



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ANDRÉ LUIZ SILVEIRA DA CUNHA MELO

**POEMA, METÁFORA E METAPOESIA:
uma leitura de Alberto da Cunha Melo à luz da contingencialidade**

RECIFE

2023

ANDRÉ LUIZ SILVEIRA DA CUNHA MELO

**POEMA, METÁFORA E METAPOESIA:
uma leitura de Alberto da Cunha Melo à luz da contingencialidade**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho

RECIFE

2023

Catálogo na fonte
Bibliotecária Lillian Lima de Siqueira Melo – CRB-4/1425

M528p Melo, André Luiz Silveira da Cunha
Poema, metáfora e metapoesia: uma leitura de Alberto da Cunha Melo à luz da contingencialidade / André Luiz Silveira da Cunha Melo. – Recife, 2023.
166f.

Sob orientação de Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2023.

Inclui referências.

1. Estudos literários. 2. Poemas - Alberto da Cunha Melo. 3. Metáfora. 4. Metapoesia. I. Ferreira Filho, Eduardo Cesar Maia (Orientação). II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-145)

ANDRÉ LUIZ SILVEIRA DA CUNHA MELO

**POEMA, METÁFORA E METAPOESIA:
uma leitura de Alberto da Cunha Melo à luz da contingencialidade**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Estudos Literários.

Aprovado em: 31/07/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Eduardo Cesar Maia Ferreira Filho (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof. Dr. Fábio Cavalcante de Andrade (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof. Dr. Artur Almeida de Ataíde (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Dedico esta dissertação, é claro, a Alberto da Cunha Melo. Aos meus pais, meus irmãos, minha avó e dois cachorros muito, muito espertos. À Bruna, e nossos dois gatos. Também à memória de alguém que está sempre comigo, mas cujo nome não sei mais reconhecer.

AGRADECIMENTOS

Não é sem um sabor amargo na boca que agradeço por um trabalho que sei não ter terminado, e que sinto não fazer jus ao apoio que recebi, ou ao poeta cuja memória tentei honrar. Mas seria injusto e ingrato não agradecer às pessoas cujo suporte permitiram que ele fosse possível. Talvez por hábito eu agradeça a Deus, esta figura que pode ou não existir, e que de um jeito ou de outro, está num canto da minha cabeça. Mas não primeiro. Primeiro, estendo meus agradecimentos à memória de Alberto, por ter insistido em ser poeta. Sua poesia foi a primeira que fez arrepiar minha nuca. Acho seriamente que eu teria adorado conversar com você.

Agradeço aos meus pais, Lúcio Brito da Cunha Melo e Viviane Silveira da Silva Melo, que insistiram na ideia de uma família, insistiram na ideia de um legado, tendo insistido também, sempre com muita tolerância, que eu fizesse o que bem entendesse da vida. Não sei se guardam reservas sobre meus caminhos sempre desordenados, mas sei que me apoiam, cada um a seu modo, e por isso, sou mais grato do que pareço ser. Agradeço, também, aos meus irmãos: Vinícius, que sempre foi compreensivo com minha rotina, e que achando que eu não notava, cuidou de mim. E Paulinho, que não consigo deixar de chamar no diminutivo, e que divide comigo o amor pela nostalgia e a paixão pelo absurdo. Há outras duas irmãs, com quem, por acaso, não tenho laços de sangue: Raíssa, te agradeço pelo amor generoso; Ingrid, espero que na Polônia tenha menos chatos do que no Brasil.

Nunca tive coragem de organizar os relatos que minha avó, Maria Bernardete da Cunha Melo, me contou. As impressões dos primeiros livros, os manuscritos, as brigas. Tenho certeza de que me arrependerei de não ter escutado mais, não ter teimado em fazer com que me contasse tudo que sabe e tudo que sentiu. Te agradeço pela força que demonstrou a vida toda, vovó, criando sozinha seus dois filhos, e queimando, resoluta, todas as pontes que cruzou em sua jornada, como maneira de seguir em frente.

Perdi tantos nomes nesses rápidos dois anos que é difícil listar todos. Muitos já foram por conta dessa pandemia infeliz, que, agora, fica como chaga na história. Agradecerei a um nome especial, que esquivou dela, mas se foi do mesmo jeito. Obrigado, Tio Zé, por ser um avô fenomenal, e ter dado a mim o carinho e a preocupação frágil e calorosa dos mais velhos.

Agora que fiz as contas, tenho mais amigos do que parece, e preciso agradecer a eles também. Obrigado, Willams, você sabe o porquê. Obrigado, Julinha, por aguentar minha

chatice. Laura, Yarissa, Lucas, Ingrid, Victor e Antônio – que nossa amizade dure toda a chatice adulta. Vinícius, obrigado pela velha história de sempre! Julianny, obrigado pelas risadas e piadas absolutamente duvidosas. Adrielly, você é chata, mas pelo menos as piadas são boas. Leila, Gus e Thali, obrigado pelos incontáveis momentos de apoio e parceria.

Agradeço a Eduardo Maia, que foi meu orientador neste percurso que agora termina, mas nunca se encerra. Você é um cara muito paciente e um exemplo de competência e foco. Mesmo com meus sumiços, sempre foi solícito quando cheguei com os cavalos de troia, as dores de cabeça. Me apresentou ideias e pensadores pelos quais descobri grande interesse, e que espero entender tão bem quanto você, um dia. Me deu dicas necessárias de escrita e ponderação. A experiência do meu mestrado não permitiu que eu aproveitasse como deveria o seu bom humor e a sua criticidade, meu nobre, mas não posso deixar de comentá-los!

Também agradeço aos avaliadores da banca, Fábio Andrade e Artur Ataíde: tive a satisfação imensa de poder contar, para minha avaliação, com duas pessoas que conhecem e se interessam pela poesia de Alberto. Fábio, sua contribuição para o trabalho não foi apenas interessante, foi essencial e muito prazerosa: sou muito grato por ela! Artur Ataíde, agradeço os muitos apontamentos de leituras e o cuidado minucioso (e generoso) com o que escrevi. Obrigado, mestres!

No tocante à produção da dissertação, queria poder agradecer a alguns outros nomes, mas a vida não quis assim. Talvez em outra oportunidade. Mas acho importante agradecer à professora Evandra, pelo afetuoso suporte aos alunos, e os incontáveis amigos com quem troquei boas ideias.

Agradeço, com carinho e tranquilidade, à Bruna. Tem muita gente que não entende como somos companheiros. Mas eu sei quem você é, e você sabe quem eu sou. Seja lá o que a vida reservar, você já teve um papel fundamental, revelador e revolucionário nela. É uma espécie de musa (para usar o clichê) que está sempre por perto, balançando as mãos na mesa e dizendo o que pensa – e como pensa, viu! É mais cúmplice que musa! Mas pare de espalhar cotonetes pela minha casa, porque não é mais engraçado, meu bem.

Por último, e com certeza com maior importância, agradeço aos meus gatos. Não os vejo como filhos, mas como vozes da minha cabeça agoniada. Marlboro (gato redondo) e Robiscreusa (gato pontudo), vocês não sabem ler e não devem reconhecer mais do que cinco palavras que digo, mas é isso que eu amo em vocês. Obrigado!

Tudo que levamos a sério
torna-se amargo. Assim os jogos,
a poesia, todos os pássaros,
mais do que tudo: todo o amor.
[...]

(MELO, 1974)

RESUMO

Tenho por objetivo fazer a leitura e análise de poemas de Alberto da Cunha Melo, buscando compreender sua visão sobre a poesia, o uso da linguagem e o papel do poeta na contemporaneidade. Inicialmente, são discutidas questões do modernismo e do pós-modernismo, e os efeitos de uma contemporaneidade cada vez mais contingencial na literatura e na filosofia, argumentando-se que a literatura pode oferecer uma abordagem alternativa às complexas questões normalmente tratadas pela filosofia tradicional. Parte-se do pressuposto de que os poemas de Alberto formam uma unidade metafórica que adquire força devido a certa tipicidade formal e articulação temática, permitindo reflexões sobre sua produção, a natureza do próprio poema e a metáfora em questão, o que demonstra um uso engenhoso da palavra. Portanto, é necessário considerar a metáfora não apenas como uma figura de linguagem, mas como um processo de construção do conhecimento e de aprofundamento investigativo e reflexivo. Para embasar essa noção de metáfora, são utilizadas as discussões de Ernesto Grassi (1993; 1978; 2001), Maria Zambrano (2000; 2007), Ortega y Gasset (1964; 1996; 1968; 1989) e Richard Rorty (1995; 2000), bem como contribuições de críticos e pensadores como Paul Ricoeur (2005) e Umberto Eco (2004), que abordaram a questão da metáfora e da interpretação. Por meio da análise dos poemas selecionados de "Poemas à mão livre" (1981), "Oração pelo poema" (1969) e "Yacala" (1999), é possível demonstrar como a poesia de Alberto da Cunha Melo era consciente de si mesma e de sua profundidade temática, apresentando um potencial engenhosamente e astuciosamente explorado pelo poeta, mesmo que se preocupasse, em primeiro lugar, com a forma do poema.

Palavras-chave: Alberto da Cunha Melo; metáfora; contingencial; metapoesia.

ABSTRACT

My goal is to read and analyze poems by Alberto da Cunha Melo, seeking to understand his view on poetry, the use of language, and the role of the poet in contemporary times. Initially, discussions revolve around modernism and postmodernism, and the effects of an increasingly contingent contemporaneity on literature and philosophy, arguing that literature can offer an alternative approach to the complex questions typically addressed by traditional philosophy. It is assumed that Alberto's poems form a metaphorical unity that gains strength due to a certain formal typicality and thematic articulation, allowing for reflections on his production, the nature of the poem itself, and the metaphor at hand, which demonstrates an ingenious use of words. Therefore, it is necessary to consider metaphor not only as a figure of speech but as a process of constructing knowledge and engaging in investigative and reflective action. To support this notion of metaphor, discussions by Ernesto Grassi (1993; 1978; 2001), Maria Zambrano (2000; 2007), Ortega y Gasset (1964; 1996; 1968; 1989), and Richard Rorty (1995; 2000) are reflected upon, as well as contributions from critics and thinkers such as Paul Ricoeur (2005) and Umberto Eco (2004), who have addressed the issue of metaphor and interpretation. Through the analysis of selected poems from "Poemas à mão livre" (1981), "Oração pelo poema" (1969), and "Yacala" (1999), it is possible to demonstrate how Alberto da Cunha Melo's poetry was self-aware and conscious of its thematic depth, presenting a potential that was ingeniously and astutely explored by the poet, even though he primarily focused on the form of the poem.

Keywords: Alberto da Cunha Melo; metaphor; contingent; metapoetry.

RESUMEN

En este trabajo, mi objetivo es leer y analizar poemas de Alberto da Cunha Melo, buscando comprender su visión sobre la poesía, el uso del lenguaje y el papel del poeta en la contemporaneidad. Inicialmente, se discuten cuestiones del modernismo y el posmodernismo, así como los efectos de una contemporaneidad cada vez más contingente en la literatura y la filosofía, argumentando que la literatura puede ofrecer un enfoque alternativo a las complejas cuestiones normalmente tratadas por la filosofía tradicional. Se parte del supuesto de que los poemas de Alberto forman una unidad metafórica que adquiere fuerza debido a cierta tipicidad formal y articulación temática, permitiendo reflexionar sobre su producción, la naturaleza del propio poema y la metáfora en cuestión, lo que demuestra un uso ingenioso de la palabra. Por lo tanto, es necesario considerar la metáfora no solo como una figura retórica, sino como un proceso de construcción del conocimiento y de profundización en la investigación y la reflexión. Para fundamentar esta noción de metáfora, se utilizan las discusiones de Ernesto Grassi (1993; 1978; 2001), Maria Zambrano (2000; 2007), Ortega y Gasset (1964; 1996; 1968; 1989) y Richard Rorty (1995; 2000), así como las contribuciones de críticos y pensadores como Paul Ricoeur (2005) y Umberto Eco (2004), quienes abordaron la cuestión de la metáfora y la interpretación. A través del análisis de los poemas seleccionados de "Poemas à mão livre" (1981), "Oração pelo poema" (1969) y "Yacala" (1999), es posible demostrar cómo la poesía de Alberto da Cunha Melo era consciente de sí misma y de su profundidad temática, presentando un potencial que fue explorado de manera ingeniosa y astuta por el poeta, aunque se enfocaba principalmente en la forma del poema.

Palabras clave: Alberto da Cunha Melo; metáfora; contingente; metapoesía.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	SOBRE ALBERTO DA CUNHA MELO	17
3	CONSIDERAÇÕES SOBRE MODERNIDADE, CONTINGÊNCIA E METÁFORA	25
3.1	Moderno, modernismo, pós-modernismo	25
3.2	Poesia e contingencialidade	44
3.3	A metáfora como exercício cognoscitivo	60
4	AS PEQUENAS VIOLÊNCIAS E A LINGUAGEM	76
4.1	Alguns comentários sobre a poesia de Alberto	76
4.2	A coerção nos gestos e na escrita	88
4.3	Implicações da metapoesia em Alberto	117
4.4	A jornada de Yacala como metáfora do fazer poético	139
5	TALVEZ CONCLUINDO: A POESIA PARA ORGANIZAR O MUNDO	158
	REFERÊNCIAS	163

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho é uma contribuição exploratória à fortuna crítica de Alberto da Cunha Melo, poeta pernambucano que, embora não tenha recebido muito reconhecimento em vida pelo seu exercício poético, tem ganhado crescente atenção nas últimas décadas, tendo, inclusive, “sido cada vez mais citado entre os principais poetas brasileiros”, como já anunciava Isabel Moliterno em 2007. Todavia, a comunidade acadêmica ainda conta com poucos estudos extensivos sobre o poeta — no momento de publicação desta dissertação, destacam-se os estudos de Claudia Cordeiro, curadora de sua obra, dentre eles *Faces da resistência na poesia de Alberto da Cunha Melo*; a dissertação de mestrado de Érica Dourado, intitulada *Ressonâncias épicas em Yacala, de Alberto da Cunha Melo*; a dissertação de Karine Lucena, *Cantos brilhando nos escombros: roteiros da poesia de Alberto da Cunha Melo*; e a tese de doutorado de Isabel Moliterno, *Imagens, reverberações na poesia de Alberto da Cunha Melo: uma leitura estilística*. Embora esses estudos tenham enriquecido consideravelmente a fortuna crítica de Alberto, ainda é escasso o número de análises sobre um legado poético tão vasto. Isso justifica, espero, a escolha de tratar da poesia desse pernambucano nesta dissertação.

Digo exploratória porque não foi possível, neste momento, levar a cabo a investigação de uma questão que sempre me interessou em sua obra. Os motivos para isso são variados, mas quando se trata de apresentar um objeto de pesquisa, nenhum deles importa — talvez, em outro momento, seja possível fazê-lo. Tive a oportunidade, entretanto, de apontar e explorar os percalços iniciais dessa característica que sempre me intrigou: ainda que, na maior parte de sua obra, não privilegie o uso da metáfora (a figura de linguagem), os poemas de Alberto constituem, por si só, *metáforas* que indicam, a seu modo, diferentes formas de enxergar a realidade, e mais especificamente, permitem um vislumbre sobre seu próprio fazer poético. Falar uma coisa dizendo outra é comum na poesia, mas como o pernambucano escreveu majoritariamente de maneira enxuta, construindo ideias através da substantivização e do símile, tal disparidade sempre me despertou curiosidade. Essa economia da linguagem nunca limitou a maneira como um tema se apresenta — na verdade, parece que a aparente falta de “ornamentos” (que não deve ser confundida, jamais, com a simplicidade formal) de alguma forma eleva o tema, enriquece os sentidos de seu horizonte. Seus poemas apresentam-se como uma maneira engenhosa e sensível de comentar diversos assuntos, sejam eles “metafísicos” ou “políticos”, para empregar termos já difundidos na análise de sua obra literária, e comecei a enxergar neles uma grande variedade de preocupações: desde a percepção de Alberto sobre o

fazer poético e o papel do poeta, até os labirintos do pensamento sobre questões ligadas à coerção, à violência, ao amor, aos conflitos e à razão das coisas.

Na forma como entendo o tempo em que vivo, me parece que o poema como resposta, ou o poema como caminho para sensibilizar nosso entendimento sobre algo, costuma ser associado, no Ocidente, a uma dimensão puramente sentimental e subjetiva. A investigação das questões “sérias” do mundo só é levada a sério se feita por meio do exercício filosófico, quer dizer, usando linguagem específica, projetando um percurso lógico de pensamento. Me parece que a contemporaneidade ocidental tem visto, entretanto, a filosofia acalantar cada vez menos nossas incertezas, e a poesia voltar a ser um bem comum da linguagem. Se a filosofia parece perder um pouco do seu espaço protagonista na contemplação da realidade, a poesia tem reivindicado essa tarefa — e a metafísica, que me dá arrepios, tem se convertido em pano de manga para o exercício poético, incapaz também, ela mesma, de nos dar as respostas que buscamos. Isso acontece porque a filosofia racionalista e a crença metafísica oferecem apenas uma resposta lógica ou a confiança cega em algo. A poesia, por outro lado, nos oferece uma resposta que não examina apenas o mundo, mas também a nossa experiência humana e nosso contato com esse mundo. Constrói-se hoje, talvez, uma filosofia que se mistura com a poesia, ou uma poesia que se mistura com a filosofia — sem usar dos jargões ou da missão epistemológica dos quais a “poesia filosófica”, termo vago, lança mão.

