no poema do pernambucano – o que se tem em ambos é o “grito em português”, embora calado na poesia, e “este canto torto / feito faca”, que ameaça os ouvintes do compositor e os leitores descuidados de João Cabral, com sua poética de “uma faca só lâmina”. Aliás, a interpretação do *cante* de Belchior, também em 1974, por outro importante músico pop-popular cearense, Ednardo, salientaria o despojamento e a cortante solidão desse “canto torto”, ao suspender o acompanhamento instrumental, ao fim da canção – restando apenas a voz *a capella*, e *a palo seco* – como o *cante* se define já nas seis

<sup>5</sup> No mesmo ano da montagem de *Morte e vida Severina*, 1966, foram lançados um compacto duplo pelo selo Cáritas, e um LP pela Philips, com a gravação ao vivo do poema cênico de João Cabral no TUCA, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=typbvASMt8Y&t=1430s>. Chico Buarque também gravou “Funeral de um lavrador” em seus próprios discos. E sua “parceria” com João Cabral foi levada ao cinema por Zelito Viana, em 1977, e à TV Globo, por Walter Avancini, em 1981. Em 1984, a Som Livre (da Globo) produziu em LP um álbum duplo de poemas falados por Cabral, com acompanhamento instrumental de Egberto Gismonti, e depoimentos de Otto Lara Resende e Ferreira Gullar, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=typbvASMt8Y&t=1430s>.

primeiras estrofes do poema:

Se diz a *palo seco*  
o *cante* sem guitarra;  
o *cante* sem; o *cante*;  
o *cante* sem mais nada;  
se diz a *palo seco*  
a esse *cante* despido:  
ao *cante* que se canta  
sob o silêncio a pino.

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

é o mesmo que cantar  
num deserto sem sombra  
em que a voz só dispõe  
do que ela mesma ponha.

O *cante a palo seco*  
é um *cante* desarmado:  
só a lâmina da voz  
sem a arma do braço;

que o *cante a palo seco*  
sem tempero ou ajuda  
tem de abrir o silêncio  
com sua chama nua.<sup>6</sup>

Evidenciam-se as diferenças formais, estilísticas, de propósitos e usos entre os dois tipos de textos, o que não impede seu diálogo e confronto, tornando também perceptível o que se consideraria inusitado ou despropositado: o lugar, que podemos considerar involuntariamente irônico, da poesia de João Cabral no universo brasileiro do *pop rock*, o qual não seria o seu, mas onde algo de sua radicalidade é assumida por outra dicção poética, bem diferente, no contexto da música popular, tornando produtivo esse deslocamento:

se você vier me perguntar por onde andei  
no tempo em que você sonhava  
de olhos abertos lhe direi

<sup>6</sup> MELO NETO, João Cabral de. A *palo seco*. In: *Antologia poética*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. p. 109-110.

amigo eu me desesperava  
sei que assim falando pensas  
que esse desespero é moda em 73  
mas ando mesmo descontente  
desesperadamente  
eu grito em português  
tenho 25 anos  
de sonho e de sangue  
e de América do Sul  
por força deste destino  
o tango argentino  
me vai bem melhor que o blue  
sei que assim falando pensas  
que esse desespero é moda em 73  
e eu quero é que esse canto torto  
feito faça corte  
a carne de vocês<sup>7</sup>

Esse *cante a palo seco*, devido ao acompanhamento musical, aparece na canção como metáfora da metáfora criada pelo poema cabralino, e vem acompanhado, no *blue* de Belchior, por outra metáfora musical: a do melodramático tango argentino, devido ao desespero existencial, ou existencialista, expresso pela voz lírica, alcançar uma dimensão épica pós-tropicalista, evidenciada pela referência geopolítica e cultural à América do Sul, em tempos de ditadura.

Já em 2002, outra geração, a do grupo performático-poético-musical Cordel do Fogo Encantado, do Pernambuco, retoma e entoia, ao seu modo, o jovem João Cabral do início de carreira, em 1943, ao gravar trechos – os do personagem Joaquim – do que era originalmente um poema dialogado em prosa poética: *Os três mal-amados*. Alguns registros em vídeo dos shows do Cordel, acessíveis pelo Youtube, mostram grande parte do público a entoar em coro essas partes referentes às falas de Joaquim, que se tornaram um monólogo no qual o *performer* do grupo, Lirinha, fala e quase grita “em português”, junto às pessoas presentes, evidenciando esse uso coral do que seria um monólogo, por mais uma vez se transpor uma (im)peçoal voz lírica cabralina a uma dimensão épica, coletiva.<sup>8</sup> Note-se que João Cabral já havia gravado, mas de modo inefático, exatamente o mesmo trecho de *Os três mal-amados* (“Palavras de Joaquim”), em seu segundo *álbum*, de 1969, para o selo Festa.

Aliás, o trânsito épico-lírico-dramático caracteriza também *Morte e vida*

<sup>7</sup> BELCHIOR. A palo seco. In: *Belchior*. Chantecler Discos, 1974. LP. Lado A, faixa 2.

<sup>8</sup> Um registro dessa performance coro-monologal: <https://www.youtube.com/watch?v=42S-SxH3wSsU>. Acesso em 8 de abril de 2022.



*Severina*, em sua relação com a tradição oral da cultura popular do Nordeste, tão importante para a poesia cabralina. Aliás, no álbum seguinte a *O palhaço do circo sem futuro*, de 2003, em que o Cordel do Fogo Encantado registrou “Dos três mal-amados – Palavras de Joaquim”, há outra referência ao Auto de Natal pernambucano: “Morte e vida Stanley”, gravada no CD *Transfiguração*, de 2006.

Com essas referências, pode-se demonstrar o importante alcance da obra de João Cabral na música popular brasileira e – através de alguns elementos de sua poesia – questionar o que o anedotário e alguns de seus biografemas apregoam sobre sua suposta antimusicalidade. Junto a esta, grande parte da crítica tem colocado ênfase nos elementos relativos à visualidade de sua poesia. Se é correto este tópico crítico, quanto à imagística, atestado também pelas muitas referências explícitas às artes plásticas, e à arquitetura, em sua obra poética e ensaística, pode ser enganoso o lugar comum da crítica que classificaria seu “comportamento de antimusical”, para citarmos aqui a célebre canção de Tom Jobim e Newton Mendonça, “Desafinado”, popularizada por João Gilberto. Por exemplo, temos em *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*, de Italo Moriconi:

Vemos que a distinção entre essencial e canônico em poesia pode ser também formulada, até certo ponto, como distinção entre tom menor e tom maior. Mas para um poema canônico afirmar-se como excepcional será preciso que agregue ao tom maior o dado da ideia estética e ideia filosófica. Numa palavra, o dado da elaboração intelectual. Este é ponto defendido por João Cabral de Melo Neto em “Poesia e composição”, conferência que pronunciou em 1952, no auge do debate poético suscitado pelo modernismo canônico. Cabral propunha-se sair do dilema entre tom maior e tom menor, que ele estranhamente lia como problema meramente “musical”, em favor de uma espécie de espaço terceiro ou neutro, onde sua poesia inovadora visava situar-se, espaço em que o poema visava situar-se, espaço em que o poema seria plataforma para uma espécie de um pensamento plástico. A poesia cabralina é eminentemente visual, como mostrou em profundidade um de seus melhores intérpretes, meu antigo mestre e hoje colega de trabalho Luiz Costa Lima, no livro *Lira e Antilira*.<sup>9</sup>

Apesar do reforço feito pelo crítico ao aspecto “visual”, em João Cabral, da sua poesia fanopeica, para lembrarmos as categorias de Ezra Pound, é evidentemente proposital o recurso a termos do campo musical como o de “tom”, para que não se ignore (ab)surdamente sua musicalidade outra – atonal, concreta e serial, e também aquela de um prosaísmo poético, além de ser principalmente a do *cante a palo seco* – a de seu som toante e dissonante, de uma melopeia

<sup>9</sup> MORICONI, Italo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002; p. 82.

logopeica, marcada por outro lugar comum acerca da poesia cabralina: seu cerebralismo, seu caráter intelectual, mas em outro diapasão, pois prossegue o nosso crítico:

Esses poemas perfeitos da fase canônica de Cabral não podem ser considerados poesia essencial no sentido estrito da palavra, por constituírem verdadeiras equações linguístico-simbólicas, mas também não trazem o *tom* que nos acostumamos a associar ao termo “grande poesia”. Era o espaço terceiro, extramusical, puramente mental, que Cabral perseguia em sua conferência de 52, mas que já vinha praticando coerentemente desde os versos impecáveis de “Psicologia da composição” e “Antiode”, de 1947.<sup>10</sup>

Cabe questionar se esse terceiro espaço é mesmo “extramusical”, ou se seria, digamos, heteromusical, relativo a uma *outra* música. Afinal, como apontado acima, a música não deveria ser compreendida apenas no tradicional sentido melodioso – e como afirmou o poeta em entrevista sobre seu gosto pela música flamenca:

O melódico é a anedota da música, é o embalante, o adormecedor, o a-favor-do-pelo da música. Ora, meu interesse vital, sujeito astênico, de pressão baixa e sono fácil, não é o de dormir, mas o de despertar. Não a sensação a-favor-do-pelo; a irritação a contrapelo é o que procuro. Não o entorpecente, mas estimulante. Ora, o flamenco me dá isso. É como a luz que arde nos olhos de quem estava dormindo no escuro.<sup>11</sup>

Esse propósito pode ajudar a compreender, até certo ponto, o interesse de um tipo especial de músicos pop-populares pela poética irritadiça, de João Cabral, e sua “recuperação”, também a contrapelo, por gêneros e artistas que estariam em outros campos. Aliás, pouco antes dessa entrevista, de 1975, publicou-se o poema “Ainda *el cante flamenco*”:

É a música desejada  
como o que não adormece:  
o mais contrário do embalo  
e do canto emoliente.  
Na Andaluzia esse canto  
insonífero se atende:  
a contrapelo, esfolado,  
arrepiando a alma e o dente.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Ibidem, p. 83.

<sup>11</sup> ATHAYDE, Félix de. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FBN; Mogi das Cruzes: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998; p. 62.

<sup>12</sup> MELO NETO, João Cabral. *Museu de tudo e depois (1967-1987)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988; p. 291.

Também na leitura plástica-visual-pictórica da crítica de sua poesia, Alfredo Bosi afirma que, contra a perspectiva clássica, “Cabral prefere a *poética da superfície* trabalhada por Miró, seu mestre”, apesar de apontar também que “é a voz que assume o papel de doador de sentido”, sobre o poema “Festa na Casa-Grande”, e se pergunta sobre “o que diz essa voz saída das entranhas do poder”, por ser a de “deputado com acento nordestino”.<sup>13</sup> E aí, temos não só o prosaísmo vocal da poesia, a que já nos referimos, e dramático, mas também seu caráter prosódico, relacionado a aspectos político-sociais, *tão importantes* em João Cabral, embora eventualmente eclipsados em relação a outras questões, algumas delas apontadas anteriormente.

Então, propõe-se que se pense, também em termos vocais e acústico-musicais, a poética e a poesia de Cabral, como câmaras sem ecos, para se compreender a constitutiva falta de ênfase e da tradicional grandiloquência declamatória e retórica em seus poemas, para os quais, no entanto, a voz é tão importante. Tudo isso ajudaria a compreender, inclusive, sua recusa aos padrões rítmicos de versificação mais convencionais e sua resistência, por exemplo, ao emprego de rimas soantes, que seriam em eco. As rimas toantes, de que o poeta é mestre, são chamadas de rimas imperfeitas, ao contrário do que se poderia pensar, não por serem “defeituosas” e por isto “toscas” ou “incorretas”, mas porque não se perfazem, nem são *concluídas* redondamente pela repetição e redundância “perfeitas”, mas de modo anguloso se entreabrem. Sendo que essa poética de câmaras sem ecos não significa sua falta de ressonância político-social e cultural. Pelo contrário, como temos constatado.

Enfim, o célebre cerebralismo cabralino pode nos fazer lembrar, obviamente, que o cérebro é parte do corpo. E se a poesia de Cabral é *cosa mentale*, é também uma corporal poesia de ideias-coisas. A *bailadora* da dança flamenca, figura importante em parte de sua poesia, junto ao *cantador*, se diferencia da bailarina por ser, a primeira, o fogo, uma árvore, uma égua e sua cavaleira, as estátuas, certos livros, e uma espiga, como se lê nos “Estudos para uma *bailadora* andaluza”, de *Quaderna*, dos quais apresenta-se abaixo apenas uma estrofe, a primeira de sua segunda parte, em que entreouvimos o final do poema “Among School Children”, de W. B. Yeats, o qual termina com o célebre verso “How can we know the dancer from the dance?”:

<sup>13</sup> BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 8ª ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2010. p. 264.

Subida ao dorso da dança  
(vai carregada ou a carrega?)  
é impossível se dizer  
se é a cavaleira ou a égua.

Como imagem que remete a outras imagens inusitadas nos poemas de Cabral, a música que há e que houve, mas não se ouve, pois foi “seu ouvido que entortou”, segundo o primeiro Drummond. A percepção de tal música é tão tátil quanto auditiva, pois se dá em ondas sonoras que atingem a pele e fazem o corpo da dançarina se mover ritmicamente, como se comprova pela extraordinária Antonia Contreras – Antoñita “La Singla” – cigana nascida em Barcelona, em 1948. Surda-muda, as vibrações do *cante*, das guitarras, das palmas e dos *taconeios* no tablado a fazem dançar, ou é o próprio ritmo da bailadora que conduz a cadência geral da execução musical.<sup>14</sup> “Como separar a dançarina do dançar?” Perguntamos, junto a Yeats, em nossa tradução do verso supracitado, para terminarmos o presente texto com as estrofes finais da *Fábula de Anfion*:

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

Como antecipar  
a árvore de som  
de tal semente?

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

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

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

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

---

<sup>14</sup> Há vídeos da *bailadora* de flamenco Antoñita “La Singla” Contreras disponíveis no Youtube, inclusive pelo link <https://www.youtube.com/watch?v=3VyNakWH6pw&t=303s>. Acesso em 10 de abril de 2022.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Adriana Soares de. *A melopoética do sertão do Moxotó: uma análise da poesia oral do Cordel do Fogo Encantado*. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2013.

ATHAYDE, Félix de. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; FBN; Mogi das Cruzes: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 8ª ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2010.

DELFIM, Ana Paula Orlandi Mourão. *Literatura e música: a trajetória da gravadora Festa (1955-1971)*. 2018. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MELO NETO, João Cabral. *Museu de tudo e depois (1967-1987)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

MELO NETO, João Cabral. *Antologia poética*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

MORICONI, Italo. *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

Discos:

BELCHIOR. *A palo seco*. In: Belchior. *Belchior*. Chantecler Discos, 1974. LP.  
VELOSO, Caetano. *Outro retrato*. In: VELOSO. *Estrangeiro*. [S.l.]: Philips, 1989. CD.

Sites:

<https://www.youtube.com/watch?v=3VyNakWH6pw&t=303s> - (Antoñita “La Singla” Contreras).

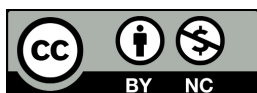
<https://www.youtube.com/watch?v=42SSxH3wSsU> - (Cordel do Fogo Encantado).

<https://www.youtube.com/watch?v=typbvASMt8Y&t=1430s> - (*Morte e vida Severina*).

<https://www.youtube.com/watch?v=typbvASMt8Y&t=1430s> - (poemas falados por João Cabral de Melo Neto).

<https://www.youtube.com/channel/UCjHcWUb1p-OT66Mt3Jetqsw> - (Discografia do selo Festa).

<https://vimeo.com/104447675> - (Depoimentos de João Cabral de Melo Neto).



## FENECER, RENASCER

Djulia Justen  
UFSC – PPGLit

**RESUMO:** Este artigo busca explorar a presença constante da morte em algumas narrativas de *A via crucis do corpo*, de Clarice Lispector: “O homem que apareceu”, “Por enquanto” e “Dia após dia.” Nestes contos sensações mortais produzem um esvaziamento do narrar. Contudo esse esgarçamento do tecido narrativo acaba por se transformar em um meio que torna possível um retorno, um renascer da vida e, por conseguinte, das narrativas. Esta constatação vai ao encontro do que Walter Benjamin detectou com a morte do narrador oral em “O narrador”, no qual a morte não significa um fim, mas uma passagem: a que se estende entre uma maneira de escrever e contar e uma outra, propiciada pelos efeitos da reprodutibilidade técnica na arte e na literatura.

**PALAVRAS-CHAVE:** Clarice Lispector, renascimento, narrativas

## WITHER, REVIVE

**ABSTRACT:** This article seeks to explore the constant presence of death in some narratives of *A via crucis do corpo*, by Clarice Lispector: “O homem que apareceu”, “Por enquanto” e “Dia após dia.” In these tales, mortal sensations produce an emptying of narration. However, this fraying of the narrative fabric ends up transforming itself into a means that makes possible a return, a rebirth of life and, therefore, of the narratives. This observation is in line with what Walter Benjamin detected with the death of the oral narrator in “The narrator”, in which death does not mean an end, but a passage: the one that extends between a way of writing and telling and another, brought about by the effects of technical reproducibility in art and literature.

**KEYWORDS:** Clarice Lispector, rebirth, narratives

Djulia Justen é picanalista e doutora em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura.

## FENECER, RENASCER

Djulia Justen  
UFSC – PPGLit

Leitoras e leitores de Clarice Lispector sabem que não são poucas as referências à “indesejadas das gentes” nos textos clariceanos. O que parecer ter sido oportunamente captado por João Cabral naquela anedota em forma de poema, o “Contam de Clarice Lispector”, que se conclui com o convite: “Vamos voltar a falar da morte?”<sup>1</sup> Como não lembrar das imagens do apodrecer no jardim botânico do conto “Amor”; do óbito da protagonista de *O lustre*; da proximidade do falecer e os fins trágicos das protagonistas velhas em vários contos; da visão do rato morto em “Perdoando Deus”; dos diálogos com relógio Sveglia de “O relatório da coisa” sobre o tempo, a existência e a morte? Sem contar as menções à interrupção do viver nas narrativas mais extensas como *A paixão segundo G.H.*, *Água viva*, *Um sopro de vida (pulsações)*.

Certamente existem muito mais imagens do fenecer nos textos clariceanos que posso recordar e citar neste trabalho. Contudo, quando se trata de comentar é preciso escolher, cortar. Por isso, limito-me a conversar com cena derradeira de *A hora da estrela* e três textos de *A via crucis do corpo*.

Meu intuito é discorrer sobre a morte em Clarice Lispector, mas de um modo específico: como um tipo de despertar. Da morte como um real que faz acordar, como um momento mortificador que relança à vida. De uma morte simbólica das narrativas e do seu ressurgimento: um movimento de morrer para nascer de novo, no qual algo se transmite. Eis algo que é próprio da origem das narrativas e da experiência naquele sentido proposto por Walter Benjamin em “O narrador” e “Experiência e pobreza.” Pois ter experiência significa passar pela morte, deixar de ser para ressurgir outro do mesmo, porém diferido, um fenecer para renascer.

\*\*\*

Começo com *A hora da estrela*, publicado em 1977.

Para Macabéa *A hora da estrela* surge ironicamente como a hora da morte.

---

<sup>1</sup> MELO NETO, João Cabral. Contam de Clarice Lispector. In: *Linguagens alheias. Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 560.



Quando a protagonista, a partir da fala da cartomante, passa a acordar para a condição precária da sua vida e a se dar conta da vida melhor que poderia ter, ela é atropelada, golpeada pela estrela de uma Mercedes Benz. Este instante mortal traz com ele uma passagem para Macabéa. Cito:

Mas quem sabe se ela não estava precisando morrer? Pois há momentos em que a pessoa está precisando de uma pequena mortezinha e sem ao menos saber. [...] Um gosto suave, arrepiante, gélido e agudo como no amor. Seria esta a graça a que vós chamais de Deus? Sim? Mas se iria morrer, na morte passava de virgem a mulher. [...] Seu esforço de viver parecia uma coisa que, se nunca experimentara, virgem que era, ao menos intuía, pois só agora entendia que mulher nasce mulher desde o primeiro vagido. O destino de uma mulher é ser mulher. Intuíra o instante quase dolorido e esfuziante do desmaio do amor. Sim, doloroso reflorescimento tão difícil que ela empregava nele o corpo e a outra coisa que vós chamais de alma e que eu chamo – o quê?<sup>2</sup>

Nessa hora decisiva os fins e os começos se encontram, o fenecer e o nascer, o morrer e o despertar. Prestes a ser tomada pela morte, Macabéa tem um momento de (re)conhecibilidade<sup>3</sup>, para mais uma vez lembrar Walter Benjamin, com relação àquilo que estava presente nela o tempo todo. Algo, porém, que não lhe era possível enxergar e escutar. “Mulher nasce mulher desde o primeiro vagido.”

Nesta mesma direção de um despertar, Luciana Brandão Carreira, em *Os tempos na escrita na obra de Clarice Lispector*, destaca a experiência sensível através da morte pelo seu concomitante relançar no mundo. “Essa experiência limite, que mortifica o ser e o vivifica, celebra a separação que o lança no mun-

<sup>2</sup> LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. (Edição com manuscritos e ensaios). Rio de Janeiro: Rocco, 2017, p. 107-108.

<sup>3</sup> “O agora da cognoscibilidade é o momento de despertar [*Das Jetzt der Erkennbarkeit ist der Augenblick des Erwachens*]” e “O momento de despertar seria idêntico ao ‘agora da cognoscibilidade’. [*Der Moment des Erwachens identisch mit dem “Jetzt der Erkennbarkeit”*]. Os recortes referem-se respectivamente aos segmentos N 18, 4 e N 3 a, 3 do *Konvolut N* do *Passagens*, de Walter Benjamin. BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle. Tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barrento Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 804; 505-506.

Na tese de doutorado *SVEGLIAMAQUIA: instantes de despertar em Clarice Lispector* há uma tradução alternativa para o termo em alemão *Erkennbarkeit* como (re)conhecibilidade, além de apontar os desdobramentos deste vocábulo utilizado por Walter Benjamin na temática do despertar.