Alinhados a essa perspectiva está uma série de pensadores que, a partir de Ernesto Grassi¹, compõem uma tradição *humanista* cujas ideias articulam uma perspectiva, ou permitem articular-se a perspectiva, segundo a qual a linguagem poética e retórica pode ser usada para investigar a realidade de maneira filosófica, o que parte, principalmente, de uma maneira distinta de encarar e compreender a linguagem. Compatível com essa reavaliação do humanismo não platônico, ainda que com suas diferenças, estão reflexões como as de Ortega y Gasset e María Zambrano, por exemplo — nenhum deles referidos como “filósofos” pela tradição racionalista. Estas ideias podem ser articuladas junto às perspectivas do neopragmatista Richard Rorty, bem como às reflexões sobre literatura do semiólogo Umberto Eco, a metáfora viva de Paul Ricoeur. Se, para a filosofia racionalista cartesiana, a linguagem metafórica representa um desvio, um apelo à ambiguidade que, em sua natureza, é inconsistente com a

¹ Ernesto Grassi (1902-1991) é um pensador italiano pouco conhecido no Brasil, que propôs repensar o pensamento humanista em seu viés filosófico, ao invés de apenas a partir de uma perspectiva literária e retórica. Para Grassi, a palavra, usada engenhosamente, é central no pensamento humanista, tendo caráter de *agência* humana em sua realidade concreta. Na perspectiva do italiano, em um mundo de constante mudanças, a metáfora é um exercício criativo do poder da palavra, que constitui uma maneira de o homem lidar com a realidade

investigação da realidade; a partir da leitura desses pensadores, percebe-se que o potencial metafórico da linguagem constitui justamente uma maneira de ir mais a fundo nessa investigação e nossa tentativa de compreensão da realidade.

Surge, então, a possibilidade de ler Alberto da Cunha Melo sob uma ótica que valoriza o seu potencial metafórico como constituinte de uma poesia engenhosa, que articula sentidos e ideias, imagens e símiles capazes de redescrever a realidade — ou falar (e contemplar) as questões da humanidade e da realidade de outra maneira, sensibilizando-nos quanto ao nosso entendimento sobre uma ideia ou conjunto de ideias. Acrescentando-se, como objeto desse mesmo modo de redescrição, o próprio fazer poético. O metapoema.

Chama atenção, também, sua frequente utilização de um tom irônico e até cínico com palavras e ideias, que, muitas vezes, levam a uma resposta “não resolvida”. Não existem respostas absolutamente certas, afinal. Às vezes, estamos diante de uma maneira de ver o mundo; outras vezes, estamos descobrindo o caminho para podermos ver o mundo.

Todo esse jogo de imagens e metáforas reflete, às vezes de forma sarcástica, uma realidade em constante mudança, na qual a desordem é constante na contemporaneidade. Essa realidade, difícil de internalizar e digerir, toma diversas formas, desde a coerção das escolhas domésticas até a proibição do amor. É ao redor dessas questões em constante mutação que o ser humano busca e organiza a realidade ao seu redor. Esse caráter contingencial impele a humanidade a reflexões e metáforas condizentes com uma realidade em fluxo, onde as certezas são escassas e as respostas não são definitivas. Nesse interim, Alberto acolhe o incerto e utiliza da ironia e da brincadeira com as palavras para expressar sua visão da humanidade diante da contemporaneidade, em uma abordagem poética que, por sua própria natureza *poética*, foge dos padrões tradicionais de investigação da realidade, filosóficos e racionalistas, ou seja, suscitam percepções engenhosas e significativas sobre a condição humana que derivam de um uso criativo da linguagem. Para falar sobre as diversas formas de pequena violências e tiranias com as quais lidamos dia a dia, por exemplo, opera diversos caminhos metafóricos para acessarmos nosso entendimento sobre isso.

A obra do pernambucano abrange quinze volumes que abordam, de diferentes maneiras, as várias facetas da existência humana, atravessadas por diferentes sentidos de violência, mas também por uma beleza ou ironia insólita que sobrevive em meio a ela. Seus livros incluem *Círculo Cósmico* (1966), publicado como separata dos Estudos Universitários da UFPE, *Oração pelo Poema* (1969), *Publicação do Corpo* (1974), *A Noite da Longa Aprendizagem*

(1978–2000), *Dez Poemas Políticos* (1979), *Noticiário* (1979), *Poemas à Mão Livre* (1981), *Soma dos Sumos* (1983), *Poemas Anteriores* (1989), *Clau* (1992), *Carne de Terceira com Poemas à Mão Livre* (1996), *Yacala* (2000), *Meditação sob os Lajedos* (2002), *Dois Caminhos e uma Oração* (2003), *O Cão de Olhos Amarelos & Outros Poemas Inéditos* (2006), além de outros livros publicados postumamente por organização de sua viúva, Cláudia Cordeiro.

Após um breve comentário sobre a fortuna crítica do poeta pernambucano, são ensaiados dois momentos nesta dissertação: o primeiro é a discussão de um cenário sociocultural que afeta as artes e a filosofia, onde discutiremos as questões da fragilidade da verdade na contemporaneidade, a descrença nas instituições tradicionais, racionalistas, de pensamento, e, também, como a metáfora se apresentou da Antiguidade até a modernidade, sendo esta, agora, recuperada como um artifício válido do pensamento cognoscitivo, segundo uma rica tradição humanista. O segundo momento é a leitura, a partir desses conceitos, de alguns poemas de Alberto da Cunha Melo, tomando o poema como metáfora que supera seu sentido puramente translativo ou de figura de linguagem, e considerando questões de ordem metapoética, que podem ser alcançadas a partir dos poemas enquanto metáforas em sua completude: ou seja, o sentido metafórico ressoa em toda a estrutura do poema. Lógico, pode parecer desrespeitoso ensaiar uma dissertação que, aparentemente, enfatiza não tanto a forma, mas o sentido metafórico e temático dos poemas de Alberto, que várias vezes disse colocar em primeiro lugar a forma de seu poema. Todavia, o sentido metafórico deriva de sua própria forma: não é bem uma dicotomia, pois “sentido” só existe a partir da materialidade do poema, isto é, o que foi escrito e *como* foi escrito. Tomo esta dissertação, portanto, como o primeiro passo de uma empreitada. Se, agora, me detenho sobre os sentidos construídos (e possíveis) a partir dos poemas, e como tal sentido ressoa no poema em sua completude, lançando mão de um tipo de uso particular da linguagem poética, no futuro, posso explorar como, palavra por palavra, essas ideias se elaboram e aprofundam, e como ninguém é tão lúcido e construtivista quanto parece à primeira vista.

Veremos poemas, sobretudo, dos livros *Oração pelo poema* (primeira fase), assim como *Poemas à mão livre* (segunda fase) e o poema épico *Yacala* (terceira fase)², investigando principalmente as situações em que somos forçados a uma escolha, ou em que lidamos com algum tipo de força externa, contrária à nossa. Vislumbraremos algumas características formais, uma espécie de tipicidade formal na segunda fase, por exemplo, que são parte da própria

² Sobre esta divisão em fases, ver adiante (p. 22).

operação de sentido metafórico do poema. Reuniremos essas leituras sob uma “metáfora da coerção”, e perceberemos como algumas delas encontram respaldo na própria forma de fazer poesia de Alberto. A ordem será a seguinte: veremos primeiro como se elabora o sentido metafórico de alguns poemas, que nos permitem vislumbrar maneiras distintas e conhecimentos sensíveis sobre algumas questões cotidianas, e também metapoéticas; então, investigaremos esse fôlego metapoético a partir de *Oração pelo poema* e, então, como a figura de Yacala sensibiliza a percepção sobre o fazer poético.

Alberto é um poeta que produziu muito, mas foi pouco estudado. Talvez com a publicação recente da *Poesia completa* (2018), o lento processo de reconhecimento do pernambucano acelere, e sua poesia venha a gozar da atenção que não teve durante a vida do poeta. Esses motivos, espero, justificam a motivação do trabalho: fazer sua poesia ser mais lida e realizar, também, um gesto de grande satisfação pessoal, que é comentar a poesia do meu próprio avô. Mas, principalmente, mostrar como a poesia albertiana nos permite acessar uma visão de mundo que é, além de forte, muito consciente do lugar da humanidade e da poesia em meio a todo este caos.

2. SOBRE ALBERTO DA CUNHA MELO

Em 1942 nascia Alberto, em Jaboatão dos Guararapes, onde passou a infância e maior parte da juventude. Em 2007, aos 65 anos, faleceu em Recife. Neto e filho de poetas, o pernambucano divide o nome com o avô, Alberto Tavares da Cunha Melo, e, segundo dizem, teria se enveredado pela poesia por influência do pai, o Benedito Tavares da Cunha Melo. Quando questionado sobre seus octossílabos — em oposição aos sonetos que seu pai fazia — disse, certa vez, “que o adolescente neurótico, como sempre, quando sabe não poder superar o pai, procura ser diferente dele” (2005, p. 319). Benedito fora uma espécie de decano para os jovens poetas do círculo jaboatanense, muito apegado ao soneto e à tradição, enquanto o filho não publicou em livros um soneto sequer³.

Entre Jaboatão e Recife, Alberto viria a se casar com Maria Bernardete, e com ela teve dois filhos enquanto escrevia seus primeiros livros: *Círculo Cósmico*, *Oração pelo Poema*, *Publicação do Corpo*, *Dez Poemas Políticos* e, finalmente, *Noticiário*. Estes três últimos livros foram publicados pelas Edições Pirata, expressão editorial do Grupo de Jaboatão, posteriormente Geração 65, que perdurou entre os anos de 1979 e 1984. Este grupo surgiu principalmente das relações de amizade desenvolvidas enquanto Alberto estudava sociologia na UFPE — nomes como Jaci Bezerra e Domingos Alexandre.

Em 1980, Alberto divorciou-se e uniu-se a Claudia Cordeiro Tavares da Cunha Melo, grande divulgadora de sua obra. Foi, então, trabalhar no Acre. Claudia é estudiosa dedicada de sua obra e publicou o primeiro ensaio de fôlego sobre sua poesia, *Faces da resistência na poesia de Alberto da Cunha Melo*, no qual apresenta a perspectiva de uma poesia de resistência, nas linhas da poesia-resistência de Alfredo Bosi. Foi em homenagem a ela que Alberto escreveu, em 1992, o livro *Clau*, que apesar de continuar com a ideia de poemas de impacto, concisos, destoa de todos os outros por privilegiar o tema do amor (ou sua redescoberta). Já *Poemas à Mão Livre*, publicado antes, em 1981, traz a questão da violência e inquietude com o mundo que transmite suas coerções de forma sutil, mas eficiente, sendo este o livro que mais expressivamente aborda essa questão.

Em 1983, teve seu primeiro livro distribuído ao nível nacional, *Soma dos sumos*. Alberto costumava publicar pequenas tiragens e a questão dos eixos de publicação literários — em

³ Há sonetos dele, entretanto, no Diário de Pernambuco (1967), e também no jornal Dia Virá (1963). Alguns são comentados pelo poeta José Luiz Melo, também da Geração 65. (Disponível em: <http://www.domingocomposia.com.br/2018/08/os-sonetos-na-poetica-de-alberto-da.html>. Acesso em: 28/06/2023).

especial o escanteio ao qual estava relegado qualquer círculo fora do eixo Rio-São Paulo — foi uma questão levantada diversas vezes ao longo de seu percurso. Em 1999, publicou *Yacala*, do qual, adiante, exploraremos algumas questões metapoéticas, e na primeira década do século XXI, diversos de seus livros foram reeditados e alçados para distribuição nacional.

Como sociólogo, vale ressaltar sua atuação como pesquisador na Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ) e como diretor de assuntos culturais da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (FUNDARPE). Como jornalista, foi editor do *Commercio Cultural*, do *Jornal do Commercio*, além de colaborador no *Jornal da Tarde*. Também cultivou a coluna Marco Zero, na revista *Continente Multicultural*, que será citada mais de uma vez ao longo das próximas páginas. Por fim, Alberto também desempenhou outras funções e atividades, como a de bibliotecário⁴ da seção de obras raras da Biblioteca Pública do Estado de Pernambuco.

Enquanto poeta, Alberto privilegiava a forma, acreditando na busca pela “forma ideal para veicular este ou aquele tema, este ou aquele conteúdo”, e considerava o poeta um sujeito a navegar um “imenso shopping-center”, tendo ele mesmo “ido, de loja em loja, [...] comentando as vitrines” (MELO, *apud* CORDEIRO, 2005, p. 318). Esse apego a uma posição construtivista e, muitas vezes, bem crua, lhe rendeu comparações com João Cabral de Melo Neto. Outra característica é que ironiza a vida e a humanidade; talvez nesse sentido, seu tom irreverente o aproxime um pouco da poesia marginal⁵, principalmente quando tematizando a situação política brasileira sob a Ditadura Militar de 1964, ou diversos outros temas de grave importância na realidade brasileira. *Noticiário*, por exemplo, utiliza muitas vezes da ironia e do deboche, para comunicar, com linguagem livre de ornamentos, cotidiana, as tensões de um período repressivo e autoritário. Ao mesmo tempo, portanto, posiciona-se contra uma linguagem erudita (e uma aura ao redor do fazer poético que faria do poeta alguém “especial”) e consolida-se como desafiadora do cenário político vigente, sem recorrer a uma poesia “panfletária”.

⁴ Quase cansei de ouvir histórias daqueles que conheceram Alberto em seus caminhos para casa, em ônibus ou bondinhos, ou ainda enquanto pesquisavam livros na Biblioteca de Pernambuco. A maioria revela um senso de humor muito agradável e uma simplicidade genuína na forma de apresentar-se. Segundo me contaram, era um homem que gostava muito de camarão, tinha um respeito enorme por João Cabral de Melo e Neto, tinha Kafka e Eliot como autores de cabeceira, que já inventou nomes para não se apresentar como poeta publicado e, por fim, que ria por qualquer besteira.

⁵ Alberto, inclusive, também esteve às margens do círculo editorial tradicional, a exemplo de sua iniciativa com as Edições Piratas (para resistir a esse círculo tradicional). Não digo que era um *poeta marginal* (mas poderia ter sido por algum momento, quem sabe), mas é curiosa sua incorporação de alguns elementos dessa forma de fazer poesia, principalmente em sua primeira fase, que também coincidem com as suas circunstâncias de publicação. Talvez essa característica possa ser dita *pós-moderna*.

É pertinente, portanto, visitar a fortuna crítica do autor. Esta é uma maneira acertada de constatar o que já foi proposto sobre o pernambucano, como a sua obra é analisada e em que pontos essas perspectivas se aproximam ou se afastam das que traremos neste trabalho. De início, vale destacar que não é grande a quantidade de trabalhos sobre o pernambucano. Alberto, como já dito, experimentou relativo anonimato durante sua vida, e só agora passou a ganhar a atenção dos holofotes dentro e fora da academia, de maneira ainda modesta.

Uma das primeiras análises bem circuladas sobre o poeta, senão a primeira, é a publicação de César Leal intitulada *Surgimento da retranca*, no Diário de Pernambuco, em 1998. Leal já tinha sido aquele a incentivar que Alberto publicasse seus dois primeiros livros, e, nesse artigo, faz uma análise do livro *Carne de terceira*, publicado em 1986, em três partes. Na primeira parte, o crítico enfatiza que a poesia de Alberto da Cunha Melo requer do leitor conhecimentos não apenas das fontes que levam os poetas a criar imagens, mas também de teoria do poema e história da poesia. Para começar seu comentário sobre Alberto, Leal se esforça, primeiro, em distingui-lo daquela com quem era mais comparado à época (e, às vezes, acusado de imitar): João Cabral de Melo Neto. Ele destaca que, embora alguns possam ver uma relação estreita entre a poesia dos dois poetas, tal percepção era limitada por falta de compreensão dos processos utilizados pelos poetas na criação do poema e das relações de aproximação com diferentes tradições (LEAL, 1998). O crítico destacou que a aproximação de Melo Neto com o romancista espanhol facilitou uma confusão quanto à preferência formal de ambos: na métrica espanhola, o octossílabo é o que se chama de heptassílabo na língua portuguesa — “todo poeta sabe disso, e se não sabe, devia saber” (LEAL, 1998, p. 2). Assim, o octossílabo de João Cabral tem como correspondente, na verdade, o eneassílabo, e ainda que ambos tenham lançado mão de quartetos assonantes, Alberto nada tem de aproximação com a tradição espanhola.

Além disso, defende que Cunha Melo operou uma revolução na poesia brasileira do século XX com o uso do quarteto octossilábico em verso branco, comparando-o até mesmo à utilização do decassílabo branco por Basílio da Gama no século XVIII, ao escrever "Uruguai" (LEAL, 1998). Mais tarde, na segunda parte, explicou as origens da forma poética utilizada em *Carne de Terceira*, isto é, a retranca, e difundiu a história de que estaria relacionada, segundo o próprio Alberto, ao futebol (11 versos, 11 jogadores), tendo sido o primeiro a comentá-la. Ele celebra a concepção de uma nova forma fixa que esteja ligada à história de um povo e a um tempo específico, e, analisando um dos poemas do livro, aponta:

Um poema como este se converte em “monumento” porque é testemunho de uma época que a humanidade incorpora à sua recordação, à sua memória. É uma obra criada pela força da linguagem e será mais duradoura do que o bronze e a “fábrica imortal das pirâmides”, diria Horácio. (LEAL, 1998, p. 2)

Para ele, o grande mérito da *retranca* não é apenas a dificuldade que existe na concepção de uma forma poética fixa, ou no fato de Alberto ter sido o primeiro a fazê-lo na história da literatura brasileira — “a única inventada até agora em nossa língua, o que não deixa de ser uma façanha, uma vez que se trata de fato cultural mais importante do que sete vitórias numa copa mundial de futebol” (LEAL, 1998, p. 2), diz em tom de brincadeira. Na verdade, o mérito é justamente de ter se criado uma maneira de expressar poeticamente algum tema que, tanto formalmente quanto tematicamente, estará localizado historicamente, fazendo do poema um artefato cultural que pode ser universal sem deixar de ser particular.