Cf. JUSTEN, Djulia. *Das Jetzt der Erkennbarkeit*, Traduzir-escrever-transcriar *Erkennbarkeit*. In: *SVEGLIAMAQUIA: instantes de despertar em Clarice Lispector*. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2020. p. 97-99.

do. Eis o despertar. Na justa hora do adeus, quando o fim se encontra ao começo, e a morte se encarna no corpo em toda a sua potência erótica.”<sup>4</sup>

No fiapo de vida insurgente Macabéa morre. A narrativa acompanha o átimo dessa experiência vivificadora e ao mesmo tempo mortificadora da personagem, e das narrativas, nas quais o fim funciona como uma morte simbólica. Morre a personagem, morre-se a história. Neste ponto o narrador Rodrigo S.M. alerta e alenta: “Não vos assusteis, morrer é um instante, passa logo, eu sei porque acabo de morrer com a moça.”<sup>5</sup>

A presença da morte também se notabiliza em alguns textos de *A via crucis do corpo*, título que por si só é sugestivo em relação à temática da experiência de despertar. Pois afinal não seria *A via crucis do corpo* mais um nome para percursos de irrupções temporais pelas vias sensíveis dos corpos, do *experiri* da alma e do ser fora de si, para a consciência da morte, do sexo e do não-saber? Desta coletânea de quatorze textos, lançada em 1974, concentro-me em três deles: “O homem que apareceu”, “Dia após dia”, “Por enquanto”, que no livro aparecem nesta sequência, intercalados apenas pelo conto “Ele me bebeu.”

Nas narrativas que elegi são marcantes a passagem do tempo e da chegada imprevisível da interrupção do viver. Estes temas quando trazidos à baila tem um efeito: “esvazia” as narrativas de fatos a serem contados. É comum aos três o tom de crônica, a voz narrativa como uma personagem, descrições de atos cotidianos sem uma concatenação, como se girassem ao redor de vazios. Não por acaso, em contraposição a este esvaziamento de narráveis, notabilizam-se lacunas e esperas que acordam e fazem voltar à vida. Meu intento é mostrar que a leitura destas três narrativas permite entrever a proximidade da morte como um despertar, isto é, um cair na real do real do decesso que exaure as histórias e que paradoxalmente as faz ressurgir, renascer.

Mas vamos primeiro a “O homem que apareceu.” O texto relata um encontro inesperado na ação banal de ir ao botequim para comprar cigarros e coca-cola. Lá a personagem “escritora” encontra a do poeta Claudio Brito. Na conversa entre eles vem à tona reflexões sobre o fracasso, a morte e questionamentos acerca da literatura. Cito um desses diálogos:

- Eu também entendo você.
- Você? a você só importa a literatura.

<sup>4</sup> CARREIRA, Luciana Brandão. *Os tempos da escrita na obra de Clarice Lispector. No litoral entre literatura e psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2014. p. 347.

<sup>5</sup> LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*, op. cit., p. 109.

— Pois você está enganado. Filhos, família, amigos, vêm em primeiro lugar. Olhou-me desconfiado, meio de lado. E perguntou:  
 — Você jura que a literatura não importa?  
 — Juro, respondi com a segurança que vem da íntima veracidade. E acrescentei: qualquer gato, qualquer cachorro vale mais do que a literatura.<sup>6</sup>

O trecho reverbera aquela desconfiança moderna da literatura anunciada por Maurice Blanchot em “Literatura e direito à morte”<sup>7</sup> e em “O estranho e o estrangeiro”<sup>8</sup> — que leva em conta o questionamento e a recusa como modos do constituir-se literário — com respeito à suspeita do valor e do lugar da literatura.

Chama a atenção a lista de elementos de apreço: filhos, família, amigos, qualquer gato, qualquer cachorro. Formas de vida, em suma, com suas relações, os laços construídos ao longo de uma existência. Entre uma hierarquia e ordenação do que vale mais e do que só importa, não teria aí certa equivalência e proximidade com a literatura pensada como uma forma vivente tão sensível? E que “ganha vida” ao ser colocada em relação com outras manifestações vitais?

Em outro excerto do diálogo se manifesta o sentimento de malogro da vida. Cito-o:

— Se um dia me suicidar...  
 — Você não vai se suicidar coisa alguma, interrompi-o. Porque é dever da gente viver. E viver pode ser bom. Acredite.  
 Quem só faltava chorar era eu.  
 Não havia nada que eu pudesse fazer.<sup>9</sup>

Ressalto duas facetas da narradora. Uma delas tenta dissuadir do suicídio, primeiro com a negação imperativa e depois com frases clichês de auto-ajuda. “Porque é dever da gente viver. E viver pode ser bom. Acredite.” A outra se coloca na primeira pessoa do singular, e, com uma voz internalizada, sem parte do diálogo, compactua com a ideia suicida apresentada pela personagem. “Quem só faltava chorar era eu.” Este monólogo interno da personagem-narradora surge em outro momento. “Oh Cláudio — Tinha eu vontade de gritar — nós todos somos fracassados, nós todos morremos um dia!”<sup>10</sup>

<sup>6</sup> LISPECTOR, Clarice. O homem que apareceu. In: *A via crucis do corpo*, Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 37.

<sup>7</sup> BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. In: *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 291-330.

<sup>8</sup> BLANCHOT, Maurice. Lo extraño y el extranjero. In: *Archipiélago: Cuadernos de la crítica de la cultura*, v. 13, n. 49, Barcelona, out. 200; p. 80-87, p. 86.

<sup>9</sup> LISPECTOR, Clarice. O homem que apareceu, *op. cit.*; p. 39.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 38.

A conclusão “Não havia nada que eu pudesse fazer” irá ser repetida até o final do texto, que é assim arrematado:

Isso foi ontem, sábado. Hoje é domingo, 12 de maio, Dia das Mães. Como é que posso ser mãe para este homem? pergunto-me e não há resposta. Não há resposta para nada. Fui me deitar. Eu tinha morrido.<sup>11</sup>

A pergunta, “como é que posso ser mãe para este homem?”, enfatiza o desejo de dar metaforicamente a vida, o desejo de viver, a um homem fracassado. É uma questão que fica sem resposta. Sem solução nem conclusão a sensação de morte e de fracasso pairam. “Fui me deitar. Eu tinha morrido.”

Vamos agora a “Por enquanto”, que expressa desde o título uma temporalidade. Esta locução adverbial dá contorno a um transcurso e destaca o instante em que por ora se fala ou sobre a circunstância de momento. A narrativa inicia com este recorte temporal ao modo de um parêntese de tempo, para falar com Jacques Derrida, que conota a expectativa de que a morte pode vir a qualquer momento.<sup>12</sup> Aquele instante em que a vida passa em meio ao nada que acontece. Cito a abertura do texto:

Como ele não tinha nada o que fazer, foi fazer pipi. E depois ficou a zero mesmo. Viver tem dessas coisas: de vez em quando se fica a zero. E tudo isso é por enquanto. Enquanto se vive.<sup>13</sup>

A abertura de parágrafos a cada duas frases reverbera o ficar “a zero.” Notam-se frases curtas, despidas de qualquer pomposidade, uma simplicidade de um “escrever para crianças.” Um estilo seco, direto, sem escamoteações nem fabulações. A voz narrativa prossegue suas reflexões. Cito-as:

A questão é saber aguentar. Pois a coisa é assim mesmo. Às vezes não se tem nada a fazer e então se faz pipi. Mas se Deus nos fez assim, que assim sejamos. De mãos abanando. Sem assunto.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>12</sup> “Tempo que passa sem passar, como um estar entre parênteses, a medida do tempo que permanece assim uma medida absolutamente heterogênea.” DERRIDA, Jacques. *Demorar, Maurice Blanchot*. Tradução de Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora UFSC, 2015; p. 70.

<sup>13</sup> LISPECTOR, Clarice. “Por enquanto”. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998; p. 45.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 45.

“Por enquanto” é permeada por fatos cotidianos da personagem-narradora, que também figura como amiga-mãe-escritora: alguém ligar para falar da morte do pai, a visita-presente do filho no dia das mães, a empregada que esquentava comida para comer, o vestir-se e voltar à máquina de escrever, os livros referenciais não lidos. Portanto, uma lista daquilo que se faz cotidianamente enquanto o tempo passa, mas que não chega a configurar uma história na qual a causalidade entre os eventos predomina.

Para embalar a expectativa de “Por enquanto”, o tic-tac de um relógio atravessa o texto. Vejamos:

“Trabalhei o dia inteiro, são dez para as seis.”

“Mas agora quem está dormindo já acordou e vem me ver às oito horas. São seis e cinco.”

“São seis e meia. Liguei meu rádio de pilha.”

“São vinte para as sete. E para que é que são vinte para as sete?”

“Nesse intervalo dei um telefonema e, para meu gáudio, já são dez para às sete.”

“Mas a gente fuma e melhora logo. São cinco para às sete.”

“Faltam três minutos para as sete. Ligo ou não ligo a televisão?”<sup>15</sup>

Há de se notar uma contagem das horas similar a uma contagem regressiva concernente ao tempo restante para a concretização de um evento programado para ocorrer. O decurso do tempo progride — das dez para seis para três para as sete — acompanhado de ações corriqueiras, como trabalhar o dia todo, ligar o rádio, dar um telefonema, fumar um cigarro, ou a indecisão quanto a ligar a televisão. Entretanto não há menção ao que se aguarda, situação que faz emergir a ideia de uma espera inesperada, isso a ponto de a voz que nos fala comentar, esbarrando no vazio das coordenações entre os eventos: “Quando a gente começa a se perguntar: para quê? então as coisas não vão bem. E eu estou me perguntando para quê. Mas bem sei que é apenas ‘por enquanto’. São vinte para as sete. E para que é que são vinte para as sete?”<sup>16</sup>

O questionamento pode indicar a natureza do que sobrevém. Existem várias ocasiões para as quais se pode fazer uma contagem regressiva, como viradas de ano, campeonatos esportivos, aniversários. Porém, um deles em específico não permite tal contagem, pois é impossível prever quando ocorrerá. Para a morte, se há contagem regressiva, é somente *a posteriori*. Mesmo com a exceção das doenças terminais, em que é previsto um prazo de vida, ou da eutanásia, não é possível viver com tempos determinados, pois faz parte da condição humana,

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 46-47.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 46-47.

ainda, pelo menos, este não-saber a hora da própria morte, o que potencializa seu caráter impróprio, a impossibilidade de que possa ser apropriada, dominada.