Outra importante publicação é o posfácio de Bruno Tolentino no livro *Dois Caminhos e uma Oração*, em 2003. Nesse texto, Tolentino descreve a obra poética *Yacala*, originalmente publicada em 1999, mas reeditada nesse livro, como um filme de horror narrado em versos densos e precisos, que enriquece a poesia em língua portuguesa e a coloca no contexto da literatura universal. O autor faz uma analogia com a obra de Machado de Assis, destacando como a literatura brasileira tem atravessado diferentes momentos ao longo dos anos, oscilando entre ufanismo e autofagismo, mas sempre buscando compreender a identidade do Brasil e expressá-la ao mundo. O autor também destaca a importância da humildade e da renúncia aos nossos próprios sonhos e pretensões defensivas diante do mistério da dor humana, ressaltando que a grande arte tem o poder de nos levar a esse ponto de transcendência e libertação. Ao destacar que “*Yacala* está para a poesia contemporânea como os melhores momentos do filme hitchcockiano⁶ estão para o cinema” (TOLENTINO, 1999, p. 4), o crítico dá uma posição de proeminência ao poema épico⁷ na literatura contemporânea, graças à sua “grande lição”: a necessidade de humildade e renúncia diante dos mistérios da existência humana, que deciframos enquanto significamos nossas próprias jornadas.

De fato, *Yacala* constrói uma narrativa poética quase tortuosa, e os paralelos entre o personagem titular e aquilo que busca são infundáveis. Esse poema é um grande exemplo de como a singularização de um conjunto de temas ou vivências abre caminho para um grande leque de outras vivências possíveis, o poema sendo construído a partir de metáforas que

⁶ Essa comparação inusitada talvez faça referência à atenção ao detalhe que parte para o plano maior.

⁷ Apesar de ser dito como épico, *Yacala* tem um herói moderno e apresenta fortes elementos narrativos e líricos.

recombinam a realidade para transmitir a experiência humana — quer dizer, as metáforas e o poema enquanto própria metáfora que liga o subjetivo ao universal, a realidade ao possível.

Erica Dourado também explorou o poema e livro *Yacala*, por meio de sua dissertação, intitulada: *Ressonâncias épicas em Yacala, de Alberto da Cunha Melo*. Em seu texto, a pesquisadora destaca sua ressonância com o modelo épico grego, a combinação de elementos da comédia e tragédia, e a relação do poeta com questões filosóficas. Ela argumenta que, por sua trajetória e pela forma como lida com o mundo, *Yacala* é um herói moderno, afetado pela cisão que o distingue do herói clássico. (DOURADO, 2015). O recente estudo de Rafael Tahan Fernandes (2022), publicado sob o nome de *Sístoles e Diastóles: a figuração do Trágico na poesia de Alberto da Cunha Melo*, também discute uma ponte com a tradição grega clássica, que é reconfigurada na obra do pernambucano, tendo este, inclusive, pensado “em dedicar *Yacala* a Heráclito, o obscuro — nota encontrada no manuscrito original do livro em recente visita ao acervo do autor em Pernambuco” (FERNANDES, 2022, p. 44). Mais uma vez, fica claro o interesse do poeta pernambucano em produzir algo novo, em transformar dois ou mais elementos temáticos e/ou formais em um terceiro, condizente com seu contexto de produção, seu próprio interesse enquanto poeta-leitor e, também, a nova condição humana.

Vale comentar, também, a extensiva tese de doutorado de Isabel Moliterno, intitulada *Imagens, reverberações na poesia de Alberto da Cunha Melo*. Em seu estudo, Moliterno teve como objetivo apresentar uma leitura da obra do poeta pernambucano por meio da utilização da estilística como suporte metodológico. A autora inicia abordando questões teórico-metodológicas relacionadas à aproximação ao texto poético, como conceitos de imagem, texto, estilo, forma e sentido. Em seguida, construiu uma visão panorâmica da obra do poeta, destacando alguns poemas representativos de cada fase de sua produção, e identificando traços estilísticos que se destacam nas leituras realizadas — enquanto acena para a divisão de fases ratificada pelo próprio autor, e examinada por Cláudia Cordeiro, em 2003.

Moliterno também focaliza aspectos envolvidos na construção da expressividade na poesia de Alberto, examinando recursos linguísticos que contribuem para a produção de sentido e afetam a percepção do leitor. Em uma terceira parte do estudo, realizou uma leitura estilística mais detalhada de quatro poemas, cada um pertencendo a uma fase distinta da obra do poeta. A pesquisadora conclui seu estudo apontando tendências no estilo do poeta — como a concisão e a reverberação de certas imagens, graças à recorrência de termos, ideias e estruturas que intensificam os efeitos expressivos da imagem poética. Esse é um estudo muito interessante, pois a concisão que Moliterno observa configura um aspecto de “impacto” na maioria dos

poemas do pernambucano, especialmente naqueles poemas que se apresentam na forma fixa da retranca. Essa apresentação “compacta”, a princípio, poderia induzir um leitor a acreditar que há, na poética albertiana, uma ausência de metáforas elaboradas. Entretanto, como veremos neste trabalho, mesmo nos casos em que a metáfora não se constitua no jogo de linguagens e sentidos de um verso, o próprio poema apresenta-se como a metáfora. Moliterno também expande a já colocada divisão em “fases” da obra de Alberto: uma primeira, de octassílabos em quarteto (*Círculo cósmico*, de 1966, *Oração pelo poema*, de 1969 e *Publicação do corpo*, 1974); a segunda, de versos polimétricos (*Noticiário e Poemas à mão livre*, 1979, até *Clau*, 1992); a terceira, da retranca (*Carne de terceira*, 1996, até *Meditação sob os lajedos*, 2002, passando por *Yacala* em 1999); e adicionou ainda uma quarta, por ocasião do lançamento de *O cão de olhos amarelos*, que diz respeito aos poemas em forma de *renkas*. Observa-se que, em consonância com a perspectiva construtivista do poeta, essa divisão em fases se baseia na sua preferência formal para a estrutura do poema. Com exceção da quarta e última parte, visitaremos pelo menos um livro de cada uma delas: *Oração pelo poema*, *Poemas à mão livre* e *Yacala*.

O trabalho mais bem disseminado a respeito de Alberto da Cunha Melo, todavia, é *Faces da Resistência na poesia de Alberto da Cunha Melo* (2003), da pesquisadora e artista plástica Cláudia Cordeiro⁸, que também é a segunda esposa e viúva do pernambucano. Esse monumental ensaio de quase cem páginas foi resultado de seu convívio tanto com o poeta quanto com sua obra, que, inclusive, conheceu primeiro. Nesse ensaio, Cláudia efetua o primeiro percurso histórico do poeta, reforça a alcunha da “Geração 65”, organiza a obra do poeta em fases e utiliza do conceito de Poesia-Resistência, de Alfredo Bosi, para caracterizar a poética de Alberto da Cunha Melo.

O conceito de Poesia-Resistência descreve uma forma de poesia que emerge como uma expressão artística de resistência em meio a circunstâncias históricas e sociais adversas. Bosi, renomado professor de literatura com vasta experiência, insinua esse conceito em seu livro de ensaios *O Ser e o Tempo da Poesia*, publicado em 1977, e o elabora em *Literatura e Resistência* (2002), analisando a relação intrínseca entre a poesia e seu contexto social. Para ele, a poesia-resistência é um fenômeno literário que ocorre em momentos de opressão, censura, autoritarismo ou qualquer forma de restrição à liberdade de expressão.

⁸ Apesar de Cláudia ter assumido o sobrenome de seu marido, sendo, portanto, Cláudia Cordeiro Tavares da Cunha Melo, este trabalho vai se referir a ela por “CORDEIRO, Cláudia”, para evitar confusões com Alberto, seus poemas e seus textos.

É uma poesia que surge como uma resposta à adversidade, uma forma de resistência à repressão, injustiça e aos dilemas éticos e políticos de uma determinada época. Através de sua linguagem artística, a poesia-resistência se manifesta como uma voz de contestação, uma denúncia poética de uma realidade opressiva. Característica marcante dessa poesia, portanto, é que se diferencia de duas tendências comuns: a “reprodução de modelos literários que compõe o acervo fastidioso do neomaneirismo pós-moderno” e as “manifestações rentes ao mercado de imagens, que é demagógico, violento, pornóide ou kitsch-sentimental” (BOSI, 2000, p. 17). Ademais, segundo a leitura da própria Claudia Cordeiro, Bosi traça dois caminhos para determinar o que é essa “poesia-resistência”:

No primeiro procurará “captar o nexo íntimo entre o fluxo sonoro do texto, a sua constelação de figuras e o ‘pathos’”, para ele o “ser da poesia”. O segundo atentará para a presença desse “ser da poesia” e o “seu significado no curso do tempo intersubjetivo, social, que é a cultura vivida por gerações de leitores: o tempo histórico da poesia”. (CORDEIRO, 2003, p. 67)

A pesquisadora investiga, sobretudo, como esse conceito pode ser encontrado através de uma leitura de *Yacala*, partindo do próprio prefácio de Alfredo Bosi para esta obra, em 2000, mas não se limitando a essa obra. Nos interessa uma aproximação específica com esse conceito. Segundo Cordeiro, é evidente que “o discurso poético vem sendo banido do discurso comum da sociedade” (2003, p. 69); de forma correlata, Bosi (2000, p. 164) aponta essa grande cisão a partir do século XIX, “quando o estilo capitalista e burguês de viver, pensar e dizer se expande a ponto de dominar a Terra inteira”. Daí decorre uma espécie de furto do “poder originário de nomear” (BOSI, 2000, p. 164), em referência ao paralelo bíblico que Bosi faz com o Gênesis 2: 2-20⁹.

Essa passagem denota a importância da habilidade de nomear que existe no conceito de poesia-resistência, habilidade de nomeação que ficou restringida à poesia, através do instrumento da metáfora, já que uma perspectiva cartesiana ou binária não tolera qualquer tipo de ambiguidade em um discurso que tenha por pretensão alcançar a “verdade”. Dessa forma é que

a poesia resiste ao contínuo ‘harmonioso’ pelo descontínuo gritante, resiste ao descontínuo gritante pelo descontínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia. (BOSI, 2000, p. 169)

⁹ “Deus formou, pois, da terra toda sorte de animais campestres e de aves do céu e os conduziu ao homem para ver como ele os chamaria, e para que tal fosse o nome de todo animal vivo qual o homem o chamasse. E homem deu nome a todos os seres vivos, a todas as aves do céu, a todos os animais campestres”.

Cordeiro aponta ainda uma outra postura interessante, destacando que na elaboração do poema, constituem-se para serem recombinaos tanto as experiências novas quanto as velhas, as experiências da infância, os valores tradicionais e os anseios de mudança e, sobretudo, a suspensão das crenças ou das esperanças (CORDEIRO, 2000, p. 72). A partir dessa asserção, ela remete ao caráter de “demolidor” ou “constatador” do *status quo* que Alfredo Bosi referenciara em seu texto (2000, p. 13), como parte necessária da distensão que configura a poesia-resistência. Ela usa esse gancho para discutir que Cunha Melo faz, diversas vezes em sua obra, sobre o papel ou a função da poesia no seu tempo, optando por começar sua sequência de análises com o poema “Casa Vazia”. Sua interessante análise, entretanto, não é o que nos interessa agora; antes, é a noção de como o poema “resistente” — que poderíamos dizer ser o poema forte, o poema rico em sentido — opera valores e elementos à primeira vista diferentes e opostos para criar, metaforicamente, a resposta do poeta — para reportar à análise de Cordeiro, poderíamos comentar como, em “Casa vazia”, Alberto toma o papel de constatar a falta de esperança em fazer do discurso poético voltar à sua protagonista posição de comunhão das perguntas e respostas, da constatação do “belo” — que, em sua lógica grega, remete ao verdadeiro.

Essas aproximações da obra albertiana examinam facetas diferentes de uma obra tão vasta, e se tocam aqui e ali quando investigam alguns aspectos mais marcantes do pernambucano, como a revitalização de gêneros clássicos, o uso de uma linguagem específica ou a forma como constitui suas metáforas. O que esta dissertação tem por objetivo é, de maneira até humilde, reunir alguns desses elementos sob uma perspectiva: a de que uma marca possível da poesia contemporânea é a possibilidade de ela ganhar um estatuto filosófico e também autoirônico, capaz de examinar ontologicamente ou subjetivamente a experiência humana, ou a atividade humana, neste caso, poética. Esse exercício requer considerar a metáfora como uma maneira válida de alcançar alguma compreensão não só do mundo, mas várias questões de complexidade sobre nossa presença nele — sobretudo, por operar metaforicamente sentidos que nos levam a verdades não apenas objetivas e reais, mas também possíveis, plausíveis, sensíveis, que dialogam com nossas próprias experiências humanas e as alçam para o percurso da universalização do pessoal, constituindo, por isso mesmo, um estatuto de “verdadeiro” muito mais forte e valorativo do que uma constatação “puramente” filosófica, em termos racionalistas.

3. CONSIDERAÇÕES SOBRE MODERNIDADE, CONTINGÊNCIA E METÁFORA

3.1 Moderno, modernismo, pós-modernismo

Quando o movimento modernista ganhou contornos nos espaços culturais, a literatura, assim como tantas outras formas de expressão artística, continuava, em certa medida, destinada a um grupo específico de intelectuais, sendo uma das variadas formas de denotar *fineza* e sensibilidade. Essa mesma elite determinava qual era a melhor maneira de manifestar esse objeto estilístico, o que, de maneira muito imparcial, esboçava como funcionavam as ideias por trás da produção literária, mas duramente determinavam o que era e o que não era literário, estabelecendo um cânone cujas formas deviam ser replicadas. Estamos nos referindo, é claro, a um cânone de produção literária de origem europeia, que só no final do século XX foi tensionada ao ponto de ter sua influência desmanchada, ou ameaçada de desmanchar-se.

Mas a literatura surge diante de um processo significativo, no qual o escritor ou poeta questiona e interpela a sua esfera sociocultural e também subjetiva. Daí decorrem rupturas, aproximações e reações necessárias (e até convenientes) diretamente relacionadas às mudanças do tempo histórico experienciado. Mesmo os movimentos de retorno a uma tradição anterior possuem as marcas de seu tempo, como na recuperação do legado greco-latino na Renascença. O modernismo, é claro, foi efeito dessas mesmas maneiras de relacionar-se com seu tempo. Baseado nas mudanças de um cotidiano cada vez mais dinâmico, que agora era traduzido como uma literatura inovadora, o modernismo construiu-se de forma cada vez mais rápida, o que não quer dizer que *modernismo* e *moderno* de fato viraram o mesmo. “O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade. Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente” (PAZ, 1984, p. 18). Embora o modernismo tenha proclamado a ruptura, ele estabeleceu uma conexão entre o passado e o presente, criando assim uma continuidade geracional. No entanto, a essência do moderno surge exatamente da lacuna e da estranheza existentes entre o passado e o futuro: pode surgir fora da lógica dessa continuidade. Portanto, o moderno pode ser modernista, mas aquilo que é modernista não é, necessariamente, moderno.

Antes mesmo de discutir o modernismo, o moderno e/ou pós-modernismo, é interessante ressaltar a construção do ambiente cultural brasileiro, em especial a partir da década de 1960. O Brasil vivia um momento não tão dessemelhante de clivagem ideológica deste que

vivemos, agora, na segunda década do século XXI, salvo algumas curtas diferenças. Jânio Quadros, político de direita, renunciou nos primeiros momentos de seu mandato, e João Goulart, alinhado à esquerda, assumiu a presidência. Mas as reformas propostas por Jango e seus ministros incomodaram a elite latifundiária do país e, também, as elites urbanas, instaurando um clima delicado que favoreceu a aproximação entre as elites burguesas e os militares. Em 1964, deu-se o golpe militar que durou até duas décadas mais tarde. Para a cultura e a literatura, as implicações desse desenvolvimento sociocultural foram graves. A ditadura instituiu uma crise de censura e de acesso à cultura que, por sua vez, fomentou um clima de terror quanto à própria produção cultural. As ideias chegavam ao Brasil com dificuldade, e, quando chegavam, não se espalhavam com a força que deveriam, muito devido, em parte, à incessante tarefa de instituições que decidiam quais expressões culturais poderiam disseminar-se — aquelas que serviam para fortalecer e legitimar o discurso do próprio governo totalitário.

Em suma, expressões culturais *específicas* foram censuradas, e não a cultura como um todo. O Estado precisava, para manter-se, controlar a circulação de manifestações culturais, bem como sua produção. E fazia isso através de barganhas: justamente em um momento de intensificação da industrialização brasileira — bem como de entrada de capital externo —, o governo militar “barganhava” o repasse de investimentos significativos para setores como as rádios e emissoras de TV, em troca da mão do Estado em seu conteúdo (SÜSSEKIND, 1985). Assim, garantia um expansionismo cultural que validava seus ideais, enquanto restringia a disseminação de ideias contrárias, efetuando “o desenvolvimento de uma estética do espetáculo, uma estratégia repressiva ladeada pela determinação de uma política nacional de cultura e um hábil jogo de incentivos e cooptações” (SÜSSEKIND, 1985, p. 13).