Em “Por enquanto” consciência e instante mortais vão se tornando mais intensos a ponto de se arrastarem no transcorrer de horas e seguirem até o final da narrativa, que se encerra com a constatação da morte cotidiana marcada pela solidão do assistir tevê. “Faltam três minutos para as sete. Ligo ou não ligo a televisão? Mas é que é tão chato ver televisão sozinha. Mas finalmente resolvi e vou ligar a televisão. A gente morre às vezes.”<sup>17</sup>

Chegamos então a “Dia após dia”, o último da sequência escolhida e que acaba por reunir os textos anteriores. Como o título sugere, “Dia após dia” lista a passagem dos dias, retomando assuntos e personagens de “Um homem que apareceu” e de “Por enquanto.” Tal retomada permite identificar o cruzamento destas narrativas pautadas por esperas fatais e pela concatenação incipiente entre os acontecimentos relatados. “Ontem, 12 de maio, Dia das Mães, não vieram as pessoas que tinham dito que vinham.”<sup>18</sup> O dia anterior faz referência a “Por enquanto.” A ação cotidiana de ir a um bar traz de volta “O homem que apareceu.” “Desci de novo, fui ao botequim de seu Manoel para trocar as pilhas de meu rádio.”<sup>19</sup> “Hoje é dia 13 de maio. É dia da libertação dos escravos.”<sup>20</sup> No feriado, no dia de reminiscência, de lembrar do passado, como diria Walter Benjamin em um dos fragmentos de “Sobre o conceito de história”<sup>21</sup>, do que esta voz estaria liberta? De contar uma história? Da responsabilidade de uma obra literária? De ter um nome como escritora?

A citação do homem falecido de “Por enquanto” traz à cena o tema da morte. “Vesti-me, desci, comprei flores em nome daquele que morreu ontem. Cravos vermelhos e brancos. Como eu tenho repetido à exaustão, um dia se morre. E morre-se em vermelho e branco.”<sup>22</sup> A reiteração pode ser lida como uma ênfase naquilo que ocupa os pensamentos, as palavras, as narrativas. Afinal, dia após dia se chega mais perto da morte e em um momento se morre. Todos os elementos circundam o decesso e se coadunam com as flores e suas cores simbólicas.

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>18</sup> LISPECTOR, Clarice. *Dia após dia*. In: *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998; p. 49.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>21</sup> “No fundo, é sempre o mesmo dia que retorna sob a forma dos dias feriadados, que são os dias da reminiscência.” BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas. v. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 250.

<sup>22</sup> LISPECTOR, Clarice. *Dia após dia*, *op. cit.*, p. 49.

Destaca-se de “Dia após dia” posturas transgressivas com relação aos gêneros textuais e aos cânones literários. A partir de um jogo de máscaras autorais são retomados problemas inerentes ao fato de lançar um livro pornográfico. “Pense bem antes de escrever um livro pornográfico, pense se isto vai acrescentar alguma coisa à sua obra.”<sup>23</sup> A partir daí há uma reflexão que vai ao encontro da morte como um despertar, como um instante paradoxal do acordar. Cito-a:

Minha obra que se dane. Não sei por que as pessoas dão tanta importância à literatura. E quanto ao meu nome? que se dane, tenho mais o que pensar. Penso por exemplo na amiga que teve um quisto no seio direito e curtiu sozinha o medo até que, quase nas vésperas da operação, me disse. Ficamos assustadas. A palavra proibida: câncer. Rezei muito. Ela rezou. E felizmente era benigno, o marido dela me telefonou dizendo. No dia seguinte ela me telefonou contando que não passara de uma ‘bolsa de água’. Eu lhe disse que de outra vez arranjasse uma bolsa de couro, era mais alegre.<sup>24</sup>

Diante da seriedade e do valor de culto supostos na literatura o gesto clariceano transgride colocando em crise esses pilares. Pois há algo que circula, vai e volta, se repete à exaustão e pede para ser pensado. Então a menção à morte ressurge. Ela se acerca e está ali do lado direito do seio, do lado do coração, onde a vida pulsa. Essa proximidade assusta, amedronta, aponta para o fim. É uma experiência mortificadora, que tem como efeito vivificar, pois possibilita apreender o caráter decisivo implicado em cada instante. Assim a vida volta com seus momentos irruptivos, sensíveis. Mais alegre, divertida com os jogos que as palavras podem produzir. “Eu lhe disse que da outra vez arranjasse uma bolsa de couro, era mais alegre.”

É possível ao menos conjecturar acerca da existência de um diálogo entre os três textos, entre as temporalidades propostas por eles, entre por enquanto e dia após dia. Entre nascer e morrer, o por enquanto se vive, algo se faz como, por exemplo, contar histórias. Histórias de eventos / acontecimentos que uma criança conta para outra, inserindo a fabulação, as metáforas, as brincadeiras com as palavras, uma história que deságua em ou remonta a outras histórias. Depois de uma lista de situações cotidianas, o contar histórias ressurge em “Dia após dia.” Cito o trecho:

Agora vou contar umas histórias de uma menina chamada Nicole. Nicole disse para o seu irmão mais velho, chamado Marco: você com esse cabelo comprido parece uma mulher. Marco reagiu com um violento pontapé porque ele é homenzinho mesmo. Então Nicole disse depressa:

---

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 50.



— Não se incomode, porque Deus é mulher!  
E, baixinho, sussurrou para a mãe: sei que Deus é homem, mas não quero apanhar!  
Nicole disse para a prima, que estava fazendo bagunça na casa da avó: não faça isso, porque uma vez eu fiz e vovó me deu um soco que eu desmaiei. A mãe de Nicole soube disso, repreendeu-a. E contou a história para Marco. Marco disse:  
— Isso não é nada. Uma vez Adriana fez bagunça na casa da vovó e eu lhe disse: não faça isso porque eu fiz isso uma vez e vovó me bateu tanto que dormi cem anos.<sup>25</sup>

Se a modalidade de despertar a partir da morte relança à vida, torna-se notável que tal experiência acompanha o movimento das narrativas. Como apresentei com estes contos clariceanos, o texto se esvazia de fatos a serem contados na medida em que a morte se torna mais presente e, paradoxalmente, o tempo e a vida se abrem com suas histórias, com os jogos de palavras, com as metáforas. Ou seja, há uma passagem da impossibilidade à possibilidade de narrar, da morte do contar ao seu ressurgimento, detectado por Walter Benjamin desde “O narrador”<sup>26</sup> e “Experiência e pobreza.”<sup>27</sup> E, além disso, é possível entrever uma das maneiras do constituir literário também evidenciada por Maurice Blanchot: o desconstituir para reconstituir algo outro do mesmo. Um nascer para morrer, morrer para nascer de novo, e diferido. Esse é o ritmo das histórias, da experiência, da memória.

Este movimento narrativo em muito se assemelha ao ritmo intermitente das pulsões de morte e de vida<sup>28</sup> e a seu enlaçamento infinito e contínuo, tornando impossível separá-las ao modo da fita de Moebius: um “morrer, renascer.” Nessa cadência se tecem experiências, essas que se tramam e se escrevem enquanto a morte, tal o lobo, não vem.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>26</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política. op. cit.*, p. 213-240.

<sup>27</sup> *Idem*, Experiência e Pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política. op. cit.*, p. 123-128.

<sup>28</sup> As pulsões de vida e de morte são conceitos fundamentais da psicanálise que atravessam a obra de Sigmund Freud, desde *Projeto para uma psicologia científica* até *O mal-estar na civilização*. Consistem em duas forças que movem o indivíduo ao longo da sua existência. Identificada como *Eros*, a pulsão de vida é a tendência à unificação, à ação, à busca de satisfação e de prazer. Em contrapartida, a pulsão de morte é a presença de *Thanatos*, figura que tende à ausência de estímulos, ao retorno ao inanimado, à agressividade e à morte do próprio organismo. Segundo Freud, pela fusão das duas pulsões haveria uma possibilidade de manter a vida dando espaço para a morte. A leitura de Jacques Lacan identifica o enlaçamento das duas pulsões ao modo da fita de Moebius, na qual um lado é o avesso do outro, sua continuidade, tornando impossível separá-los.

AZEVEDO, Monia Karine; RAMOS MELLO NETO, Gustavo Adolfo. “O desenvolvimento do conceito de pulsão de morte na obra de Freud” Em *Revista Subjetividades*. Fortaleza, vol. 15, n. 1, p. 67-75, abr. 2015.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. 18. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. “O mal-estar na civilização”. *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. 21. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

Para concluir, cito os trechos finais de “Dia após dia”:

Estou feliz, apesar da morte do homem bom, apesar de Cláudio Brito, apesar do telefone sobre minha desgraçada obra literária. Vou tomar café de novo.

[...]

Viva a feira livre! Viva Cláudio Brito (Mudei o nome, é claro. Qualquer semelhança é mera coincidência.) Viva eu! que ainda estou viva.

E agora acabei.<sup>29</sup>

O texto finaliza com a alegria. “Viva”, apesar da morte, do fracasso, da cobrança da necessidade do obrar literário e do peso do valor de culto atribuído à arte e à literatura. “Viva” com ironia, com mistura de vida, arte, ficção. “Mudei o nome, é claro. Qualquer semelhança é mera coincidência.” “Viva” com exclamação. “Viva eu! que ainda estou viva.” Pois contar histórias pode ser um modo de viver. E quando a história contada acaba? O “e agora acabei” seria um “agora morri”? Para começar de novo e mais uma vez?

#### REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Monia Karine; RAMOS MELLO NETO, Gustavo Adolfo. O desenvolvimento do conceito de pulsão de morte na obra de Freud. *Revista Subjetividades*. Fortaleza, v. 15, n. 1, p. 67-75, abr. 2015.

BENJAMIN, Walter. Experiência e Pobreza. *In: Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. v. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. O narrador. *In: Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. v. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle. Tradução do alemão Irene Aron; tradução do francês Cleonice Paes Barrento Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In: Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. v. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BLANCHOT, Maurice. A literatura e o direito à morte. *In: A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

---

<sup>29</sup> LISPECTOR, Clarice. Dia após dia, *op. cit.*, p. 59.

BLANCHOT, Maurice. Lo extraño y el extranjero. *In: Archipiélago: Cuadernos de la crítica de la cultura*, v. 13, n. 49, Barcelona, out. 2001, p. 80-87.

CARREIRA, Luciana Brandão. *Os tempos da escrita na obra de Clarice Lispector. No litoral entre literatura e psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia de Freud, 2014.

DERRIDA, Jacques. *Demorar, Maurice Blanchot*. Tradução de Flavia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora UFSC, 2015.

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. *In: Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v.. 18. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. O mal-estar na civilização. *In: Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v.. 21. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

JUSTEN, Djulia. *SVEGLIAMAQUIA: instantes de despertar em Clarice Lispector*. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2020. (266 p.)

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. (Edição com manuscritos e ensaios). Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

LISPECTOR, Clarice. Dia após dia. *In: A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. O homem que apareceu. *In: A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. Por enquanto. *In: A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MELO NETO, João Cabral. Contam de Clarice Lispector, de *Linguagens alheias*. *In: Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.



## JOÃO CABRAL: A LINHA, A DANÇA E AS *LEIS NEGATIVAS*

Júlia Studart  
UNIRIO

**RESUMO:** Um percurso de alguma poesia de João Cabral de Melo Neto em conversa com questões que vêm da dança, como uma *linha*, também atravessada por princípios que oscilam da engenharia ao poema, do poema à pintura; a *linha* em tensão com a ideia de *lei negativa* que o poeta pernambucano imprime no ensaio em torno de Joan Miró.