Sob essa estética do espetáculo, todo o processo de industrialização e modernização brasileiro era acentuadamente destacado como mérito do projeto modernizador militar; a política nacional de uma forma de expressão cultural alinhava-se à perpetuação dos valores da ditadura militar, e inibiam a recepção e disseminação de ideias vindas de fora do Brasil, especialmente as “subversivas”; por fim, o processo de modernização da rádio e, sobretudo, da TV, no Brasil, foi feito de refém pelo Estado, justo no momento em que essa tecnologia espalhava-se pela América do Sul. Naturalmente, houve reação — artistas e movimentos que, por meio de códigos e alegorias, contornaram o aparelho de censura da época, revelando um criativo e sensível manuseio da linguagem. Alguns tiveram mais sucesso que outros.

É nesse cenário, em 1964, que ocorrem as reuniões de Alberto da Cunha Melo com Jaci Bezerra (1944–2020), Domingos Alexandre (1940) e José Luís de Almeida Melo (1941), o

“Grupo de Jabotão” que, mais tarde, seria cunhado como a Geração 65 por Tadeu Rocha — altura em que o grupo já se expandia rapidamente. Alinhados ao zelo da forma que era característico da Geração 45, o grupo sofreu com pouca circulação de suas obras, mesmo enquanto outros nomes ingressavam seu rótulo — Arnaldo Tobias, Cyl Galindo, Ângelo Monteiro, Eugênia Menezes, José Rodrigues de Paiva, Lucila Nogueira e Paulo Gustavo, citando apenas alguns. O que se observa desse grupo são duas coisas. Primeiro, que ele se estende em uma grande faixa de tempo, denunciando uma grande disparidade geracional que se estende por mais de três décadas. Quem comenta isso é André Rosemberg, em *Um movimento literário do Recife* (2003, p. 7), artigo publicado na Revista Continente, no qual Rosemberg contesta os preceitos vigentes sobre as teorias geracionais e sua adequação à Geração 65, que as desafiava. Muitos dos argumentos levantados por Rosemberg foram recuperados por Marcos Alexandre Faber, em *A poesia da Geração 65* (2019), onde examinou as ideias de Ortega y Gasset, Julius Petersen, T.S. Eliot e até João Cabral de Melo Neto sobre esse mesmo conceito de geração, tensionando-o.

O segundo elemento de nota sobre o grupo é que ele constituiu uma massa muito heterogênea de poetas, apesar de terem sido todos mais ou menos expostos à influência de uma mesma vertente, aquela da Geração 45, tendo esta influência se manifestado de formas muito distintas. Na verdade, uma das poucas coisas que tinham em comum era a recusa dos espólios modernistas de então. À época da Geração 65, o modernismo, na década de 20, já tinha oferecido tudo que podia oferecer¹⁰. Mesmo os integrantes mais velhos do grupo de 65, mais próximos do furor modernista — Cyl Galindo, por exemplo, nascido em 1935 —, pouco tinham de modernistas em suas obras.

Apesar de se caracterizar pelo individualismo, a experimentação e a rejeição das instituições e valores tradicionais (LEVENSON, 1986), o modernismo, no entanto, apresentava algumas limitações, que foram debatidas ao longo do século passado. A crítica Helen Gardner (1974), por exemplo, considerava que obras literárias afiliadas ao modernismo frequentemente empregavam técnicas que tornavam a leitura mais difícil e menos acessível. Além disso, a exacerbada ênfase modernista no subjetivismo muitas vezes deixava de lado o contexto social e político mais amplo (PERLOFF, 1999). Outro elemento apontado como problemático no modernismo é o fato de ter sido concebido em um contexto eurocêntrico, legando-se ao modernismo, portanto, uma certa restrição da literatura e das artes a uma elite hegemônica

¹⁰ Quando a Geração 65 se desenvolveu, sofreu, segundo Cláudia Cordeiro (2003), justamente por não se envolver diretamente com seu legado.

associada às potências colonizadoras (SAID, 1978). No Brasil, uma ex-colônia, o modernismo teve suas particularidades: não deixou de se preocupar com a questão da realidade brasileira, principalmente em sua segunda fase, seja em Mário de Andrade ou na antropofagia de Oswald de Andrade. Entretanto, não escapou dos caminhos que levaram ao pós-modernismo.

A própria tensão entre o que é moderno e o que é modernista foi o que levou à efervescência de questões relacionadas à autorreflexão da literatura e da crítica literária. É possível dizer, por exemplo, que a Geração 65 não era modernista, mas tinha aspectos modernos, nos termos de Octavio Paz — pelo menos no que diz respeito à própria heterogeneidade de seu grupo na forma como fazia poesia (PAZ, 1984). Outro fato a se considerar é que, apesar de recuperarem da Geração 45 uma clara preocupação com a forma, o grupo de 65 não manifestou tal preocupação nos mesmos moldes de sua predecessora. E o fez, inclusive, sem declarar uma oposição a qualquer tradição anterior — uma característica que, ao seu modo, é pós-moderna. Já que “apaga as oposições entre o antigo e contemporâneo, o distante e o próximo” (PAZ, 1984, p. 18), evitando perpetuar uma tradição geracional de ruptura que é típica de “*uma* tradição moderna” (PAZ, 1984, p. 15), a Geração 65 fez, aos seus termos, algo definitivamente *novo*, sem incorrer na lógica de negação do passado.

Não é possível deixar de comentar que, *a priori*, a ideia de modernidade como um processo retilíneo e contínuo está intimamente ligada com o discurso da filosofia racionalista europeia: “não foi apenas a profanização da cultura ocidental que Max Weber descreveu do ponto de vista da racionalização, foi sobretudo o desenvolvimento das sociedades modernas” (HABERMAS, 1985, p. 15). É com um processo de racionalização social que o cotidiano muda, o que só é possível com o avanço da lógica racionalista, de forma que “modernidade” também descreve a época ou período em que, por meio de um processo de racionalização, o velho (ou tradicional) é substituído pelo novo. Nessa acepção, a modernidade é um efeito inescapável, um resultado natural da “evolução” dos povos e a marcha do tempo — uma noção bastante linear e positivista de desenvolvimento sociocultural.

Os moldes para o avanço dessa modernidade é justamente aquela que se observa na Europa, porque o racionalismo no pensamento ocidental é, sobretudo, uma prática derivada do racionalismo europeu durante e após o Iluminismo. Ou seja, para os que assumem esse modo de pensar, o verdadeiro conceito de modernidade ou está naquele contexto europeu, ou está mais perto de ser encontrado lá, e os espaços periféricos do mundo — como o Brasil — teriam experimentado uma modernidade mais atrasada, portanto, também um modernismo “tecnicamente” inovador, mas não “verdadeiramente” inovador, ou de vanguarda.

Esse descredito do que teria sido o modernismo no Brasil — ideia atrelada à própria noção de uma falsa modernidade no país — reflete no percebido papel dos modernistas, e na relação da comunidade literária e crítica com o movimento modernista. Enquanto certamente havia um forte interesse pela inovação na linguagem (em referência ao experimentalismo de Oswald de Andrade, que foi de muita relevância para tropicalistas e concretistas), outros, como Antonio Candido, Ruy Coelho e Décio de Almeida Prado se interessavam “pelas potencialidades hermenêuticas trazidas pelo movimento, seja nas artes ou nas ciências humanas” (PASINI, 2020, p. 768). Daí decorreu a adesão mais direta, desse segundo grupo, à figura de Mário de Andrade — mais analítica, por assim dizer. Havia, por parte deles, um interesse acadêmico e crítico na renovação do modernismo ao longo do século.

Nesse sentido, Roberto Schwarz destaca a importância da crítica literária no Brasil para entender a relação entre a literatura e a sociedade, postulando que a crítica literária poderia ajudar a identificar as limitações das obras literárias e a analisar sua relação com o contexto social e histórico do país. Como aponta em seu ensaio *As ideias fora do lugar* (1992), o Modernismo apresentou limitações em relação à sua compreensão da realidade social do país, tendo se preocupado demais com a busca por uma identidade nacional autêntica e original, enquanto negligenciava as contradições e desigualdades sociais que permeavam a sociedade brasileira. Isso resultou em uma “falsa consciência” sobre a realidade brasileira, que ignorou as condições históricas e sociais que permitiram a formação de uma elite dominante no país, e que tentavam inutilmente emular aqueles avanços europeus.

O ritmo de nossa vida ideológica, no entanto, foi outro, também ele determinado pela dependência do país: à distância acompanhava os passos da Europa. Note-se, de passagem, que é a ideologia da independência que vai transformar em defeito esta combinação; bobamente, quando insistem na impossível autonomia cultural, e profundamente, quando refletem sobre o problema. Tanto a eternidade das relações sociais de base quanto a lepidéz ideológica das elites eram parte a parte que nos toca da gravitação deste sistema por assim dizer solar, e certamente internacional, que é o capitalismo. (SCHWARZ, 1992, p. 12)

Para Schwarz, portanto, compreender a realidade brasileira e o modernismo exigia uma análise crítica da relação entre o Brasil e o capitalismo global, que considerasse o impacto do colonialismo e da escravidão na formação da identidade nacional e da cultura brasileira: “Em suma, para analisar uma originalidade nacional, sensível no dia-a-dia, fomos levados a refletir sobre o processo da colonização em seu conjunto, que é internacional” (Idem, p. 17).

Antonio Candido, por sua vez, desenvolve uma espécie de teoria do modernismo brasileiro, sobretudo através de sua análise crítica que abarca o social. Fica claro, no percurso de Candido, que ele considera o modernismo, pelo menos inicialmente, como um movimento necessário para romper com os engessamentos acadêmicos e o conservadorismo do cenário anterior, e, principalmente, para renovar a forma como se fazia crítica da arte. Ele mesmo dá início a uma prática de crítica literária que se desvencilha do rigor linguístico bacharelista e erudito, usando uma linguagem que, às vezes, beira o irreverente. Esse aspecto é o que Pasini (2020, p. 772) diz ser “mais evidente, embora não o mais recorrente” de sua incorporação do modernismo na crítica literária: de fato, tal incorporação figurava no diálogo constante com Mário de Andrade ou em sua recorrência como tema ou base de comparação,

contudo, o compromisso do crítico com o modernismo era mais complexo e decisivo ao recuperar alguns de seus procedimentos na escrita ensaística. O seu aspecto mais evidente, embora não o mais recorrente, era o uso de um tipo de irreverência discreta, por assim dizer, que se realizava na escrita como uma fina ironia. (PASINI, 2020, p. 772)

Um bom exemplo elencado pelo autor é a forma como Candido constrói seu juízo de gosto e valor sobre os poemas escritos no Brasil em 1830: “Juntos, formam um conjunto não raro contraditório, de classificação difícil — verdadeiro limbo poético onde o fim é o começo, o começo é o fim, a mediocridade universal, com a exceção, não de autor, mas de uma ou outra peça” (CANDIDO *apud* PASINI, 2020, p. 773). Esse tom ensaístico denuncia o uso criativo e engenhoso da linguagem, em que o efeito de sentido na forma como a crítica é desempenhada é parte importante da própria crítica, que supera o engessamento da linguagem acadêmica, bacharelista. Outro exemplo colocado por Leandro Pasini está no trecho a seguir, também em *Formação da literatura brasileira*:

O nosso foi um Século das Luzes predominantemente beato, escolástico e inquisitorial; mas elas se manifestaram nas concepções e no esforço reformador de certos intelectuais e administradores, enquadrados pelo despotismo relativamente esclarecido de Pombal. Seja qual for o juízo sobre este, a sua ação foi decisiva e benéfica para o Brasil, favorecendo atitudes mentais evoluídas, que incrementariam o desejo de saber, a adoção de novos pontos de vista na literatura e na ciência, certa reação contra a tirania intelectual do clero e, finalmente, o nativismo. (CANDIDO *apud* PASINI, 2020, p. 773)

Esse afastamento de um rigor bacharelista do uso da linguagem antecipa o poder da linguagem retórica e metafórica para construir ideias críticas, que é evidenciado no uso da expressão um “século das luzes” anteposto pela realidade quase medieval, beata, escolástica

daquele momento. É quase ironia: não foi, afinal, um Século das Luzes, se era tão inquisitorial. Se analisarmos o trecho, observaremos a coexistência de um perfil analítico e um tom irreverente; “despotismo *relativamente* esclarecido” não deixa de ser irreverente, mas aponta para uma observação sobre um estado de mudança na condução do Marquês de Pombal do Brasil Colonial naquele momento, e o que isto implicou na literatura — ponderando o quão esclarecido Pombal era e o quão relevante foi sua contribuição.

A abordagem mais "livre" e ensaística da análise crítica desenvolvida por Candido estava em conformidade com a proposta modernista de se distanciar de uma tradição anterior; neste caso, tal abordagem contrapõe-se a outra mais erudita¹¹, e introduz no cenário academicista um movimento que, em sua natureza, possuía “uma curiosidade liberta das injunções acadêmicas” (CANDIDO, 2008, p. 130). Se parecia a Candido, em *Literatura e cultura de 1900 a 1945*, que “o modernismo (tomado no sentido amplo de movimento das ideias, e não apenas das letras) corresponde à tendência mais autêntica da arte e do pensamento brasileiro” (Idem, p. 132), a forma ensaística que desenvolveu foi uma maneira engenhosa de transpassar essa autenticidade para o discurso da crítica literária: num gesto de união entre a liberdade ensaística (que permite humor, ironia, irreverência; a quebra do “decoro” e do turbilhão de jargões academicistas) e a necessidade e demanda de uma pesquisa disciplinar, uma atividade acadêmica, Candido utiliza a linguagem de forma a melhor sensibilizar e informar o leitor sobre a crítica construída¹². Ele foi, ademais, um crítico acadêmico: era bastante ligado ao exercício universitário e a interpretação da história da literatura como uma disciplina entre outras necessárias ao entendimento do país. Sua análise do modernismo deixa transparecer isso.

Entretanto, à medida que o modernismo avançou, acabou limitado por seus próprios princípios e dogmas. Os escritores modernistas, muitas vezes, estavam mais preocupados em quebrar regras do que em criar literatura de qualidade, “inovadora”, mesmo quando passaram a tomar uma linguagem mais experimentalista, ou “livre”. Nesse sentido, o movimento degenerou numa espécie de autoindulgência, um jogo de quebrar regras por si só. Alguns poderiam dizer que mesmo Candido observou que a literatura modernista, mais de uma vez,

¹¹ O eruditismo do qual se fala aqui é o excessivo rebuscamento, a valorização excessiva da forma, que, por sua própria natureza, antepõe-se àquilo que o Modernismo apresentou como novo e moderno.

¹² O que denuncia um uso muito consciente da linguagem no intuito de alcançar um objetivo específico. Quer dizer, essa maneira ensaística de escrever não era apenas uma convenção estética, ela estava a serviço de um propósito, uma forma específica de carregar o sentido e comunicá-lo.

subordinou a função social da literatura ao prazer da criação individual e inovadora¹³, questão que pode ser levantada a partir de suas análises em *Formação da Literatura Brasileira*, ainda que seja, de fato, um ponto discutível de sua posição.

O trabalho de Candido destaca a importância de reconhecer as limitações mesmo dos movimentos literários mais inovadores. Embora o modernismo tenha sido crucial para romper com a tradição, seu excessivo foco no individualismo e na quebra de regras acabou prejudicando, muitas vezes, sua capacidade de criar literatura verdadeiramente significativa e socialmente relevante. O modernismo significou, de fato, a ruptura com uma estética artificial e superficial, muito distante de representar o problema do genuinamente nacional. Mas a produção literária modernista, e a crítica dessa produção, aos poucos negligenciou justamente o aspecto social que compõe esse conceito “moderno” do que é nacional. A arte conservadora fora superada, mas substituída por uma que não ia tão a fundo quanto se propunha ir.

As várias mudanças que decorreram no século XX foram fundamentais para ratificar a insatisfação com essa produção: em 1930 já se pronunciava um momento diferente da primeira fase modernista, desta vez indo além do formalismo de vanguarda. No mundo, as mudanças efetuadas pela Segunda Guerra Mundial (de natureza geopolítica, científica, social e cultural) anunciavam uma época ainda mais turbulenta nas artes; no Brasil, destaca-se principalmente a efervescência cultural daquele cenário de Ditadura Militar que destacamos entre 1960 e 1980, marcada por uma necessidade de combate social e uso criativo da linguagem. O cenário brasileiro, desde 1930, fez cair por terra uma arte que, no geral, havia se tornado inócua: o romance de 30, as obras de Gilberto Freyre, Drummond... a interpretação do que era o Brasil experienciado naquele momento foi continuamente apropriado pelo fazer literário, o que abriu caminhos para, mais tarde, nomes como Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto. Constituiu-se, assim, uma modernidade distinta da europeia, que, consciente de sua natureza, suscitou profundas reflexões ligadas à identidade, ao fazer literário e ao uso da palavra. Deu-se, ainda, o desenvolvimento dos estudos culturais, em meio a um intenso processo de atualização dos estudos acadêmicos, do cânone literário e da produção artísticas nas Américas.

¹³ Como movimentos de ruptura, o Romantismo e o Modernismo sofreram semelhantes processos de degeneração de suas formas e propostas. Esse fato à parte, cabe mencionar que, diante do Modernismo, o interesse surgido do contato inicial de Candido não foi tanto pelo caráter de reinvenção do uso da linguagem, mas, sobretudo, em seu caráter como “atitude mental” que poderia veicular “renovação crítica do Brasil; interesse pelos problemas sociais” (CANDIDO, 2007, p. 145-146). A questão era como usar o potencial modernista e o “sacode” que deu na linguagem a serviço de um exercício pesquisador, crítico, teórico, que se debruçava sobre as questões do Brasil. Nos anos finais do Modernismo, essa dimensão do movimento estava muito gasto.

Tudo isso contribuiu para que se intensificam-se as discussões de um momento “posterior” ao modernismo: o pós-modernismo.

Entendido como um movimento cultural e filosófico que ganhou força a partir de meados do século XX em resposta às limitações do modernismo, *o pós-modernismo* é caracterizado pela rejeição de verdades absolutas, enfatizando a fragmentação e a ironia da contemporaneidade (HUTCHEON, 1988). Na literatura, o pós-modernismo resultou no desenvolvimento de obras nas quais os limites entre ficção e realidade são borrados, os papéis de escritor e leitor são invertidos ou analisados internamente pela própria narrativa, e uma extensa rede de referências culturais é observada (JAMESON, 1992). A metaficção, por exemplo — fenômeno literário no qual a obra literária que se volta para o próprio processo de criação da obra, sua estrutura ou o papel de seu autor —, é uma característica marcante do pós-modernismo.

Entretanto, o pós-modernismo denota uma condição da realidade contemporânea que ainda é extremamente lacunar em seu conceito. Ele é marcado por uma concepção de moderno e modernidade tingidas por fragmentação e até mesmo distorção ou contraposição de conceitos. Essa falta de consenso gera diversas controvérsias. Há aqueles que consideram o pós-modernismo um fenômeno global, como Linda Hutcheon, ao afirmar que se trata de “um fenômeno cultural internacional, pois é basicamente europeu e (norte- e sul-) americano” (HUTCHEON, 1995, p. 20), enquanto outros consideram-no uma expressão essencialmente norte-americana (JAMESON, 1994). Estes, entretanto, não estão associados aos “países periféricos”, à margem do sistema capitalista e seu intelectual e cultural do qual falávamos há pouco — na prática, os países de primeiro mundo que foram colonizadores ou não sofreram com uma colonização de exploração. Sobre isso, Teixeira Coelho comenta, em *Moderno pós moderno*:

Alguns defendem a noção de que “pós-moderno” é termo aplicável apenas às sociedades mais desenvolvidas. Sendo utilizado com esse sentido por sociólogos norte-americanos (endossados por intelectuais europeus, como J. F. Lyotard), o conceito de pós-modernidade designaria a condição geral da cultura nas sociedades do Primeiro Mundo após as transformações por que passaram a ciência, as artes e a literatura desde o final do século passado. [...] Mas, nessa concepção, o conceito é demasiado amplo (aplica-se a tudo, ciência, arte, literatura, indústria) e, ao mesmo tempo, demasiado restrito: vale só para as sociedades avançadas. (COELHO, 2011, p. 57)

Essa percepção, portanto, reafirma a dependência que os países em desenvolvimento teriam dos países “desenvolvidos”, e o argumento casual de que apenas as sociedades

subdesenvolvidas não são capazes de produzir formas culturais desvinculadas de sua condição econômica. Teixeira Coelho a descarta, pois acredita que é adequado “encontrar no universo estético, enquanto relativamente autônomo, o elemento específico para a definição da pós-modernidade” (Idem, p. 57), dando conta, assim, do caráter pluridimensional da contemporaneidade.

Indo nessa direção, nomes como Nestor Garcia-Canclini, argentino, pensam a pós-modernidade nos países “periféricos” da América Latina, apontando como marca determinante desses espaços uma “hibridização cultural” e heterogeneidade na expressão de diversas correntes de pensamento e manifestação literária. Essa hibridização cultural é uma manifestação do desenvolvimento dos países latino-americanos e de seu campo cultural, que no século XX passaram, inclusive, por distintas etapas de circulação da cultura, já que muitos dos países latino-americanos experimentaram ditaduras militares que inibiam a expressão literária, musical e artística como um todo. Na perspectiva de García-Canclini, no centro da expressão literária pós-moderna está uma multiplicidade e heterogeneidade de jogos linguísticos e metafóricos, impossibilitando delimitar regras gerais para explicar o fenômeno literário. Novamente, Teixeira Coelho contribui nesta discussão: “a descrição dos ‘motivos’ da pós-modernidade, de seus traços característicos, é um trabalho ainda mais incômodo do que o equivalente feito com a modernidade” (Idem, p. 59).

Com as rápidas mudanças que a sociedade experimentou na virada do século, admitiu-se, quase que em consenso, que se tem visto mudanças demais até para podermos parar e nos debruçar sobre cada uma delas. Giddens (1990, p. 37 *apud* HALL, 2006, p. 37) atribui isso ao fato de que “nas sociedades tradicionais, o passado é venerado e os símbolos são valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações”, enquanto nas sociedades modernas, a arte, a teoria e a crítica estão completamente debruçadas sobre o presente e o futuro. Afinal, mesmo quando uma vanguarda se opunha à memória da tradição anterior, de certa forma a valorizava, por construir-se numa relação de anteposição dialógica com esta — na modernidade, a literatura removeu-se do jogo de recuperação e anteposição, criando diversas expressões literárias de um momento que só ganha sentido se localizado em si, e que estão sempre mudando. Se, na sociedade tradicional, uma solidez conceitual marca a filosofia, a literatura etc., na sociedade moderna, verifica-se uma falta de solidez e uma intensa heterogeneidade que muda com a própria “liquidez” da realidade.

Zygmunt Bauman chamou, por isso, o estado atual da sociedade de “modernidade líquida” (BAUMAN, 2001). Esta é uma realidade sempre em mudança, na qual as respostas

definitivas perdem força. O homem contemporâneo, navegando essa liquidez, torna-se cada vez mais fragmentado. Entre a década de 1960 e 1980, uma série de movimentos e revoluções culturais havia abalado o conceito de democracia ao qual o Ocidente tinha se apegado ao longo do século XX, e por isso é seguro dizer que, pelo menos inicialmente, as discussões sobre a pós-modernidade partiram de uma preocupação conservadora, ansiosa com a crise cultural. Foi depois, com marxistas (*neomarxistas?*) como Terry Eagleton, que a ideia de pós-moderno como fase histórica do capitalismo tardio vingou. E característica desse momento era a crise cultural: nomes como Alain Touraine, Pierre Bourdieu, Richard Sennet, Herbert Marcuse e muitos outros rechearam os campos do saber, a partir da década de 1960, com reflexões sobre ruptura, continuidade, conflitos de classe, contracultura etc.

As marcas desse momento de desenvolvimento da pós-modernidade também foram observadas, naturalmente, na poesia. O conceito de *poesia-resistência*, de Alfredo Bosi, vem à mente, também, as marcas do pós-modernismo na poesia marginal, que demonstrava uma visão crítica tanto da política quanto da própria arte literária, comentando-se e desconstruindo conceitos modernistas enquanto recusavam a alcunha de vanguardas.

No Brasil, a poesia concretista costuma ser apontada como uma importante manifestação do pós-modernismo, por meio de uma poesia visual que buscava tornar a palavra concreta o objeto real (palavra-objeto). Nessa manifestação da poesia pós-moderna, que surgiu e ganhou força na década de 1950, a ideia era transcender a liberdade formal e tensionar ao limite as noções tradicionais de verso e sintaxe. A forma visual funciona como uma espécie de referência às mudanças cada vez mais rápidas e imprevisíveis que o mundo, e o Brasil, experimentavam — tenha-se em mente o intenso processo de modernização que ganhou contornos na segunda metade do século XX. Para o concretismo, foi um importante pilar o célebre poema *Um lance de dados*, Mallarmé — publicado em 1897, é um poema longo e sem esquema métrico, de formação axial, estando o poema em torno do “eixo” que é a costura do miolo do livro. O poema permite, assim, que seja lido de formas distintas. Quando declara que o branco das páginas faz parte do poema, Mallarmé sugere que sua associação aos versos compõe imagens¹⁴; além disso, a disposição dos versos, na página, está diretamente relacionada com a entonação da leitura, o que fica claro no prefácio de *Um lance de dados*. Em flagrante demonstração da heterogeneidade da produção literária que é típica do pós-modernismo, o

¹⁴ Haroldo diz que os espaços em branco constroem uma constelação que “envolve o poema como forma nova e, portanto, disciplina controladora do acaso” (CAMPOS *et al.*, 2010, p. 190); essa constelação suscita um número *quase* infinito de possibilidades de leitura, que, por sua vez, sugerem imagens variadas, que estão relacionadas ao que o poema diz.

neoconcretismo, que tem como um de seus principais nomes na literatura o poeta Ferreira Gullar, constitui-se como dissidência do concretismo ao crescentemente comportar-se como um questionamento radical do papel da arte e suas relações com a cultura nacional, aos poucos introduzindo questões sobre a arte conceitual, menos racionalista, e a *pop art*.

A poesia marginal brasileira, produzida na década de 1970, também carrega marcas da pós-modernidade. Se, conforme Hutcheon, “o que está sendo contestado pelo pós-modernismo são os princípios de nossa ideologia dominante”, o que envolve “a problematização da história pelo pós-modernismo” (1991, p. 14-15), então a poesia marginal, produzida no ápice da censura militar e fora dos espaços tradicionais de editoração, posiciona-se como importante ator na literatura brasileira, por levantar questões (criticamente) tanto sobre a própria literatura e a política quanto sobre a relevância de uma “vanguarda”¹⁵, além de desconstruir alguns conceitos modernistas. No seio da poesia marginal descansa, por exemplo, certa irreverência, e esta, somada às características anteriores, é o que faz com que muitos identifiquem na poesia marginal uma revolta da literatura contra a literatura; além disso, Chacal, notável membro do grupo, por exemplo, recusava a premissa de uma cultura literária como condição para a execução do fazer poético. Essa característica da poesia marginal é mais notadamente observada por Luiz Costa Lima (1976), ao perceber a recusa pela composição de um “programa”, “teoria” ou “poética”, posição evidenciada, também, pelo despeito de seus integrantes pelo concretismo. Mais tarde, Flora Süssekind, com desconfiança, diria que muitos da poesia marginal teriam retornado (ou apelado), mesmo sem perceber, para uma posição neorromântica, em que seria possível “transformar, no pulo, tudo o que tocavam em poesia” (SÜSSEKIND, p. 1985, 72-73). De certa forma, o que a poesia marginal teve de maior trunfo foi o esvaziamento do discurso poético de sua especificidade, sua conversão a um discurso que não se diferenciava de um gesto corriqueiro, efêmero e cotidiano. Essa caracterização da linguagem poética, justamente, com o questionamento e tensionamento dos valores da modernidade, importaram muito para aquele momento de produção literária, configurando-se de maneira enxuta, direta, “sem decoros”.

Com a abertura política de 1980 no Brasil, foi possível observar ainda maior pluralidade de “modalidades” literárias e o engajamento da arte com o público. A prevalência da narrativa curta e de obras memorialistas triunfou com a aproximação de 1990, mas tornou-se cada vez

¹⁵ Segundo Teixeira Coelho (2011, p. 168), “como o pós-moderno não se coloca mais sob o signo do novo, o conceito de vanguarda (assim como a dança das etiquetas e dos rótulos) deixaria de fazer sentido”. Entretanto, “teoricamente, ninguém se preocupa mais com a vanguarda, mas não se interrompe nunca o fluxo de indicações que aponta para a própria pós-modernidade como sendo a vanguarda destes tempos” (2011, p. 168).

mais multifacetada com a chegada dos anos 2000, com diversas técnicas e temas. Essa fase — de 1980 até 2000 — representa um intenso processo de amadurecimento das gerações literárias que cresceram e produziram no complicado contexto cultural brasileiro de 1960 e adiante, que demandava não só certa sensibilidade na forma em como fazer arte, mas também um exercício criativo com a literatura. Para registrar rapidamente esse momento na prosa, ressalte-se que esse contexto de censura da Ditadura Militar significou um momento de experimentação intensa: a obra *A Pedra do Reino* (1971), de Ariano Suassuna, é criada neste contexto; *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro, também é desse mesmo ano, e ambos são exemplos de paródia histórica. Na poesia, foram publicados *26 poetas hoje*, traduzindo a atmosfera coloquial e irreverente da poesia marginal, em 1975; *Poema Sujo*, de Ferreira Gullar, em 1976, considerado um dos marcos da poesia brasileira contemporânea; *Poemóbiles* (1974), de Augusto dos Campos, provocando os limites da materialidade de um livro; e muitos outros. Esses títulos ora apresentam técnicas que legitimam a pluralidade de vozes, ou a ficcionalização de diferentes gêneros, ou mesmo a exploração de várias maneiras de apresentar a linguagem poética e a desestruturação de formas tradicionais de produzir literatura, denotando a explosão de momentos e direções da pós-modernidade.

Teixeira Coelho diz que “talvez seja mais fácil vê-la [a pós-modernidade] enquanto firmamento, grande pano de fundo genérico, do que como estrela isolada ou, mais difícil ainda, como um cometa cruzando, invisível, abissal anticlímax, estes céus de 1986” (2011, p. 88), inclusive ressaltando que Antonio Candido não estava (pelo menos explicitamente) pensando na pós-modernidade, mas que, tendo ressaltado a escrita de Jorge Luis Borges como “o primeiro caso de incontestável influência original exercida de maneira ampla e reconhecida sobre os países de origem” (CANDIDO, 1972 *apud* COELHO, 2011, p. 88), estava na direção certa ao apontar como característica da pós-modernidade uma realidade diversa daquela que, até a era moderna, sofrera a influência dos centros de produção estrangeiros, tendo de filtrá-la para produzir literatura “moderna”. Quer dizer, se para o modernismo oswaldiano, por exemplo, o moderno configura como resposta a uma relação entre vanguarda e modernidade, para o pós-modernismo, tal relação seria uma questão, que engenhosamente constitui um novo tipo de produção: “O ‘truque’ de Borges está talvez em, não assumindo uma forma exterior barroca, elaborar um texto cuja *forma interior* é a do barroco” (COELHO, 2011, p. 89).¹⁶

¹⁶ Complementando, comenta sobre *Ulisses*, de Joyce: “Ulisses, por exemplo, não tem estilo. Ou tem tantos estilos quantos são seus episódios, dezoito: cada um vem num estilo-paródico, estilo-alegoria, num estilo-revisto, e o estilo final de *Ulisses* é o que deriva do modo pelo qual os diferentes estilos que o compõem são ligados” (COELHO, 2011, p. 90).

Uma característica marcante da produção pós-1950 é uma espécie de composição crítica e/ou irônica em relação à realidade, principalmente quando se tratando de questões sociais, políticas e culturais. A Geração 65, por exemplo, encontra em Alberto da Cunha Melo, com *Círculo Cósmico* e *Noticiário*, essas características associadas ao modernismo de 20 e seu legado (inclusive quem o ressignifica e provoca, como a poesia marginal de 1970), mas elas não estão mais codificadas em um sistema necessário de ruptura, servindo a um propósito próprio que, de certa forma, ressignifica aquela característica modernista para criar outro elemento *moderno*. Não é muito diferente do que fez Antonio Candido em sua tradição ensaística de crítica literária, e soa como uma espécie de amadurecimento daquelas condições de que falava Schwarz — a consciência de uma série de características sociais e históricas que devem ser observadas e, muitas vezes, são incorporadas na prática e no estudo da produção literária, mesmo anos depois, porque o paradigma de como a palavra é utilizada mudou. Essa posição contemplativa, e sua manifestação que, na linguagem, assume tom irreverente em relação à realidade, incorpora a dimensão social e sua tematização em um processo formal, ou seja, não se desdobra em exercício panfletário, nem negligencia o poder da linguagem para, de forma engenhosa e sensível, verter o mundo. Debruça-se também sobre diversas outras questões que compõem a realidade moderna, como a própria fragmentação da pós-modernidade, a fragilidade crescente dos artifícios de pensamento dogmáticos ou racionalistas, e a desconfiança em relação a respostas que, de maneira suspeita, são completas demais.

Outro ponto importante é que a poesia também se debruça sobre o conceito de sujeito, em especial o do sujeito poeta. O que assistimos no final do século XX é a constatação do poder da linguagem — que, segundo Barthes (1997, p. 14), “é fascista” por nos obrigar a dizer —, e, conseqüentemente, a constatação do papel da produção literária como uma maneira de ressignificar a realidade e a própria linguagem, uma espécie de tentativa de esquivar de certos mecanismos de controle naturais, existentes em decorrência de as instituições sociais se construírem, basilamente, sobre a linguagem.

Isso desemboca em uma espécie de polifonia — a metáfora da “morte do autor” vai justamente nessa direção, em que se percebe a multiplicidade de vozes em qualquer discurso que seja — e no reconhecimento de que, enquanto o hibridismo estético reverbera a condição de heterogeneidade social da contemporaneidade, a polifonia, a metalinguagem e a intertextualidade, característica dessa poesia, configura-se como materialização da influência pós-moderna na poesia.

Como é de praxe, todas as áreas do conhecimento acompanharam a efervescência e o momento cultural que a sociedade vive. Na crítica literária, a década de 1970 inclui uma grande atualização nos estudos comparados, por exemplo, que incorpora questões políticas, sociais e culturais, e que já admite a dificuldade da crítica literária de acompanhar as expressões cada vez mais distintas de literariedade no “mundo periférico”. Isso também fomenta um aspecto cada vez mais interdisciplinar da teoria literária, que faz da comparação um recurso no qual se estuda uma relação, atende-se uma demanda específica, exige-se a atualização de parâmetros, preceitos e conceitos, um esforço de fazer da crítica literária um exercício capaz de acompanhar essas mudanças cada vez mais rápidas.

Observou-se também uma tendência, em várias áreas dos estudos humanos, para debater a questão do enraizamento de ideias conservadoras na estrutura de organização política e identitária ocidental, que partiu sobretudo da América Latina, que contestava o eurocentrismo e a colonialidade, que evidenciaram ainda mais particularidades na forma como se vivenciava a cultura, a literatura e se percebia a própria realidade no mundo contemporâneo. Os Estudos Culturais e Decoloniais surgem e ganham força, desconstruindo “as estruturas petrificadas da metafísica ocidental” (COUTINHO, 2014, p. 35); no Ocidente, gradativamente, contestar tais valores hegemônicos torna-se uma etapa comum de um processo de desenvolvimento identitário que, naturalmente, influencia a literatura, levando às características comentadas há pouco.