**PALAVRAS-CHAVE:** João Cabral; Linha; Dança; Poema

## JOÃO CABRAL: THE LINE, DANCE AND THE *NEGATIVE LAWS*

**ABSTRACT:** A path of some poems by João Cabral de Melo Neto in dialogue with questions that arise from dancing, as a *line*, also crossed by principles that swing from engineering to the poem, from the poem to painting; the tension between the *line* and the idea of *negative law* proposed by the poet from Pernambuco in his essay about Joan Miró.

**KEYWORDS:** João Cabral; Line; Dance; Poem

Júlia Studart é professora adjunta da Escola de Letras da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## JOÃO CABRAL: A LINHA, A DANÇA E AS LEIS NEGATIVAS

Júlia Studart

UNIRIO

Solta a sigla, o pássaro e o losango,  
 Também sabes deixar em liberdade  
 O roxo, qualquer azul e o vermelho.  
 Todas as cores podem aproximar-se  
 Quando um menino as conduz no sol  
 E cria a fosforescência:  
 A ordem que se desintegra  
 Forma outra ordem ajuntada  
 Ao real – este obscuro mito.

Murilo Mendes, “Joan Miró”  
*Tempo Espanhol* (1954-55)

No terceiro livro, *O engenheiro* (1942-1945), há um poema, *A bailarina*, que aparece logo no início e que pode indicar um começo de percurso de João Cabral em torno de uma conversa com as ideias da linha, da dança e das “leis negativas” e que, de toda maneira, traçam o jogo que nos possibilita lê-lo cada vez mais perto de uma tradição “pernambucana” diferida e díspar: do agreste ao rio Capibaribe/Capiberibe, do rio ao desenho vertiginoso das ruas do centro de Recife no entorno do rio e do mangue, da serra de Garanhuns a quase 900 metros acima do nível do mar, dos anos no Colégio Marista e da formação como leitor, das idas e vindas aos engenhos da família entre São Lourenço da Mata e Moreno, a convivência com trabalhadores e com uma cercania de memória escrava e escravocrata e, depois, a amizade com o pintor e tipógrafo Vicente do Rego Monteiro [que imaginava “um país sonoro da poesia instantânea”, como disse dele o crítico Mário Hélio. João Cabral impressiona-se muito com a série de *monotipias* de Vicente que foram expostas, em conjunto, só muitos anos depois, no Rio de Janeiro, em 1957] e com o pensamento do poeta e engenheiro calculista Joaquim Cardozo. Este último, por exemplo, imagina-se, seja de fato o personagem que percorre todo *O engenheiro*, mesmo que dedicado a Drummond, nomeado como “meu amigo”, e com a epígrafe de Le Corbusier, “... machine à émouvoir ...” (máquina em movimento). Diz ele, no poema:

A bailarina feita  
de borracha e pássaro  
dança no pavimento  
anterior do sonho.

A três horas de sono,  
mais além dos sonhos,  
nas secretas câmaras  
que a morte revela.

Entre monstros feitos  
a tinta de escrever,  
a bailarina feita  
de borracha e pássaro.

Da diária e lenta  
borracha que mastigo.  
Do inseto ou pássaro  
que não sei caçar.<sup>1</sup>

Tem-se aí a inscrição de uma geografia que é, na figuração de uma bailarina “feita de borracha”, entre o sono e o sonho, a circunstância de que se está também diante de uma inserção do “vivo” no mundo, esta construção derivada da linha do horizonte, e o mundo como lugar de combate pela vida. O filósofo da geografia Eric Dardel percebe e diz que descobrir a terra (a partir da imaginação de uma linha, a do horizonte) é inventar o mundo, que toda origem é um lugar de inocência e que uma tarefa é como dispor as coisas da terra ao nosso alcance. Muito possível que possamos imaginar que uma das grandes questões da poesia de João Cabral gira em torno dessas primeiras proposições de Eric Dardel no seu *O homem e a terra* (1948): como colocar, expor ou re-expor as coisas da terra ao alcance de nossa mão. E isto se entendemos que, nessa geografia imaterial e expandida de sua poesia, temos a terra como a nossa única, própria e inespecífica possibilidade. A bailarina, figura singular da linha sinuosa da poesia de João Cabral, vem como a pergunta que faz a crítica, professora e bailarina mexicana, Dolores Ponce, em *Danza y Literatura, qué relación?*, quando ela interroga e projeta, a certa altura, se é pensável a literatura sem o movimento, como o do mar, do retorno, da repetição, do uso dos parênteses, da viagem, o *nostoi*, do tempo largo e expandido, etc, até imprimir a ideia de que arma um ponto, “una

<sup>1</sup> MELO NETO, João Cabral. A bailarina. In: *O engenheiro (1942-1945). Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 68

cercanía”, “un punto desde el cual avanzar”<sup>2</sup> e de que “la proximidad con una persona o con un objeto puede surgir de una necesidad práctica, como estar cerca de un aparato que se va a utilizar pronto, o bien, puede tener una significación dramática”<sup>3</sup>.

E isto sem perdermos de vista, ainda, que em 1941 João Cabral pronuncia o pequeno ensaio *Considerações sobre o poeta dormindo* no Primeiro Congresso de Poesia do Recife, ideia provavelmente retirada de um poema de Joaquim Cardozo que só seria publicado em 1947, em livro organizado pelo próprio Cabral com prefácio de Drummond a partir da dispersão que Cardozo não queria reunir, os amigos o fizeram, *Poemas, o Poema do homem dormindo*, que já estava escrito desde 1939 e que, certamente, João Cabral já lera. Trecho:

[...]  
No leito em que durmo não quero mulheres,  
Elas agitam o meu corpo e perturbam os meus sonhos.  
Para que macular assim a pureza encantadora do sono?  
O homem que dorme está só,  
Vive num mundo só dele, num mundo diferente  
Onde qualquer lei científica pode ser alterada.  
O homem que dorme conhece o milagre.  
O homem que dorme imagina paraísos.  
O homem que dorme é melhor do que os mortos.<sup>4</sup>

Assim, não é à toa que *O engenheiro* tenha, também, um poema dedicado a Drummond e, logo em seguida, um dedicado a Joaquim Cardozo que, repare-se, reproduz exatamente a imagem da bailarina apenas, agora, transferida aos sapatos, “de borracha”. Aquela, feita de borracha e pássaro se metamorfoseia no amigo feito a sapatos de borracha e animais e tempo marinhos, “as refeições de peixe”, “o verso medido pelas ondas”, “a arquitetura que calculaste” e a “marítima nostalgia / que te fez lento e longo”. Esta última imagem, não apenas recupera o poema de Drummond, “Não se mate”, de *Alguma poesia* (1930), quando anota “melancólico e vertical”, como também se pode ler depois em *Convergências* (1963), de Murilo Mendes, no “Murilograma para C.D.A.”, um corpo “esquipático fino / flexível / ácido / lúcido / até o osso”<sup>5</sup>. E dessa manei-

<sup>2</sup> PONCE, Dolores. *Danza y Literatura, qué relación?* México: Instituto Nacional de Bellas Artes y literatura, 2010. p. 97

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>4</sup> CARDOZO, Joaquim. *Joaquim Cardozo: Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar; Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2007. p. 155.

<sup>5</sup> MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 689.



ra, se esticasse, poderíamos começar a ler um périplo de uma questão muito interessante da poesia brasileira modernista, engendrada com o corpo e pelo corpo, que não se “apresenta” na Semana de 22, como uma linha que dança e, exatamente porque dança, abre outras possibilidades, num negativo, a certa dimensão de um ponto por onde se pode avançar: outra tomada de posição, talvez. O que nos levaria, por exemplo, até Lygia Clark e a linha orgânica.

Em seguida, aparece o poema “A Vicente do Rego Monteiro”, e aí vem a imagem do planador, “volante máquina / incerta e frágil”<sup>6</sup> e, ao mesmo tempo, a imagem do susto, “de tuas surpresas”, num contorno, de que Vicente não é apenas pintor ou professor, mas um inventor que “trabalha ao ar livre” e, num contraponto, “de régua em punho”, “janela aberta / sobre a manhã”. Todas as linhas do mundo, do voo do planador que, de alguma maneira, é uma imitação fracassada de pássaro, até o ar livre do horizonte aberto, o cálculo da norma através da régua e o contrassenso do punho que a segura, depois a moldura arquitetural da janela (esta imagem cansada e cansativa da poesia moderna e/ou modernista, mas que sempre pode ser reaberta a outras potências e sentidos, e muito através do cansaço).

A linha, desde aí, já pode ser lida como uma “linha que é a mola”, esta que faz o tempo circular ou que produz uma circulação do tempo em direção a um vivo, uma “distribuição de forças” e numa “luta lenta”, um “dinamismo posterior”, que João Cabral encontra e entende, muito mais ainda, a partir da pintura de Miró e do convívio com o pintor catalão: “a luta contra o estático”<sup>7</sup> e “tratar a superfície como superfície”<sup>8</sup> para libertar-se de todo conceito de composição. Diz ele que Miró explora “uma forma de energia, até então não descoberta: a que pode advir da colocação de uma figura numa posição tal, dentro da superfície, que produz no espectador uma sensação de que ela vai se precipitar, mudar de lugar”<sup>9</sup>. Diz também que essa é uma linha que nos “toma pela mão, tão poderosamente, que transforma em circulação o que era fixação; em tempo, o que era instantâneo”<sup>10</sup>. E isto porque “o corpo de uma linha pode ser, mesmo, a expressão de um movimento”<sup>11</sup>. O que podemos ler, vagarosamente, como uma dança, tendo em vista que não é possível pensar uma dança, como diz Dolores Ponce, sem que se possa pensá-la como uma escritura no espaço, e o poema

<sup>6</sup> MELO NETO, João Cabral. A Vicente do Rego Monteiro. In: *Obra Completa, op. cit.*, p. 81.

<sup>7</sup> *Idem*, E. In: *Obra Completa, op. cit.*, p. 695.

<sup>8</sup> *Idem*, Joan Miró. In: *Obra Completa, op. cit.*, p. 696.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 698.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 703.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 703.

como um espaço escrito enquanto dança.

Em *Quaderna* (1956-1959), dedicado a Murilo Mendes, o poema que abre o livro, “Estudos para uma bailadora andaluza”, longo, dividido em 6 partes, estica e, ao mesmo tempo, deixa a linha móvel entre retesada – “Ela tem na sua dança / toda a energia retesa”<sup>12</sup> –, e sinuosa, curva, “processo da espiga: / verde, envolvida de palha; / madura, quase despida.”<sup>13</sup> que, num lapso, a saber, dessa observação ou empiria, nunca é reta, retesada ou firme, ao contrário, figura-se até como uma dobra, um encharco, algo esponjoso, nunca opaco, rachadura e crivo, a “tensão do animal”<sup>14</sup> e “como a palha seca, / vai aos poucos entreabrindo-a”<sup>15</sup>.

De outro modo, num pensamento com o corpo, o poema “O Rio”, que tem um lindo e imenso subtítulo, como se um antigo tratado ou artigo de física ou matemática, “ou Relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife” (1953), traça a singularidade de um percurso comum porque é o rio quem diz e enquanto diz se imagina também bicho, um vivo – “Sempre pensara em ir / caminho do mar. / Para os bichos e rios / nascer já é caminhar”<sup>16</sup> –, como gosta muito João Cabral: dar a linha uma dimensão de bicho e, assim, riscar a geografia do movimento das águas a caminho do mar. O rio como um homem do mar, talvez sempre uma volta e um retorno movidos novamente em direção aos poemas de Joaquim Cardozo que tanto encantaram João Cabral e que, nesse amálgama da paisagem do nordeste brasileiro quando não há uma separação entre a vegetação característica do sertão e a vegetação costeira, tem-se o empenho do rio embrenhando-se nessa “linha que é mola” que insiste em declarar como “pedra”:

Vou na mesma paisagem  
reduzida à sua pedra.  
A vida veste ainda  
sua mais dura pele.  
Só que aqui há mais homens  
para vencer tanta pedra,  
para amassar com sangue  
os ossos duros desta terra.  
E se aqui há mais homens,

<sup>12</sup> *Ibidem*, Estudos para uma bailadora andaluza. In: *Quaderna (1956-1959). Obra Completa, op. cit.*, p. 220.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 224.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 220.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 224.

<sup>16</sup> *Idem*, [Sempre pensara em ir]. In: *O rio: ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife (1953). Obras completas, op. cit.*, p. 119.

esses homens melhor se conhecem  
como obrigar o chão  
com plantas que comem pedra.  
Há aqui homens mais homens  
que em sua luta contra a pedra  
sabem como se armar  
com as qualidades da pedra.<sup>17</sup>

A pedra, contradita como uma “linha que é a mola”, pode compor-se também numa assertiva acerca das “leis negativas” que está também anotada no mesmo ensaio em torno de Joan Miró, quando sugere que o pintor catalão produz uma “explosão das normas”, desde um “abandono da terceira dimensão” até “um abandono de uma exigência de centro do quadro”<sup>18</sup> e que, certamente, por sua vez, ele mesmo termina por carregar, transferir e incorporar ao seu trabalho ou, noutro sentido, sem forçar muito, pode-se ler aí que João Cabral apenas percebe que os seus pensamento e trabalho com o poema já se dirigem, desde um princípio, como salto, ao que também imagina como uma saída da norma e, pensando com Miró, afirma:

Miró não aborda as leis da composição tradicional para combatê-las. [...] não busca construir leis contrárias, uma nova preceptiva paralela à dos pintores renascentistas. O que Miró parece desejar é desfazer-se delas, precisamente porque são leis. Livrar-se, lavar-se delas, coisa a meu ver absolutamente diversa da atitude de substituí-las ou usá-las pelo avesso.<sup>19</sup>

E, mais adiante, cumprir o gesto de deixar um trabalho “surgir dessa luta entre a mão fabricadora e a matéria dura e irredutível”<sup>20</sup> para retirar dele um equilíbrio e uma oscilação, ou seja, uma dança, nunca uma descoberta, sempre uma invenção permanente. Cabral amplia ainda esse movimento de luta numa modulação contra o instintivo.<sup>21</sup> Daí que muito mais do que apenas incorporar o pensamento de Miró, encontrar-se com e no pensamento de Miró e nas convicções de sua pintura, ainda mais quando – num negativo diferido – defendem, ambos, uma absoluta liberdade à criação não apenas diante do quadro, como exemplo, mas diante da pintura, como problema; por isso a luta infinita contra o resultado da regra que se assimila até o ponto de hábito: “limpar o olho do visto

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>18</sup> *Idem*, Joan Miró, *op. cit.*, p. 697.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 700.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 712.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 715.

e sua mão do automático. [...] colocar-se numa situação de pureza e liberdade diante do hábito e da habilidade”<sup>22</sup>.

É o que se pode ler, ver e tocar, por fim, no poema “El toro de Lidia”, de *Museu de Tudo* (1966-1974), em que o animal é como um rio, ou, como já se viu, o rio é como um animal, porta aberta e o bicho corre em direção à praça, feito água, murro de montanha e pedra – “a mesma pedra / dentro da água de sua montanha; como o rio, / na cheia, tem de pedra a cabeça de água”<sup>23</sup>. E em que o touro é como o toureiro, que o cerca para a morte, possível de embarcar ou fazer com que ele embarque – “que é o que se diz do touro que o toureiro / leva e traz, faz ir e vir, como puxado”<sup>24</sup>. E, ainda, em “Viver Sevilha”, de *Sevilha Andando* (1987-1993): “Se dá voltas a uma escultura, / o corpo é que a envolve, livre; / se penetra em qualquer pintura / como janela que se abrisse;”<sup>25</sup> e no poema “Paisagem Zero”, publicado na revista *Renovação*, n. 2, de 1943, girando em torno de uma pintura homônima de Vicente do Rego Monteiro, exposta no mesmo ano e que hoje está no MAC – Museu de Arte Contemporânea de Olinda. O poema não consta em nenhum de seus livros e, mais uma vez, nos apresenta a artificialidade da borracha, agora as luas, abismando a paisagem descentrada e negativada, numa linha que é mola e que dança ou numa dança que é uma linha que é mola, no sonho-sono dos mortos:

A luz três sóis  
Ilumina três luas  
Girando sobre a terra  
Varrida de defuntos.  
Varrida de defuntos  
Mas pesada de morte:  
Como a água parada,  
A fruta madura.  
Morte a nosso uso  
Aplicadamente sofrida  
Na luz desses sóis  
(frios sóis de um cego);  
Nas luas de borracha  
Pintadas de branco e preto;  
Nos três eclipses  
Condenando o muro;  
No belo tempo mineral  
Que afugentou as floras.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 711.

<sup>23</sup> *Ibidem*, El toro de lidia. In: *Museu de tudo (1946-1974). Obra Completa, op. cit.* p. 396.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 396.

<sup>25</sup> *Ibidem*, Viver Sevilha. In: *Crime na calle relator (1985-1987). Obra Completa, op. cit.*, p. 636.

E morte ainda no objeto  
(Sem história, substância,  
Sem nome ou lembrança)  
Abismando a paisagem  
Janela aberta sobre  
Os sonhos dos mortos.<sup>26</sup>

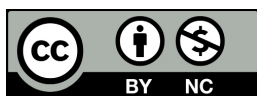
## REFERÊNCIAS

CARDOZO, Joaquim. *Joaquim Cardozo: Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar; Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2007.

MELO NETO, João Cabral. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PONCE, Dolores. *Danza y Literatura, qué relación?* México: Instituto Nacional de Bellas Artes y literatura, 2010.



---

<sup>26</sup> *Ibidem*, A paisagem zero. In: *O engenheiro (1942-1945)*. *Obra Completa*, op. cit., p. 67.

## CAIR COM CLARICE

Flávia Genovez Scóz  
UFSC - PPGLit

**RESUMO:** Segundo Benjamin Moser, *Chaya*, que em hebraico significa vida, animal ágil, é o nome de nascimento de Clarice. A grafia de *Chaya* igualmente remete a *caia*. Fixada e, ao mesmo tempo, potencializada pelo nome próprio, Clarice articula o que ainda não tem nome, sem necessariamente nomeá-lo. A partir da aproximação entre *Água viva* (1973) e o movimento fundacional da queda, o objetivo deste ensaio é refletir sobre a tensão entre o alto e o baixo — “profunda alegria”, nas palavras de Clarice, e “vertical das emoções”, na leitura de Georges Didi-Huberman — através da escrita fragmentária e poética da autora. Deste modo, *Água viva* é menos sobre o animal marinho e mais sobre a capacidade de existência da água — e das coisas —, do ser água ou do devir água. A hipótese central é que cair com Clarice é subverter a linguagem para se apossar do que desumanizamos em cada coisa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Clarice Lispector; Existência; Água viva.

## FALLING WITH CLARICE

**ABSTRACT:** According to Benjamin Moser, *Chaya*, which in Hebrew means life, agile animal, is Clarice’s birth name. The spelling of *Chaya* also refers to *caia* (in Portuguese). Fixed and, at the same time, potentiated by her own name, Clarice articulates what has no name yet, without necessarily naming it. Based on the approximation between *Água viva* (1973) and the foundational movement of the fall, the purpose of this essay is to reflect on the tension between high and low — “profunda alegria”, in Clarice’s words, and “a vertical das emoções”, in Georges Didi-Huberman’s perspective - through the author’s fragmentary and poetic writing. In this way, *Água viva* is less about the sea animal and more about be water - and be things - capacity to exist, to be water or to becoming water. The central hypothesis is that falling with Clarice is to subvert language to take hold of the it that we dehumanize in each thing.

**KEYWORDS:** Clarice Lispector; Existing; Água Viva

Flávia Genovez Scóz é professora, pesquisadora e e artista visual. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

## CAIR COM CLARICE

Flávia Genovez Scóz

*No começo era o movimento porque o começo era o homem de pé, na Terra. Erguera-se sobre os dois pés oscilando, visando o equilíbrio. O corpo não era mais que um campo de forças atravessado por mil correntes, tensões, movimentos. Buscava um ponto de apoio. Uma espécie de parapeito contra esse tumulto que abalava os seus ossos e a sua carne: Então a linguagem nascia num relâmpago, os sons combinavam-se, as palavras encadeavam-se, os sentidos incendiavam-se, a marcha desencadeava os seus passos na alegria, e hesitava na angústia de cair. A vida transbordava.<sup>1</sup>*

0.

A partir da aproximação entre o livro *Água viva* de Clarice Lispector, publicado no Brasil em 1973, e o movimento fundacional da queda, que por sua vez atravessa as narrativas e mitologias criadas pelo ser humano, pretende-se refletir sobre como a tensão entre alto e baixo – “profunda alegria<sup>2</sup>” – habita o texto de Clarice. Tensão essa que se move elástica no “anterior à linguagem” – e nela se apoia – e se revela através da escrita breve, fragmentária e poética de *Água viva* para tangenciar questões como a linguagem, o tempo, a quarta-dimensão, a graça, o divino e a morte.

Neste percurso de leitura e de escrita dedicado ao cotejo de *Água viva* e queda, percebeu-se a dificuldade da tarefa de circular esse – e qualquer – vazio. O gesto de Clarice é o de articular através da linguagem o que ainda não tem nome, sem necessariamente nomeá-lo. Tal gesto é semelhante ao esforço de livrar-se das amarras, lançar mão dos pontos de apoio, para tentar ler como um tolo, sem o fardo de categorias, classificações, gêneros e teorias – deixando-se cair entre este hiato que Clarice chamou de “A perigosa aventura de escrever”: “Minhas intuições se tornam mais claras ao esforço de transpô-las em palavras’. Isso eu escrevi uma vez. Mas está errado, pois que, ao escrever, grudada e colada, esta é a intuição.”<sup>3</sup>

O método escolhido para este exercício de escrita é, deste modo, aproximação por queda – tal justaposição nem sempre é direta, em linha reta – é intuição lendo intuição. A queda, ao contrário do que muitos imaginam, quase sempre é parabólica, repleta de curvas e rodopios. A queda não é apenas um movimento vertical, é antes um movimento em busca da articulação tridimensional do es-

<sup>1</sup> GIL, José. *Movimento total, o corpo e a dança*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 2001. p.13.