Cabe comentar também que, no século XXI, tornou-se comum ver as questões referentes ao pós-moderno serem apropriadas em discursos explicitamente políticos. Enquanto o neoconservadorismo se recusa a aceitar a modernização da sociedade, sendo incorporado por espectros tradicionalistas da política que defendem a centralidade da preservação dos núcleos familiares (e, portanto, sociais), a pulverização identitária, por exemplo, cresce para se tornar uma parte constituinte do modo de fazer política progressista. E então, quando uma polarização política, ao nível global, se desenvolve a partir da primeira década dos anos 2000, questões como essa passam a ser discutidas primariamente sob a égide da política, e não da sociologia, da literatura e das artes.¹⁷

¹⁷ A polarização política que o mundo experimenta, hoje — talvez de forma mais intensa nas Américas — dominou de tal forma todas as camadas das ciências humanas que se tornou quase incomum, nessa segunda década do século XXI, produzir crítica literária sem estar a serviço de um discurso político específico

Fato é que, cada vez mais, nossa sociedade se fragmenta — ou esta é a sensação que temos. Cada pessoa parece constituir seu universo próprio, e até mesmo em bandeiras identitárias (já muito pulverizadas), graus muito variados de compatibilidade são observados. Respostas totalizantes enfraqueceram no século XX e cada indivíduo se tornou responsável por constituir sua própria maneira de enxergar e compreender o mundo: nos termos de Lyotard (1993, p. 89), “uma das marcas registradas da pós-modernidade, enquanto condição da cultura, está na rejeição aos metadisursos e aos ‘grandes relatos’”. A condição pós-moderna que Lyotard analisa é pautada justamente na descrença desses discursos relacionados à metafísica e o discurso acadêmico-científico:

É, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências, mas este progresso, por sua vez, a supõe. Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde sobretudo a crise da filosofia metafísica e a da instituição universitária que dela dependia (LYOTARD, 1993, p. 3)

Isso leva a uma postura um tanto cética, mas coloca a pós-modernidade como condição que pode refletir criticamente sobre a contingencialidade do mundo real, ou seja, é mais adequada que certo conservadorismo que persistia nos discursos totalizantes e especializados. “A condição pós-moderna é, todavia, tão estranha ao desencanto como à positividade cega da deslegitimação. Após os ‘metarrelatos’, onde se poderá encontrar a legitimidade? (LYOTARD, 1993, p. XVII). O conhecimento, o saber, não é apenas um instrumento do poder, ele afia a nossa sensibilidade, faz-nos mais atentos às diferenças, e mais adaptáveis para o imprevisível. Lyotard diz que, em paralelo ao desenvolvimento de uma incredulidade em direção às grandes histórias unificadoras (seja o progresso científico, o marxismo, o liberalismo, a filosofia racionalista europeia), dá-se, na pós-modernidade, uma multiplicidade de jogos de linguagem (narrativas focadas em pequenas histórias, menos abrangentes), formas de conhecimento e perspectivas, que estão em um contínuo processo de competição para determinar quais “narrativas” exercem a autoridade da “verdade” sobre as outras. (LYOTARD, 1993). Ou seja, não há uma base unificadora. É preciso abraçar a incerteza e a complexidade inerentes à condição pós-moderna, ao invés de buscar respostas totalizantes.

De forma não muito diferente do que se viu na Grécia com o declínio da mentalidade mitológica, tornou-se cada vez mais fácil que figuras pautadas no ceticismo ganhem força. Fala-se, na Teoria Literária, do desenvolvimento de uma crise que se intensificou a partir da década de 80. Ela coincide, portanto, justamente com o momento em que o pós-modernismo vira termo recorrente nas análises sociológicas, momento em que seus valores “fragmentários” começam

a espantar um pouco alguns autores, pensadores e críticos. Em *Depois da Teoria*, Terry Eagleton comenta essa “crise” na teoria literária, identificando-a como uma amálgama surgida a partir do estruturalismo, do pós-estruturalismo e dos Estudos Culturais: é o que chama de “teoria cultural”.

A idade de ouro da teoria há muito já passou. Os trabalhos pioneiros de Jacques Lacan, Claude Lévi-Strauss, Louis Althusser, Roland Barthes e Michel Foucault ficaram várias décadas atrás. Assim também os inovadores escritos iniciais de Raymond Williams, Luce Irigaray, Pierre Bourdieu, Julia Kristeva, Jacques Derrida, Hélène Cixous, Jurgen Habermas, Frederic Jameson e Edward Said. Não muito do que tem sido escrito desde então é comparável à ambição e originalidade desses precursores. (EAGLETON, 2010, p. 13)

Não é por simples nostalgia que Eagleton começa seu livro dessa forma. O que ele aponta é que, naquele momento, não há uma nova onda de teóricos que tenha renovado as ideias em vigor; na verdade, estava-se lidando com o passado. O inglês associa essa “teoria cultural” com uma espécie de frustração marxista com as teorias neoconservadoras, apontando que esta é uma situação momentânea, que antecipará o surgimento de novos teóricos capazes de lidar com a complexidade contemporânea. Ele aponta, ainda, os anos 1980 e 1990 — nos quais o pós-modernismo ganhou mais contorno — como ponto de declínio dessa teoria cultural.

A chamada “crise da pós-modernidade”, em suma, refere-se ao debate sobre as limitações e contradições do pós-modernismo enquanto movimento cultural e filosófico. É evidente que, a partir dos anos 2000, o pós-modernismo levou ao desenvolvimento de um sentimento de relativismo e ceticismo a partir do qual todos os valores e crenças são vistos como igualmente válidos, sem que exista uma verdade ou realidade objetiva. Naturalmente, isso dificulta ter discussões políticas e sociais significantes, e leva a uma espécie de apatia que beira o niilismo. O modernismo deu espaço para uma fragmentação intensa da contemporaneidade, uma liquidez e heterogeneidade que convencionou-se chamar de pós-modernismo. O que é moderno, nesse momento, muda a todo instante; na literatura, manifesta-se das formas mais distintas. Enquanto o sentimento de ironia e autorreflexão típicos de uma obra pós-modernista podem ser vistos como uma característica positiva, que permite estudos críticos sobre a maneira como o sentido é construído literariamente, a total relativização dos conceitos que articulam noções de ficcionalidade, realidade e verdade levaram a uma confusão que, de alguma forma, ainda precisa ser sanada.

Se, na arte, a maior manifestação desse momento é a crise das vanguardas e o compromisso, de um jeito ou de outro, a lidar com alguma forma da verdade, fingida ou não, então pode nos ser cara a premissa de Haroldo de Campos, em *Metalinguagem e outras metas*:

A poesia viável do presente é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou antimoderna, mas porque é pós-utópica. Ao projeto totalizador da vanguarda, que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possível. [...] Esta poesia da presentidade, no meu modo de ver, não deve, todavia, ensejar uma poética da abdicação, não deve servir de álibi ao ecletismo regressivo ou à facilidade. Ao invés, a admissão de uma “história plural” nos incita à apropriação crítica de uma “pluralidade de passados”, sem uma prévia determinação exclusivista do futuro (CAMPOS, 1992, p. 268-269)

A literatura contemporânea, de certa forma, dividiu-se entre aqueles desconfiados em relação a um uso “pensado” da linguagem (como a literatura marginal) e aqueles mais alinhados ao estilo de João Cabral de Melo Neto e sua poesia mais construtivista. No seu artigo *Poesia brasileira contemporânea: algumas notas*, André Dick (2012) acentua, entretanto, a heterogeneidade desses dois caminhos:

Não há mais o preconceito que havia de uma geração com outra. O modernismo foi mais assimilado na dicção de alguns, a poesia concreta ou a poesia marginal na dicção de outros, mas todos esses elementos se misturam às vezes — e, quando efetivos, de maneira equilibrada. (DICK, 2012, p. 166)

Cada poeta articula, ao seu modo, as tradições e particularidades que interessam para o interior de seu poema, sem a necessidade de submeter-se a uma vanguarda específica, e compondo o que Haroldo de Campos chamou de “pluralidade de passados”. Dick (2012) segue adiante em suas observações sobre a arte contemporânea, pontuando que muitos poetas e escritos lançaram mão da perspectiva “cerebral” do uso da linguagem poética, por exemplo, para “colocar suas experiências em seus poemas — não no sentido corrente, porém, de fazerem confissões via poesia — e tornaram sua ligação com a linguagem mais consciente”. Poderíamos dizer, talvez, que a contemporaneidade é marcada, então, por debruçar-se por diferentes formas da verdade acerca do mundo sem deixar de lado o subjetivo, mas não recaindo em um subjetivismo, e manifestando-se por meio de um uso particular da linguagem, autoconsciente, e uma relação proativa de navegação por diferentes tradições.

A pós-modernidade intensificou um período de desconfiança com a filosofia tradicional. Igualmente, intensificou a demanda por novas maneiras de entender o mundo, e, sobretudo, de explicá-lo. Em um mundo que muda cada vez mais rápido, respostas que se escoram em uma

premissa de atemporalidade ou essencialidade enfraquecem; devido à fragmentação da sociedade e nossas áreas do saber, o relativismo exacerbado ganha protagonismo e o próprio conceito de “verdade” parece pulverizar — a exemplo da noção de pós-verdade. É preciso encontrar novas maneiras de explicar a realidade, de forma mais sensível do que a lógica racionalista permite, e de forma mais adequada aos ímpetos de nosso tempo, bem como ao espírito desgovernado ao qual voltamos nosso olhar. A metáfora — ou a linguagem metafórica, poética, retórica — pode ser um caminho para essa outra forma de contemplação do mundo.

3.2 Poesia e contingencialidade

Na filosofia grega antiga, tanto na perspectiva mítica quanto filosófica, havia a tentativa de ordenar um mundo desordenado, de trazer ordem ao caos que veio primeiro. Segundo Marcondes (1997), o mito caracteriza-se, acima de tudo, pelo modo como as explicações para aspectos essenciais da realidade em que se vive são dadas, ou seja, pelo tipo de discurso que constitui ao tratar da origem do mundo, do funcionamento da natureza etc. Esse discurso não precisava fundamentar-se ou justificar-se, diferentemente da prática filosófica, que é pautada no questionamento e na crítica. Todavia, era uma maneira de organizar e entender a realidade. Quer dizer: quando dizemos que o pensamento filosófico-científico surgiu na Grécia (Aristóteles afirma ser Tales de Mileto, no século VI a.C., quem começou o pensamento filosófico), não estamos dizendo que, antes, o homem não tentasse entender o mundo à sua volta.

Já com Hesíodo vemos esse esforço: segundo ele, Caos é o primeiro deus primordial a surgir, e a ordem é um artifício de relações humanas de pensamento para fazer do mundo um lugar cognoscível, para dar sentido a um mundo sem sentido algum (HESÍODO, 1995). No pensamento grego inicial, Caos e Ordem existiam de mãos dadas, pois se o mundo fosse totalmente ordenado, não precisaríamos pensar sobre ele, e se fosse inteiramente caótico, não seríamos capazes de pensar nada.

Com a ascendência¹⁸ do *logos* no século V a.C., inicia-se uma espécie de cisão do homem com o seu entorno, uma ruptura que não pode ser sanada completamente, para usar os termos de Lukács¹⁹. A filosofia permite não só várias questões, como várias respostas — permite, por exemplo, que Platão utopicamente aposte nos filósofos como líderes de uma sociedade ideal, enquanto Aristóteles aposta na democracia, na pólis. Quando o mito não foi mais suficiente, o homem deixou de ser harmoniosamente um só com o mundo, no sentido de adesão às respostas. A filosofia, então, lança o homem em um novo estado de ser, uma nova distensão. Com o cosmos separado em ordem e caos, porque homem e mundo não são mais

¹⁸ O que não quer dizer que o *mythos* foi substituído categoricamente. O próprio Tales de Mileto partia de uma perspectiva bastante mítica sobre a origem de todas as coisas: tudo vinha da água, seu aquecimento e seu resfriamento, num movimento cíclico de onde, aos poucos, surgiu a vida, graças ao poder transmutador desse elemento originário.

¹⁹ Antes da cisão que tomou forma, principalmente, a partir de Platão, essa concepção de “indivíduo” não era uma dimensão “subjéctiva”, abstrata, porque na sociedade fechada grega (LUKÁCS, 1983) os homens estavam (teoricamente) harmonizados com o mundo, com os mesmos valores, com os mesmos conceitos — agora, essa homogeneidade dá espaço à dúvida, à fragmentação, etc.

uma só coisa, é preciso ordenar — conciliar o inconciliável. Torna-se necessário perseguir os meios e as respostas que levam à ordem: o homem é colocado no caminho das questões sucessivas, às quais se lança continuamente, uma ruptura após a outra. Ao mesmo tempo, a poesia surge como um dom, uma graça que escapa dessas sucessivas rupturas, em oposição à filosofia, que busca por meio de um método.

Segundo María Zambrano²⁰ (2000), a poesia e a filosofia andavam juntas mesmo após a “cisão”, como maneiras distintas de compreender o mundo. Certamente, em alguns momentos, os poetas foram escanteados como uma espécie de “ilusionistas” que afastavam o homem das respostas verdadeiras (que só poderiam ser apreendidas pelo pensamento filosófico), mas é apenas com a guinada da filosofia ocidental para o racionalismo que as duas atividades passaram a ser consideradas realmente antagônicas. Zambrano argumenta que essa separação é produto da racionalização excessiva do pensamento — para ela, a poesia era outra forma de conhecimento, que não podia ser comunicada com uma linguagem “estritamente lógica” ou conceitos abstratos; era um meio de ir além do pensamento conceitual, capturando elementos que escapam à razão. O filósofo é aquele que busca uma resposta completa, una; o poeta olha para si, entretanto, e vê nele mesmo o uno, e aquilo já o satisfaz (ZAMBRANO, 2000, p. 38–39). Distinguindo-se da razão platônica, para a qual poesia não tem lugar, essa espécie de razão-poética considera que ambos, poetas e filósofos, buscam o mesmo: a organização de si e do mundo. Ocorre apenas que o poeta se frustra menos, porque se satisfaz com uma resposta que não é necessariamente completa, una e verdadeira. Essa postura opera a reaproximação do exercício filosófico e poético que, em tempos pré-platônicos, por vezes se confundiam. Por exemplo: Parmênides, em *Da Natureza*, apresenta suas ideias filosóficas na forma de um poema. Neste, encontramos a revelação de uma deusa, o que poderia decididamente remontar a uma perspectiva mítica, mas, na verdade, é parte de um recurso estilístico para apresentação de suas ideias. Ao mesmo tempo que efetua um poema épico, Parmênides construía seu pensamento filosófico — e a filosofia gradualmente passou a ocupar o espaço das respostas, deixando cada vez mais de lado o mito como solução total. Esse processo de racionalização — das ideias, dos mitos — cada vez mais leva ao surgimento da filosofia da qual fala Platão. Em Homero e Hesíodo, também, poesia e filosofia ainda se

²⁰ María Zambrano (1904-1991) foi uma filósofa e escritora espanhola, tendo vivido e produzido durante a Guerra Civil Espanhola. Ela é conhecida por suas contribuições no campo da filosofia contemporânea. Tendo sido influenciada por Miguel de Unamuno e Ortega y Gasset, este último seu professor, Zambrano foi uma grande defensora do pensamento poético e intuitivo como forma de compreensão da realidade.

confundiam. Mas, ainda que a cisão de que fala Zambrano certamente tome forma irrefutável no tempo de Platão, ainda não é absoluta: ele mesmo recorre ao mito — a essa altura, reivindicado pela poesia — para, no momento da Aporia, explicar aquilo que a razão não pôde explicar por si só. Como se vê, os pontos de aproximação e distanciamento entre filosofia e poesia remontam mesmo à antiguidade do pensamento grego. Nomes como Tales, Parmênides e Heráclito foram os pioneiros na busca por explicações racionais e naturais para o mundo (MARCONDES, 1997), revolucionando a maneira como a realidade era compreendida, mas não romperam completamente com explicações míticas e religiosas. Suas concepções sobre a natureza do universo, como a busca por uma substância primordial ou a percepção de que o mundo está em mudança a todo instante, estabeleceram as premissas para uma abordagem filosófica mais racional. Foi por meio de sua influência que a razão (*logos*) ganhou destaque como uma ferramenta de compreensão do mundo — a filosofia platônica e aristotélica é influenciada por isto. Além disso, também se estabeleceu a tradição de diálogo e argumentação na filosofia, que perdurou em diferentes escolas filosóficas.

O desenvolvimento da tradição sofista no século de ouro ateniense, ainda segundo Marcondes (1997), também legou importantes características para a filosofia moderna. O autor destaca que os sofistas eram conhecidos mestres na arte da retórica e na persuasão, utilizando-a como uma ferramenta poderosa para alcançar o sucesso na vida pública. No cerne da prática sofista estava o ceticismo por valores éticos absolutos, uma relativização que gerou acaloradas discussões e, eventualmente, o declínio sofista ante as tradições platônicas e aristotélicas. A ênfase na retórica, na persuasão e na adaptação aos contextos sociais e políticos moldou a maneira como a argumentação filosófica ponderou a esfera social nas tradições subsequentes. O ceticismo sofista, tão comumente reduzido a uma espécie de prática falaciosa da filosofia para que servisse aos propósitos do próprio sofista, tem sido analisado sob outra ótica, vale comentar. Martha Nussbaum (2012), em *A fragilidade da bondade: fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*, argumenta que os sofistas foram mal interpretados ao longo da história e que sua abordagem era mais prática do que cética, preocupada com questões práticas e políticas, e evitando misturar-se aos mesmos interesses filosóficos que a tradição platônica, por exemplo.