<sup>2</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 9.

<sup>3</sup> *Idem*, *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco. 2018. p. 212.



paço, negação do plano cartesiano e realização do sonho de voo, como propõe Vilém Flusser em *Natural:mente*:

O fato de sermos prisioneiros da bidimensionalidade não é comumente reconhecido. Temos a ilusão de que os nossos movimentos ocorrem nas três dimensões do espaço. Na realidade, no entanto, a nossa condição terrena nos condena ao plano (à superfície da Terra). Apenas as nossas mãos nos oferecem abertura para a terceira dimensão, para a “concepção”, “apreensão” e “manipulação” de corpos. Voar como pássaro é poder usar o corpo todo como se fosse mão, poder movimentar-se inteiramente dentro do espaço.<sup>4</sup>

Mão é membro utilizado para escrever. Usar o corpo todo como se fosse mão é, portanto, escrever com o corpo e em movimento. Desta forma corpórea, Água viva provoca atração por força gravitacional a essa massa densa de questões e sentimentos. Qualquer resistência que se possa apresentar diante desse amalgamado, é, possivelmente, fruto da aversão que se adquire diante da queda – medo de cair que se materializa através da construção de plataformas e de determinados usos da linguagem<sup>5</sup>. Queda não é queda enquanto a distinção entre verticalidade e horizontalidade ainda é possível. Ou, como escreveu Georges Didi-Huberman em “A vertical das emoções”, breve ensaio sobre as crônicas de Clarice Lispector:

Nos Jardins do parque Lage, no Rio de Janeiro – e ainda em outros lugares do Brasil, evidentemente –, as videiras crescem muito alto e as raízes se estendem muito baixo. O movimento geral é vertical, sem dúvida: entre céu e terra. Mas essa vertical se revela não sendo nunca em linha reta. É precisamente um emaranhado de ramificações e extensões imprevisíveis: como a própria vida.<sup>6</sup>

A analogia fruto da interação entre a vida vegetal e a gravidade não é recente – raízes se afundam para que o tronco se levante. Ao menos no campo da biologia, pesquisadores analisam há algum tempo a resposta dos seres sesseis aos estímulos gravitacionais. O ponto central dessa investigação envolve, na maioria das vezes, determinar se é possível vida sem gravidade, ou com valores de forças gravitacionais inferiores aos que estamos habituados, e, portanto,

<sup>4</sup> FLUSSER, Vilém. Pássaros. In: *Natural:mente*: vários acessos ao significado de natureza. São Paulo: Annablume, 2011. p. 45.

<sup>5</sup> A linguagem como ferramenta de queda ou de estabilização? Vale ressaltar que a mesma ferramenta que possibilita o salto é também aquela que impede a queda. De forma análoga, o mesmo chão que oferece apoio aos pés é também aquele que oferece base para impulsionar o lançamento.

<sup>6</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *A vertical das emoções*: as crônicas de Clarice Lispector. Trad. Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021. p. 34.

sem queda. A planta é por natureza levante e afundamento ao mesmo tempo. Seria possível uma vida vegetal fadada à horizontalidade? Suas raízes penetram tortuosamente o solo para que seu caule, ramos e folhas se elevem igualmente tortuosas. A planta é fixidez em movimento.

Clarice Lispector remete ao sem nome e à impossibilidade de dizê-lo. “O nome perdido”<sup>7</sup> que recebeu no momento de seu nascimento, segundo o biógrafo Benjamin Moser, é *Chaya*, que em hebraico significa vida, animal com conotação de agilidade. A grafia de *Chaya* remete a caia. Mas, para além de especulações etimológicas e biográficas, cabe ressaltar que a escrita de Clarice é em si movimento, e movimento é queda que permite a vida. Um nome é, como bem sabia Clarice, fixidez: “Eu tenho medo de ser eu. Me deram um nome e me alienaram de mim.”<sup>8</sup>

### 1.

Clarice é vertigem. Para o estudante que é introduzido a seus contos no período escolar, possivelmente durante a disciplina de literatura, a escrita de Clarice causa vertigem diante de uma forma estranha de ser mulher, de parir o mundo e de matar também. Para os jovens que esbarram com livros de Clarice nas estantes da biblioteca, o objeto é espantoso, a começar pela contracapa, quase sempre estampada com a foto da autora que encara em enigma, ao mesmo tempo, de baixo para cima e de cima para baixo. Para os pesquisadores mais experientes, habituados com as distinções e misturas dos gêneros, com os esgarçamentos da linguagem, com as tentativas de aproximação das experiências místicas através dessa linguagem, a escrita de Clarice continua a provocar vertigem, lançando-os em vórtice de emoções e modos de existências comumente planejados pelo método científico, que costuma oferecer linearidade imobilizadora e monotonia ao/do mundo.

Há sempre um consenso em descrever o texto de Clarice como profundo. A primeira frase de *Água viva* – “É com alegria tão profunda”<sup>9</sup> – fornece uma pista da verticalidade desse movimento. Quão profunda pode ser uma alegria, um sentimento? O gesto de leitura, diante dessa lufada vertical de emoções, insiste em criar pavimentos, plataformas, pontos de vista para melhor analisar, dissecar, segmentar, imobilizar ou aceitar se lançar nessa errância? Não se pode

<sup>7</sup> MOSER, Benjamin. O nome perdido. In: *Clarice, uma biografia (Why this world)*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naif, 2011. p. 65-72.

<sup>8</sup> LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida: pulsações*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1978; p. 33 apud MOSER, Benjamin. In: *O nome perdido. op. cit.*, p. 65-72.

<sup>9</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 9.

culpar o método científico por optar pela estabilidade. Há milênios a humanidade condena o nomadismo e a vagabundagem. Nos tornamos sedentários e adotamos a raiz como símbolo da fixação. É possível ainda um enraizamento nômade ou um engajamento desterritorializado?

Diante da queda, desde sempre condenada ou negada, aspira-se a um pedaço de chão para descanso ou mesmo colisão. A falta de movimento é apenas refletida na pesquisa científica. Essa é frequentemente realizada sentada, diante do aparelho que nos aproxima com segurança do objeto. Clarice, ao contrário, advertia sobre uma escrita com corpo, em direção à articulação tridimensional do espaço, e, portanto, não binária. Máquina de escrever no colo, martelando o ventre como coração de feto que gravita o gesto de cada palavra-coisa.

## 2.

Como cair com Clarice? Como se aproximar desse vórtice de sensações e gestos que escancaram o buraco do mundo? Que confirmam a queda e a verticalidade dos horizontes? Como, na pausa da leitura, se lançar na fluidez daquilo que não tem nome, não tem pátria, que é informe, e é a coisa mesma e sempre outra?

No incansável exercício de humanização do mundo impuseram-se distâncias entre o humano, o animal e as coisas. O ser humano é posto como aquele que é. E a linguagem é ferramenta constante desse exercício. Coisas não podem *coisar*. São objetos e não verbos.

O título *Água viva*, no Brasil, remete, *a priori*, ao animal (se é que se pode chamar assim) marinho e transparente, com tentáculos assustadores que ao entrarem em contato com a pele causam terríveis queimaduras e até mesmo a morte. O temível animal, no imaginário infantil, parece uma água animada - coisa que é. De forma análoga, algumas tribos, com usos de linguagem distintas das utilizadas pelas ciências ocidentais, são ricas em usos verbais para atribuir vivacidade ao mundo não humano:

A palavra para colina, por exemplo, é um verbo: “ser uma colina”. As colinas estão sempre no processo de serem colinas, estão ativamente *sendo* colinas. Equipados com essa “gramática da vitalidade”, é possível falar sobre a vida dos outros organismos sem reduzi-los a um “isso” ou tomar emprestado conceitos tradicionalmente reservados aos seres humanos.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> SHELDRAKE, Merlin. *A trama da vida: como os fungos constroem o mundo*. Trad. Gilberto Stam. São Paulo: Fósforo/ UBU, 2021; p. 51 (itálicos do original).

Água viva é menos sobre o animal marinho e mais sobre a capacidade de existência da água – e das coisas –, do ser água ou do devir água: “Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa.”<sup>11</sup>

Por um lado, elemento solvente e por outro fundamental para a criação da vida, a água, em movimento, é sempre nascente, e quando parada, enigmática, especular e obscura. Clarice subverte a linguagem para se apossar do é que desumanizamos em cada coisa. Através da linguagem se aproxima daquilo que não pode ser dito, ou da emoção que nos move para um fora, como ressalta Eduardo Jorge de Oliveira no posfácio “A emoção segundo G.(D)H.”:

A partir de um fluxo aquoso dos sentimentos ou das emoções em Clarice Lispector, pode-se vislumbrar que o próprio Georges Didi-Huberman, em 2013, no ensaio *Que emoção! Que emoção?*, desmonta a palavra *emoção* para logo em seguida remontá-la quando ele se pergunta se uma emoção seria uma “e-moção, isto é, uma *moção*, um movimento, que consiste a nos colocar para fora de (é-, ex) fora de nós mesmos?”<sup>12</sup>

Uma forma de existir anterior à linguagem, *atrás* do pensamento e no seu encaixe. Ou nas palavras da autora:

São sensações que se transformam em ideias porque tenho que usar palavras. Usá-las mesmo que mentalmente apenas. O pensamento primário pensa com palavras. O “liberdade” liberta-se da escravidão da palavra<sup>13</sup> (...) Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra<sup>14</sup> (...) Ouve apenas superficialmente o que digo e da falta de sentido nascerá um sentido como de mim nasce inexplicavelmente vida alta e leve.<sup>15</sup>

### 3.

Coincide que Clarice também cai, também se levanta. E mais: faz cair, aponta para o alto, empurra o leitor nos buracos que camufla – flutua em sua própria queda. Despenca na tensão elástica – vida alta e leve – e propulsora de questões decisivas como o tempo, o é, a linguagem, a coisa. Clarice também cai, e deseja a queda: “Era a antevisão de poder um dia me largar e cair num abandono de qualquer lei. Elástica. A profunda alegria: o êxtase secreto.”<sup>16</sup> Assim como

<sup>11</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998; p. 9.

<sup>12</sup> OLIVEIRA, Eduardo Jorge de. A emoção segundo G.(D-)H. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *A vertical das emoções: as crônicas de Clarice Lispector*. Trad. Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021; p. 53 (itálicos do original).

<sup>13</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 92.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 29.

as maçãs, as cadeiras, os edifícios, as folhas das árvores, os seios, o barroco, os astros, os deuses, as flores, os soberanos, assim como todo o corpo, estando no alto ou no baixo, cai.