Marcondes comenta também a relevância de Sócrates, Platão e Aristóteles para o desenvolvimento da filosofia e sua relação com a poesia, destacando as diferenças entre cada um deles. Segundo o autor, Sócrates via a filosofia como a busca prática pelo conhecimento, voltada para a verdade e o aprimoramento do indivíduo, enquanto Platão buscava uma espécie de compreensão absoluta (e transcendental) da realidade. Aristóteles, por sua vez, enfatizava a

experiência empírica, pautada na observação cuidadosa da realidade concreta. As três tradições relacionavam-se de maneira diferente com a poesia: Sócrates criticou a poesia por sua tendência emocional e falta de rigor na busca pela verdade, reconhecendo, entretanto, seu potencial ético e moral; enquanto isso, Platão tinha uma posição mais crítica, apontando a poesia como um afastamento da busca pela verdade e uma prática incompatível com esse objetivo filosófico. Aristóteles, por fim, percebia a expressão artística como uma maneira do homem conectar, através do prazer estético, o seu íntimo com as questões do mundo, aprimorando sua formação moral. Essas tradições levaram ao questionamento crítico, ao pensamento metafísico (e a busca por verdades transcendentais, legada ao racionalismo europeu), à observação empírica, etc. O que todas têm em comum é que, sem falta, afastaram a poesia enquanto maneira de compreender o mundo, ainda que seja nela onde o potencial metamorfo da linguagem reside.

A filosofia racionalista europeia, limitada por sua própria práxis desenvolvida na busca pela verdade e pela objetividade, negligenciou a subjetividade e a diversidade das perspectivas que são inerentes à experiência humana, e perdeu de vista o potencial criativo e redescritivo da linguagem. Sobretudo, a busca por uma resposta “absoluta” ignora as peculiaridades das relações de cada época, cada cultura e cada povo com a pergunta em destaque — e a resposta a ser alcançada. A pós-modernidade torna ainda mais acentuada essa cisão entre poesia e filosofia, devido à sua ênfase na fragmentação, na pluralidade e na relativização das perspectivas. O relativismo epistemológico que caracteriza a pós-modernidade sugere não haver verdades absolutas ou universais, mas apenas múltiplas narrativas e interpretações possíveis. Isso leva a uma desconfiança em relação à razão e ao pensamento conceitual, vistos como formas limitadas e redutoras de conhecimento. Entretanto, experimenta-se hoje uma excessiva efervescência dessa relativização, que culmina com a perda de credibilidade da filosofia para responder às questões da humanidade. Uma discussão fervorosa da contemporaneidade é sobre os limites desse horizonte aparentemente ilimitado de respostas. É preciso, afinal, encontrar um caminho que não rejeite nem a poesia, nem a tradição filosófica, mas não incorra em um extremismo. Fato é que a condição pós-moderna permitiu o reconhecimento de outros caminhos que não o pretensioso esforço de alcançar respostas “absolutas” ou “universais”; este é um caminho de ricas possibilidades, que, entretanto, não deve ser levado ao extremo, ainda que pareça “fácil” cair nessa armadilha neste mundo profundamente contingencial e incerto em que vivemos.

A noção de *contingência* ou *contingencialidade* ocupa a preocupação filosófica desde os tempos antigos. O termo se origina do latim *contingere*, que significa “acontecer por acaso”

ou “estar sujeito a condições externas”. Na tradição filosófica, o conceito que se antepõe ao de contingencialidade é o de *necessidade*: aquilo que é inerente e inevitável. Um dos principais filósofos contemporâneos a discutir a contingencialidade é Richard Rorty (1995; 2000), para o qual a contingência é uma forma de ceticismo que desafia as verdades e conceitos absolutos. Ele argumenta que os conhecimentos e valores são contingentes e históricos, ou seja, dependem do contexto cultural e social em que surgem. Entretanto, Rorty não aclama uma super-relativização dos conceitos e das coisas. Como acertadamente percebe, a virada do século XIX acompanhou uma inabilidade crescente do pensamento filosófico racionalista ou da crença metafísica, que oferecem ao homem “certezas”, de explicar a realidade em que vivemos; por outro lado, a literatura, “incerta”, tem se provado cada vez mais bem-sucedida em atender as crises dos indivíduos e os sensibilizar quanto ao mundo e a si. O que Rorty propõe é que a filosofia deixe de se preocupar com a procura obsessiva do sentido real e imutável — o sentido das coisas como “realmente são” —, para dar continuidade a uma preocupação de pensadores como Nietzsche, por exemplo, para o qual “redescrever” a realidade é um gesto que reafirma a condição humana e faz da humanidade responsável por ela mesma. Não se trata, portanto, de dilatar o que a “coisa é” infinitamente, mas admitir que essa resposta muda a depender de uma série de fatores. A verdade, nesse caso, ao invés de fixa, muda com a humanidade. A poesia teria de triunfar sobre a filosofia para isso, porque é nela que está o poder flexível, mutável e criativo da palavra: ela é contingente e abarca a contingência de nossa realidade, e de acordo, estaríamos sempre redescobrimo o mundo e nós mesmos. Nessa perspectiva, a realidade e a “verdade” dessa realidade é mutável, mas não incontrolavelmente amorfa: ainda está relacionada às condições de nossa experiência, ao tempo histórico, à cultura e à intencionalidade.

Não existe uma linguagem que, ao longo do tempo, dará a resposta definitiva; seriam os sujeitos de cada época e de cada lugar que decidiriam a linguagem que seria utilizada, a linguagem que passaria a estar cheia de sentido e, também, perseguir a respostas para as condições que cercam o sujeito — a contingencialidade. Galileu, Newton, Darwin — todos esses nomes estabeleceram uma linguagem específica para descrever e depreender o mundo, linguagens estas que funcionavam, a seu modo, e em seu tempo. Eram produtos construídos histórico-socialmente, e dessa forma, é natural pensar que não existe uma linguagem mais adequada à realidade (ou ao Eu) do que outra; essa “verdade” muda com as contingências em vigor, e é “propriedade de entidades linguísticas, de frases” (RORTY, 2000, p. 28), ou seja, a verdade muda a depender de como a descrevemos e buscamos — não está dada previamente.

Nesse sentido, a linguagem poética não só tem o poder de criar o mundo, mas é também uma ferramenta para organização do mesmo. E fazer poesia, organizar aquelas palavras que remetem ao mundo, é engenhosamente trazer ordem ao caos; um tipo de ordem que, em seu íntimo, admite uma fração do incerto para que se sustente — tal como sugerem as ideias em torno da contingencialidade que trabalhamos até aqui. Como se descrevendo um círculo completo, a noção de contingencialidade de Rorty e sua proposta para o papel da poesia na contemporaneidade dialogam com as ideias de Zambrano, para a qual é necessário recuperar a união entre poesia e filosofia para uma compreensão mais adequada e sensível da realidade, e para uma busca mais autêntica da verdade.

Aquilo que uma coisa *é* não supõe, por si só, o que *pode ser* — isto, nós depreendemos através da metáfora. Quer dizer: entre a coisa de fato e uma valoração dessa coisa, existe um processo de interpretação simbólica, que é onde surgem os valores atrelados àquela coisa. Daí decorre o que é justo e injusto, bom e mau, impactante e senso comum. Quanto ao uso da linguagem, a quebra do senso comum configura o enriquecimento do significado, quando a metáfora cria um novo sentido, e isso se manifesta como uma espécie de estranheza, que dá forma ao efeito literário. Ao transformar aquilo que, por exposição e normalização, tornou-se uma espécie de metáfora batida, acostumada, em uma metáfora significativa, rica, o poeta executa a recriação da realidade, respondendo através da poesia a uma inquietação que a desordem do mundo à sua volta lhe impõe, reorganizando-o.

Para ressignificar uma coisa, ou criar uma metáfora novamente rica em sentido, o poeta navega entre o factual e o possível para levar o leitor a uma nova realidade, na qual devaneia sobre o problema — a violência que o interpelou — e, ao fazê-lo, traz, ou clama, por ordem ao caos. Esse é um processo filosófico executado poeticamente — uma metáfora criadora que pensa uma questão sobre a própria metáfora, sobre o que a motiva, ou sobre aqueles que a recebem. Nesse caso, a metáfora comporta-se, ao mesmo tempo, como ferramenta de investigação da realidade e como artifício poético, alcançando uma verdade não por meio de uma investigação lógico-dedutiva, mas exploratório-significativa. A metáfora é central no processo estruturante do poema, porque transcende a linguagem comum e estabelece novas conexões entre conceitos e imagens, o que permite uma expressão sensível da experiência humana. E por meio dessa metáfora que o inexprimível pode chegar perto de ser alcançado, pois suas associações inesperadas carregam intensa potencialidade simbólica. Não poderia a metáfora ser, portanto, apenas um ornamento retórico ou uma figura de linguagem; é um caminho para explorar sentidos de nossa condição e nossa realidade que, normalmente, são

reservados à filosofia tradicional, mas que ela não pode alcançar realmente, por ignorar nossa dimensão subjetiva (ZAMBRANO, 2000).

Certamente, seria estranho para um filósofo influenciado pela hegemônica filosofia racionalista moderna, de origem cartesiana, admitir que a metáfora se comporta como ferramenta de apreensão e organização da realidade, já que, não sendo derivada de um princípio dedutivo lógico, uno, não poderia alcançar a realidade. A metáfora não teria como, afinal, ser uma ponte direta com o real, pois não possui caráter explicativo, mas apenas translático. A lírica moderna, que, segundo Hugo Friedrich (1991), teria como uma de suas características a aproximação de elementos incompatíveis, certa obscuridade, jamais poderia constituir, numa perspectiva binária, uma maneira de explorar e aguçar nosso entendimento da realidade. Mas, na realidade do poema, a metáfora constitui uma imagem que, em seu interior, pode conciliar elementos aparentemente opostos para sensibilizar-nos sobre algo, ou sobre um terceiro elemento, criado naquele exercício metafórico que, de certa forma, comporta-se não só como resposta, mas como questão. Não é um procedimento tão diferente daquele que Friedrich identifica na poesia de Mallarmé: “o leitor não deve decifrar, mas sim chegar ele próprio ao enigmático, onde, intuindo decifrações, mas não as concluindo prematuramente, pode até mesmo pensar em possibilidades de interpretação da poesia que talvez nem sequer figuravam no plano do autor” (FRIEDRICH, 1991, p. 122)²¹. A sugestão das questões (e das respostas) é o que leva a uma sensibilização do que é posto no poema. Ainda segundo Friedrich, a alogicidade metafórica, que impõe uma imagem dissonante, é responsável por provocar uma tensão poética que influencia tanto a imagem quanto o texto do poema, tornando-o uma espécie de enigma a ser decifrado. É justamente a busca pela articulação engenhosa das palavras que permite o desvendamento do poema, não no sentido de alcançar uma resposta verdadeira, mas de envolver-se no enigma (FRIEDRICH, 1991).

O objeto, transfigurado em poesia, pode ser muito mais do que apenas o objeto. A linguagem não racionalista *pode* ser empregada desta maneira sensível, engenhosa, criativa. Para a tradição humanista, e pensadores cujas ideias são compatíveis com a desses humanistas, como Ortega y Gasset, essa seria uma perspectiva convincente e válida (MAIA, 2019, 97–98). Essa alogicidade, nos termos de Friedrich (1991), constitui não só a recusa, na lírica moderna, por uma estrutura lógica, preferindo uma abordagem intuitiva e subjetiva, na qual as

²¹ As afirmações de Friedrich, principalmente quando examina a questão da alogicidade, são direcionadas à poesia europeia. Todavia, se pensarmos no legado do Simbolismo para a lírica moderna, se estendem para a poesia brasileira e ocidental como um todo — fato atestado por Afrânio Coutinho em sua *Introdução à literatura brasileira*.

associações emocionais e as imagens sensoriais são aguçadas e valorizadas, quanto, também, uma busca pela complexidade da experiência humana.

Admitir apenas uma linguagem cartesiana-logicista como capaz de acessar e desvendar o mundo seria admitir a ideia de um mundo completamente organizado, completamente ordenado e compreensível, onde uma verdade absoluta e total poderia ser apreendida, sendo, esta, o objeto de busca da tradição racionalista. Na realidade contemporânea, o mundo é ele mesmo e o que dizemos dele — é nossa criação, experiência e perspectiva. O sentido “verdadeiro” da linguagem e o que fazemos dela não é absoluto, irrefutável ou imutável, existindo em uma cadeia de significados coerentes e ricos que existem por uma demanda de respostas e que só podem ser apreendidas metaforicamente, dada a própria natureza translaticia dessa verdade e da realidade sempre em mudança.

Nomes como os citados há pouco, que ao invés de serem chamados de filósofos, foram cunhados “apenas” como literatos pela tradição filosófica hegemônica, propuseram diferentes ideias que se opunham ao racionalismo cartesiano, contestando a eficiência de sua linguagem lógico-dedutiva e sua verdade total. Nietzsche, por exemplo, considerou que a linguagem, *a priori*, só poderia ser metafórica, porque simplesmente não seria capaz de apreender a realidade que nomeia (MAIA, 2017). Sendo assim, tudo que se fala e escreve é metáfora; todo o conhecimento organizado como “verdadeiro”, inclusive aquele estruturado a partir de preceitos racionalistas, não passa de um conjunto de ideias que ironicamente estão amarradas de forma metafórica e analógica, um conjunto convencionado, como uma metáfora batida.

Ernesto Grassi²², italiano que propôs a revalorização da tradição humanista antiplatônica em seu viés filosófico, propõe a ideia do *engenho*, a utilização *engenhosa* da linguagem, para superar a ponte entre o factual e o possível, ressaltando que *o ato engenhoso* é justamente construir uma solução criativa para as questões de um mundo em mudança no qual a tradição já não nos dá respostas satisfatórias. Na literatura, isso seria encontrar a metáfora mais adequada, mais sensível, a partir de uma miríade de sentidos e exposições — de certa forma, depreender e construir uma metáfora com os valores que mais provavelmente causariam

²² Grassi foi aluno de Heidegger, que havia considerado o humanismo um movimento apenas literário, filológico e retórico, de caráter neoplatônico. Ernesto Grassi, “sem desprezar as críticas que seu tutor alemão havia lançado sobre o projeto racionalista e metafísico da filosofia ocidental” (MAIA, 2017, p. 66), pontuou que Heidegger havia abordado o humanismo através apenas a partir do platonismo, e ignorando sua perspectiva filosófica. Ele empreendeu um estudo de Dante, Quintiliano, Leonardo Bruni, Giambattista Vico e muitos outros que, comumente, são rotulados como ensaístas ou poetas, para propor a revalorização filosófica do humanismo latino.

a estranheza, o efeito literário, mas também o sentido sob outra perspectiva, propondo uma nova realidade. Sobretudo,

o homem *engenhoso* consegue criar uma ordem nomeando os elementos do seu mundo, instituindo a palavra como forma de orientação, através do estabelecimento de conexões analógicas (metafóricas) entre coisas, valores e sobre si mesmo: assim essas coisas ganham um sentido real para o mundo humano. (MAIA, 2017, p. 71)

Antes de qualquer linguagem racionalista, que teria a habilidade de, um dia, alcançar e apresentar a verdadeira essência das coisas, substituindo a mera opinião e sua linguagem instável pelo conhecimento de linguagem definitiva, está a linguagem metafórica e figurativa. Em tempos *pós-modernos*, onde respostas totalizantes não são bem-vindas, mecanismos filosóficos que também propõem respostas totalizantes parecem, igualmente, perda de tempo. A linguagem metafórica — a retórica, a poesia — surge como uma alternativa de expansão de horizontes; é uma maneira de produzir conhecimento, de pensar o mundo.

Esses humanistas valorizam o poder da linguagem de mudar, e consideram a metáfora como uma forma de expandir e enriquecer a linguagem, tornando-a mais complexa. E, na verdade, se debruçam sobre uma questão filosófica diferente dos platônicos. Segundo Eduardo Maia (2017),

a problemática filosófica que interessa aos humanistas (não platônicos) não surge, portanto, da pretensão de identificar os entes em sua essência ideal e abstrata, nem de uma concepção *a priori* a respeito do lugar do homem no universo, mas do incessante fluxo histórico no qual se processa a realidade da vida humana em sua concretude (MAIA, 2017, p. 69).

No cerne da perspectiva de Ernesto Grassi, cujas ideias são apontadas por Maia como caminho para admitir a literatura e a retórica como formas de conhecimento, está a perspectiva de que, ao invés da busca abstrata (e pautada no logicismo cartesiano) por um conceito total em sua essência, é necessário encarar a palavra e seus sentidos, assumir a engenhosidade humana em decifrar a realidade concreta. Quer dizer, para Grassi, a filosofia tradicional (racionalista) perdeu de vista a historicidade, que nos impele a envolver-se com a linguagem de forma sempre diferente, criando novos sentidos e novas respostas. O processo dedutivo desse racionalismo está fechado a si, não admite uma persuasão que não derive do próprio raciocínio lógico, e por isso falha em considerar o elemento da paixão humana, da maneira como interagimos com o

mundo, articulando seus sentidos e suas questões — aquilo que Zambrano chama de poesia e Rorty considera parte da contingencialidade da linguagem.