A pesquisa sistemática sobre queda mostra que cada cair é movimento único, particular mesmo – possui seu próprio risco de queda, emaranhamento, assim como possuímos impressões digitais. Tem aqueles que despencam de súbito, tem os que na corda bamba e por um fio ameaçam, mas não caem. Alguns provocam a própria queda, uma passividade ativa. A queda da pedra de Sísifo que se repete infinitamente. Ou a queda do outro que nos faz cair em culpa. Aquelas barulhentas como as dos dançarinos do Cena 11 – Cia de dança, que caem com técnica. Quedas escondidas e secretas como a de Salazar, que caiu da cadeira e morreu pouco tempo depois. A beleza cadente de Cy Tombly, uma coisa bonita que cai e faz do seu desastre a sua graça. Os que caem em si e os que caem de si. A queda cômica do clown que nos faz cair de rir. A queda da experiência de Walter Benjamin. Os que caem para se converter. A queda da flor, a queda desastrosa dos astros. Há os que caem de amores e os que caem de sono. Os que se precipitam como a chuva, os que se lançam, os que saltam e caem, os que caem de embriaguez, os que se levantam e caem e se levantam outra vez. O sol poente que cai todas as tardes no cair da noite. Temos Zaratustra, Pedro Páramo, Galileu, Severo Sarduy, Einstein, Didi-Huberman, Adão e Eva, São Paulo e tantos outros que só são possíveis porque caíram, desceram, fizeram cair, se levantaram.

Com Clarice não é diferente. Tem seus modos próprios de cair. Técnica de manejar o peso. Em *Água viva*, a queda é por vezes clara e também aquática, afunda como quem dança, pouco a pouco, indefinidamente. Queda desprovida de peso e ainda assim gravíssima. Lenta e imediata: “Porque às cinco da madrugada de hoje, 25 de julho, caí em estado de graça. Foi uma sensação súbita mas suavíssima.<sup>17</sup> Cair em estado de graça às cinco da madrugada, como quem se levanta na manhã fresca e silenciosa para um cair que é se livrar do peso e tomar consciência dele ao mesmo tempo. Trocar o peso do corpo ainda dormente pelo peso da graça:

Nesse estado, além da tranquila felicidade que se irradia de pessoas e coisas, há uma lucidez que só chamo de leve porque na graça tudo é tão leve. É uma lucidez de quem não precisa mais adivinhar: sem esforço, sabe. Não me pergunto porque o quê, porque só posso responder do mesmo modo: sabe-se.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 87.

Mesmo que sem esforço, sobe, e sobe-se. Cair para fora de si é transbordar, é o *ek-stasi* de George Bataille, o *ex-crever* de Jean-Luc Nancy, a *e-moção* de Didi-Huberman. Fazer da experiência da escrita intransitiva uma experiência arriscada, movida pela intuição. Clarice usa a técnica para ir em direção onde a técnica não alcança. Faz da linguagem forma de movência do mundo e, portanto, forma de emocionar o mundo.

Em uma brevíssima crônica chamada “Não sentir”, Clarice escreve:

O hábito tem lhe amortecido as quedas. Mas sentindo menos dor, perdeu a vantagem da dor como aviso e sintoma. Hoje em dia vive incomparavelmente mais sereno, porém em grande perigo de vida: pode estar a um passo de estar morrendo, a um passo de já ter morrido, e sem o benefício de seu próprio aviso prévio.<sup>19</sup>

Em “Não sentir”, Clarice imagina o hábito como forma de anestesia do mundo e expõe seu caráter fantasmagórico. Não apenas como modo de amortecer a queda, mas como inundação dos sentidos e consequente efeito anestésico. O hábito se torna uma norma social, uma regra adotada pelo mundo sedentário em prol da sua estabilidade: física, emocional e financeira.

A anestesia, segundo Susan Buck-Morss, permitiu uma aproximação com distanciamento, autorizou penetrar nos tecidos musculares sem dor e sem culpa e promoveu a possibilidade de procedimentos cirúrgicos serem transformados em espetáculo: “O vício em drogas é característico da modernidade (...) A experiência da inebriação não se limita a transformações bioquímicas induzidas por drogas. A partir do século XIX, foi a própria realidade transformada em narcótico”<sup>20</sup>, ou, como pontua Clarice, o hábito como realidade oferece anestesia a esses sintomas e quedas.

Diante dessa crise da percepção, que é uma crise estética e portanto política, Clarice Lispector em *Água Viva*, recorre à escrita fragmentária para mover-se em direção de sentimentos profundos, sejam eles a graça, a alegria ou o medo. Ir intuitivamente consciente em direção ao outro – e levar-nos nessa navegação – em estado de presença, é a doação que Clarice faz de si mesma.

#### 4.

Tomar consciência da queda não é apenas sobre despencar, mas manter-se em pé. Com o engendramento técnico de ossos, músculos, ângulos e tendões

<sup>19</sup> *Idem, Todas as crônicas, op. cit., p. 22.*

<sup>20</sup> BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin. In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem percepção*. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro. Org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 173.

agindo contra a gravidade, torna-se difícil cair, e, se ainda há algo para lutar, é pela possibilidade de queda, de entrega desastrosa e desamarrada. Livrar-se do peso desnecessário e pôr-se em movimento, em caminhada:

Eu não tenho enredo de vida, sou inopinadamente fragmentária. Sou aos poucos. Minha história é viver. E não tenho medo do fracasso. Que o fracasso me aniquile, quero a glória do cair. Meu anjo aleijado que se desajeita esquivo, meu anjo caiu do céu para o inferno onde vive gozando o mal,<sup>21</sup>

Não ter enredo é não ter rotina. Ser “inopinadamente fragmentária” é ser-entre e sempre duplo, singular-plural como imagina Nancy, ou fazendo da literatura o mal, como quer Bataille. Água viva é texto de agitação da matéria e dos corpos, não há repouso. É apenas na sutileza do hífen, que permite vazão das múltiplas existências que ganham voz através da escrita de Clarice, que encontramos respiro. Ou seja, é no não-lugar, no vacilo entre um e o outro, na vertigem do abismo, que o texto se instala – o momento de queda é também de flutuação. Tais existências são coisas, situações, pessoas, desconhecidos e figuras públicas. Clarice doou a si mesma para escrever sobre o outro. É nesse movimento de separação, mas sobretudo de ligadura, que o texto de Clarice habita, ou como articula Didi-Huberman, o hífen como incorporação desse fora de lugar:

Escrever seria, ainda, dar corpo aos hifens entre as coisas ou os seres que parecem se separar, que se confrontam ou que se agitam em todos os sentidos em torno da “vertical do estrangeiro”? Não se trata evidentemente de reunir tudo em uma mesma entidade reconciliadora inexistente. Mas de fazer com que emergam *passagens* tanto quanto segmentos de uma micropolítica do reconhecimento do outro.<sup>22</sup>

Ao nomear o mundo através da linguagem, e da conseqüente distinção entre o eu e o outro, da mulher e da montanha, da cultura e da natureza, postulou-se a vida através da negação da mistura, da imobilidade e de um elogio à separação. Conhecemos o mundo através da sua antagonização: feminino e masculino, positivo e negativo, quente e frio, alto e baixo, etc.

Por que então traçar hifens? Porque o mundo da linguagem, da sociedade, é um mundo onde a separação reina. Seria uma das tarefas da escrita a de mobilizar a linguagem até fazê-la derivar ou virar para novas “direções de significação”, e isso

<sup>21</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 73.

<sup>22</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *A vertical das emoções: as crônicas de Clarice Lispector*. Trad. Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021. p. 38 (itálicos do original).



tendo em vista contestar o reino da separação, que é o das coisas no seu lugar, das hierarquias, das direções imutáveis e de tudo que, em geral, não quer mudar de forma.<sup>23</sup>

Em *Água viva*, corpo, pensamento e linguagem se retorcem como raízes e ramos; lemos a intuição mesma. Se queda é perder os pontos de referência cartesianos, não espanta que a quarta dimensão apareça na narrativa como o tempo impossível do instante:

É só não lutar contra e é só entregar-se.  
 Nada existe de mais difícil do que entregar-se ao instante. Esta dificuldade é dor humana. É nossa. Eu me entrego em palavras e me entrego quando eu pinto (...) O instante é de uma iminência que me tira o fôlego. O instante é em si mesmo iminente. Ao mesmo tempo que eu o vivo, lanço-me na sua passagem para outro instante.<sup>24</sup>

5.

A queda é metafísica e a gravidade segue sendo mistério – talvez seja preciso fazer as pazes com o desconhecido, com o anterior à palavra. “São os melhores amigos do homem: o corpo, o chão e a gravidade”, dizia B.K.S Iyenger, mestre de Yoga. Não ter ainda o medo de cair é o que nos permite, durante a primeira infância, levantar. Uma queda pode ser constituída pelo próprio pensar, precipitar é ter a cabeça à frente, e se posicionar “atrás do pensamento”. O que vem primeiro na queda: o corpo ou a cabeça – o ovo ou a galinha?

Sou assombrada pelos meus fantasmas, pelo que é mítico e fantástico – a vida é sobrenatural. E eu caminho em corda bamba até o limite de meu sonho. As vísceras torturadas pela voluptuosidade me guiam, fúria dos impulsos. Antes de me organizar, tenho que me desorganizar inteiramente, para experimentar o primeiro e passageiro estado primário de liberdade. Da liberdade de errar, cair, e levantar-me. Tenho que dar o mergulho de uma só vez, mergulho que abrange a compreensão e sobretudo a incompreensão. E quem sou eu para ousar pensar? Devo entregar-me. Como se faz? Sei porém que só andando é que se sabe andar e – milagre – se anda.<sup>25</sup>

Sabemos também que, ainda que minuciosamente planejada, é só escrevendo que se começa a escrever. Mas quem sabe possamos fazer da escrita um movimento vertical, tal como no oriente, onde salta-se de caractere em caractere e o texto se assemelha a uma trama provocadora de trapaças e armadilhas.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 40 e 41.

<sup>24</sup> LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 76.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 68.

Há cem anos, 1 milhão de pessoas morriam de fome e abandono na Ucrânia. No mês de março de 2022, após o início de uma guerra que espanta o ocidente, 2.5 milhões de pessoas deixaram esse mesmo país. Nascida da guerra, expelida da doença e da desumanidade, o vórtice de Clarice parece cíclico e se repete. É sobre esse intervalo que se instala sua escrita. Sobre a capacidade humana de desumanizar a vida e as coisas. Sobre o gesto de resistência de dar vida às coisas, aos *its*, às matérias e às palavras. Se a escrita de Clarice permite que vislumbramos o processo de trazer as coisas para existência através da nomeação, da aproximação das coisas que ainda são sem nome e por isso são, ou do absoluto espanto como as ações cotidianas são narradas, é porque seu texto literário é, além de tudo, existencial. Nos lança num abismo de espanto, ou de emoção – uma capacidade de mover para fora, para com o mundo e, nessa movência, reivindica a falta de lugar seguro, estável ou plano. Clarice é colina.

#### REFERÊNCIAS

BUCK-MORS, Susan. Estética e anestésica: uma reconsideração de *A obra de arte* de Walter Benjamin. In: *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem percepção*. Trad. Marijane Lisboa e Vera Ribeiro; org. Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A vertical das emoções: as crônicas de Clarice Lispector*. Trad.: Eduardo Jorge de Oliveira. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

FLUSSER, Vilém. *Natural:mente: vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Annablume, 2011.

GIL, José. *Movimento total, o corpo e a dança*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 2001.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco. 2018.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Casac Naify, 2011.

SHELDRAKE, Merlin. *A trama da vida: como os fungos constroem o mundo*. Trad. Gilberto Stam. São Paulo: Fósforo/ UBU, 2021.