Segundo Cairns (2016), já na Antiguidade, a metáfora era uma espécie de ponte entre a mente humana e o mundo natural, uma maneira de transcender as limitações da linguagem comum e conectar a experiência com a realidade. A metáfora desempenha um papel central na formação de conceitos emocionais, assim como na formação de conceitos em geral. Isso ocorre, principalmente, através do mapeamento do concreto para o abstrato e do físico para o psicológico: “As categorias emocionais de uma cultura são experienciais, baseadas na interação de seres humanos encarnados com seus ambientes por meio de metonímias e metáforas que derivam dessa experiência” (CAIRNS, 2016, p. 2). Concebidas dessa forma, as propriedades das emoções não são objetivamente dadas, mas sim sentidas — elas dependem não apenas de processos objetivos da experiência humana, mas também da representação dessa experiência em nossa subjetividade, através da linguagem.

Se, outrora, a metáfora como maneira de superar as limitações da linguagem foi utilizada, por exemplo, por Heráclito, que usava a metáfora para expressar sua visão do mundo como um processo constante de mudança; na contemporaneidade, um dos mais expressivos filósofos a fazê-lo foi o espanhol Ortega y Gasset²³, professor de Zambrano. A partir de uma perspectiva de envolvimento com o mundo, o espanhol propõe uma arte e uma crítica artística que parte da paixão, do amor, da concepção desse exercício como essencial:

El amor nos liga a las cosas, aun cuando sea pasajera. Pregúntese el lector ¿Que carácter nuevo sobreviene a una cuando se vierte sobre ella la callide de amada? ¿Qué es lo que sentimos cuando amamos una mujer, cuando amamos la ciência, cuando amamos la patria? Y antes que otra nota hallaremos ésta: aquello que decimos amar se nos presenta como algo imprescindible. Imprescindible! (p. 2)

Em seus ensaios, enfatizou a importância da contingência e da historicidade na compreensão da realidade, argumentando que a vida é sentida como uma espécie de problema da individualização diante da crescente necessidade de encontrar sentido em si mesmo e no

²³ Ortega y Gasset (1883-1955) foi um filósofo e ensaísta espanhol amplamente reconhecido como uma das figuras mais influentes do pensamento espanhol e europeu do século XX. Ele propôs uma filosofia que destacava o *eu* (em ação) como agente central na interpretação da realidade. Se Ernesto Grassi propôs a articulação da metáfora e das analogias como maneira válida e útil de conhecimento, Ortega y Gasset explora a dimensão metafórica a partir da perspectiva da Estética, ponderando seu valor para criatividade cognoscitiva. Ele não está inserido na tradição humanista, mas suas concepções dialogam, em um nível fundamental, com a premissa humanista (não platônica) de que a arte transcende a dimensão estética.

mundo. A literatura, por sua profunda relação com o mundo interno e as circunstâncias concretas em que o indivíduo se insere, é um caminho fortuito para sua compreensão, devido à sua habilidade de captar a complexidade do mundo à nossa volta de forma aguda e “ativa”, por demandar uma agência do indivíduo em relação às suas questões (em andamento), ao invés de observá-las à distância (ORTEGA Y GASSET, 1914). Essa é uma relação de significar, de dar sentido a algo que se está vivendo *agora*. Ortega, que desde cedo fora ativo no comentário crítico de obras literárias, compreendia que a literatura era resultado de criação e recriação, valores que estavam sempre mudando, assim como os tempos nos quais se inseria. A literatura tinha valor, nessa perspectiva, na medida em que tratava do momento vivido, justamente dessas mudanças, esse caráter contingencial da realidade.

Sendo a linguagem metafórica por excelência, a literatura permitiria, nessa leitura, que o indivíduo visse além da aparência imediata das coisas e compreendesse a profundidade e a complexidade de sentidos de uma coisa. Na palavra literária, a metáfora serve como maneira de transcender as limitações da linguagem e compreender a realidade em sua plenitude, capturando a ambiguidade da existência (ORTEGA Y GASSET, 1968) e colocando em jogo as tensões entre a subjetividade e o mundo externo. Logo no começo de *A desumanização da arte* (1968), Ortega aborda o tema da desumanização da arte e as mudanças implicadas nisso, fenômeno que ele contraria, destacando a desumanização como característica marcante da modernidade e percebendo, com o fim do “romance”, o esgotamento de formas que, antes, eram centrais às artes. No romance, estaria vivo um *eu executivo* que, próximo de uma noção heideggeriana, não apenas existe, mas está *existindo* de uma maneira particular, vivendo. Nessa reflexão, pode parecer que a literatura *afasta* o indivíduo da experiência vivida. Mas, na realidade, a arte humaniza: ela amplia nosso horizonte sobre como as coisas são e podem ser, muito além do que podemos apreender enquanto as vivenciamos. A crescente falência da arte, portanto – principalmente da literatura – evidencia um afastamento dos indivíduos de um caminho de sensível compreensão da realidade (Idem, 1968). Além disso, em um mundo de constante mudanças, a verdade também precisa mudar: seu sentido precisa se afastar das noções associadas ao fixo ou essencial, e, no espírito de um exercício de descortinamento das coisas, tornar-se o descobrimento de uma realidade que a cada instante é ocultada por aparências, e que pode ser compreendida pelos sentidos que nelas se constroem.

A literatura é essencialmente uma forma de arte; cai, portanto, na égide da estética; em *Ensayo de estética a la manera de prologo* (ORTEGA Y GASSET, 1964, p. 257), Ortega declara que “este objeto que se transparenta a sí mismo el objeto estético, encuentra su forma

elemental en la metáfora”, ou seja, coloca a palavra metáfora como caminho para o sentido literário. A reflexão do espanhol é que, se não somos capazes de compreender aquilo que somos naquele instante (porque estamos vivendo isso que somos), a literatura nos permite vislumbrar a dimensão interna, subjetiva, que “no puede ser directamente objeto para nosotros”, assim, a dimensão sentimental e humana “no son el término del trabajo poético” (ORTEGA Y GASSET, 1964, p. 260-262), mas aquilo que o moveu: deu-se, apenas, o aprofundamento da compreensão dessa dimensão interior.

No tocante à contingencialidade, Ernesto Grassi (1993), que é um dos responsáveis pela proposta de revalorização da tradição humanista, reapresenta o conceito de *engenhosidade*, valorizando uma característica que considera vital em momentos de crise, quando as soluções habituais deixam de ser efetivas. Ele defende que, em um mundo de constante mudança e incerteza, a engenhosidade é essencial para o sucesso — não apenas em seu sentido literal (esperteza ou inventividade), mas em sua dimensão de criatividade de ir além do óbvio. Podemos entender a engenhosidade, portanto, como formas não convencionais de superar questões para às quais as respostas habituais já não funcionam mais. Se, na filosofia, a engenhosidade envolve evitar o dogmatismo e abraçar um espírito questionador e exploratório, constantemente buscando novas perspectivas e maneiras de entender o mundo, na literatura, dirá respeito à habilidade de exibir maneiras não convencionais de entender e explicar o mundo através de metáforas inesperadas e criativas.

Temos, portanto, uma perspectiva de leitura na qual se admite o caráter contingencial do mundo à nossa volta, e o poder da linguagem — em especial a poética, metafórica — para reorganizar e redescrever o mundo, construindo significados engenhosamente para ressignificar e alcançar novos sentidos. Poeticamente, a metáfora se efetuará como uma maneira de dizer de outra forma, apresentar de outra maneira uma mesma questão, examinar por outra perspectiva as questões da realidade — sem deixar de considerar que essas respostas são possíveis justamente por uma consonância de fatores atrelados à historicidade e subjetividade não só de quem escreve, mas de quem lê. Ainda assim, essa metáfora não admite um significado qualquer, ou, dizendo de outra forma: encarar com a poesia uma certa questão não quer dizer que qualquer resposta é plausível.

Os limites metafóricos se encontram ancorados justamente na falta de objetividade que existe no processo de compreensão do mundo e da experiência pela poesia. Em *Os Limites da Interpretação*, Umberto Eco (2004), renomado autor italiano, argumenta que a interpretação não é um processo objetivo, mas sim influenciado pela bagagem cultural, experiências pessoais

e perspectivas individuais de cada leitor. Ele destaca não haver uma única interpretação “correta” de um texto, mas sim múltiplas possibilidades de interpretação. Cada leitor traz consigo suas próprias experiências de vida, conhecimentos culturais e pontos de vista pessoais, que moldam sua compreensão do texto. Dessa forma, a interpretação é altamente subjetiva e variável de pessoa para pessoa. Entretanto, enfatiza também que a interpretação é limitada pelo contexto em que ocorre. Um texto literário é uma entidade complexa que existe em um contexto histórico, cultural e linguístico específico. Para compreender plenamente um texto, é necessário ter um entendimento sólido desse contexto. A compreensão de um texto pode diferir em diferentes momentos históricos, culturas e comunidades literárias, evidenciando a natureza contextual da interpretação. Outro aspecto importante abordado por Eco é a natureza evolutiva da interpretação. Ele argumenta que as interpretações de um texto podem mudar ao longo do tempo, à medida que novas perspectivas e abordagens críticas surgem e a compreensão cultural se transforma. Isso indica que a interpretação é um processo dinâmico, sujeito a mudanças e evolução constantes.

Para Eco, “as tentativas de aplicar à metáfora uma lógica formal dos valores de verdade não explicam seu mecanismo semiótico” (2016, p. 147), e por isso a metáfora é indesejável para a filosofia racionalista. Entretanto, porque é uma relação sêmica, uma relação de sentidos que conecta os conteúdos das expressões, a metáfora institui maneiras de operar os sentidos que podem ressoar muito mais com nossas próprias experiências subjetivas, ou o sentido dessas experiências. Na busca pelo sentido construído no poema, a interpretação metafórica, ao sugerir as aproximações sêmicas entre as propriedades da metáfora apresentada, não associa elementos comuns, mas os constrói — redescreve os sentidos colocados inicialmente. Para o italiano, as análises metafóricas precisariam descrever o conteúdo em termos de componentes semânticos, sem excluir as propriedades “que implicam um conhecimento de mundo” (ECO, 1984, p. 2).

Essa perspectiva de Eco compõe uma maneira de analisar a metáfora que, a seu modo, está alinhada às ideias de contingencialidade, engenhosidade e redescrição já colocadas por Richard Rorty, María Zambrano, Ortega y Gasset e Ernesto Grassi. Ela também rejeita a análise puramente racionalista (ou, como também temos dito, filosófica), porque diante da metáfora ela seria incapaz de construir sentido. Por exemplo, no poema *Nobrezas*, do livro “Clau” (1992), Alberto escreve:

NOBREZAS

Vista-se de jambo,
 a cor irmã
 do sangue velho,
 e das frutas
 caindo abandonadas
 no lamaçal
 da delícia degradada,
 porque esse traje
 de machucada mortalha
 tem a cor da vida
 que vamos, juntos,
 ressuscitar.
 (MELO, 1992, p. 17)

Logo no primeiro verso, “*vista-se de jambo*” representa uma parede insuperável para a leitura racionalista e logicista, já que, considerando o sentido literal do termo (que Eco chama de *enciclopédico*), sabemos que *vestir* é semanticamente incompatível com *jambo*, uma fruta. Expressões como “*a cor irmã do sangue velho*” e “*traje de machucada mortalha*” tornam-se inaceitáveis ao se considerar apenas as características “verdadeiras” das expressões, porque infringem o sentido “lógico” associado às cores, aos materiais de um traje, ao que é uma mortalha.

Contrariamente a essa leitura, analisar a metáfora como expressão engenhosa do poeta é considerar que o veículo metafórico deve, sim, ser entendido literalmente — de forma factual —, mas seu conteúdo deve ser projetado para um mundo possível — o campo da contingencialidade, da possibilidade. Para inicialmente situar a direção do que é possível, é preciso analisar a historicidade, o contexto de produção desse poema — sem, entretanto, limitar-se a ele.

“Clau” foi publicado em 1992, mas escrito no começo da década de 1980, no Acre. Alberto estava, ali, na consumação de seu envolvimento amoroso com Cláudia Cordeiro, e, em suas próprias palavras, sentia tê-la conquistado. Esse era um novo capítulo da vida de Alberto, com a dissolução de seu casamento prévio, a mudança para outro estado e o forte envolvimento com esta mulher a quem confiou sua obra antes de morrer; um capítulo no qual estava cheio de vida e, ao mesmo tempo, precisava recomeçar alguns ciclos que haviam ficado para trás. Tudo isso fica evidente na reminiscência que o autor faz em uma nota da edição original de 1992, na qual, de certa forma, explica e justifica o título do livro, decidido há mais de uma década. Nos interessa uma parte específica dessa explicação:

Quanto ao título deste livro, ao ser divulgado entre minhas obras inéditas, alguns bons amigos, acostumados com a inconstância amorosa dos artistas, aconselharam-me a mudá-lo, por considerá-lo muito personificador. Eu o mantive por acreditar que a poesia, além de ser uma ânsia pela verdade absoluta, é a singularização ou a personificação máxima dos seres e das coisas (deste e de outros mundos). Se a filosofia nos diz que o ser repete a espécie, é possível que falar da grandeza de uma única mulher é referir-se à grandeza de muitas outras mulheres que vivem, trabalham e amam neste planeta assustador (MELO, 1992, p. 2).

Fica em evidência, na opinião do poeta sobre a função da poesia, o que, à primeira vista, pode parecer uma inconsistência: a mencionada busca pela “verdade absoluta” pode sugerir uma aproximação com uma perspectiva essencialista da realidade, com a qual a poesia estaria comprometida. Entretanto, Alberto destaca que isso é alcançado por meio da singularização ou personificação máxima da coisa, um gesto de inserção do subjetivo nesse exercício. O próprio poeta fala em “*ânsia* pela verdade absoluta”, uma força que o impele a buscar, a movimentar-se. Em outros termos, Alberto admite que a poesia efetua um trabalho de busca pela ordem no mundo, algo normalmente reservado às tradições filosóficas, mas também que isso deve acontecer lançando mão da personificação, ou seja, da dimensão subjetiva dessa experiência — um elemento “caótico” que não seria admitido pelo pensamento filosófico tradicional. A universalização que emprega não é pautada no valor essencial da linguagem ou da expressão, mas na singularização poética de um grande leque de valores associados à ideia das mulheres que, como diz, estão cheias de grandeza. O *uno* que se constrói com essa metáfora é *variado*, diferente daquele alcançado filosoficamente.

Essa explicação sugere que a poesia consegue capturar a essência e a singularidade dos seres e das coisas, transcendendo a mera repetição ou generalização. Através da poesia, é possível retratar a individualidade e a grandeza de algo ou alguém específico, ao mesmo tempo que se faz uma conexão com algo maior e mais amplo, como a humanidade como um todo. Essa perspectiva do autor pode ter como subtexto a valorização da singularidade e da individualidade em paralelo ao reconhecimento da interconexão e a universalidade das experiências humanas. A poesia, como forma de expressão artística, permite ao poeta capturar a riqueza e a complexidade do mundo em suas particularidades, revelando a beleza e a grandeza de cada ser ou coisa singular, enquanto reflete sobre a condição humana de forma mais ampla.

Essa concepção de uma poesia que, como a filosofia, busca a verdade, mas o faz de maneira distinta, alçando a experiência individual para um conjunto de possibilidades que compõem o universal, está alinhada com a noção da razão poética de Zambrano (2000), que,

como vimos, defende que o pensamento filosófico e o poético possuem o mesmo interesse, ainda que a poesia harmonize a experiência humana ao invés de efetuar uma ruptura; o *uno*, para o poeta, se basta, mas o *uno* do filósofo racionalista precisa ser adequado independentemente das circunstâncias a que é submetido.

Tendo em mente essa perspectiva e o contexto que circunda a produção dessa coletânea, percebe-se, em *Clau*, um tema de renovação da vida e elevação da figura da mulher. Metaforicamente, essas questões se constroem em torno da “cor de jambo”. O jambo, fruta suculenta e, geralmente, avermelhada, é muito comum na capital do Acre. No poema, a cor do jambo é associada à cor do sangue velho, enquanto as frutas estão abandonadas em um lamaçal. Essa cor também é associada à mortalha machucada, que pode evocar a ideia de decadência ou morte. No entanto, apesar dessas duas imagens sombrias, o poema encerra com uma perspectiva otimista, indicando que essa cor também é a da vida que será renovada — a ideia de vestir-se de jambo pode estar na direção de abraçar a vida em sua plenitude, mesmo diante de situações difíceis ou decadentes. Nesse caso, o poema constrói uma resposta de superação para as adversidades que são naturais às turbulentas vidas que levamos. Esse sentido só pode ser alcançado se superarmos o sentido literal das palavras, ou seja, é uma ideia que só pode ser alcançada metaforicamente — nesse caso, através da poesia —, e que ressoa com as nossas experiências pessoais, tornando o sentido mais forte e mais completo. O sentido metafórico começa no que a palavra significa de fato, mas só se efetua quando consideramos o que ela *pode ser*.

A metáfora, portanto, constitua-se seja no verso, seja na composição total do poema, é uma eficiente maneira de decifrar e recifrar a realidade, pois abre o horizonte de leituras e ressignificação de forma extensiva, mas não permite um número sem-fim dessas leituras, circunscrevendo-a em um horizonte possível. Sobretudo, elabora essa redescritção de maneira a não dispensar a dimensão humana desse gesto de lado, admitindo o *eu* na construção desse sentido. A metáfora não deve ser vista apenas como uma figura de linguagem, mas como um dispositivo crítico que permite uma compreensão mais engenhosa, sensível e complexa da realidade.

3.3 A metáfora como exercício cognoscitivo

Tanto na *Retórica* quanto na *Poética*, Aristóteles insere o conceito de metáfora na égide do efeito persuasivo, que tinha significativa importância na sociedade grega antiga. Como sabemos, os sofistas já utilizavam a retórica em suas atividades; Aristóteles, entretanto, foi quem lhe deu um rigor mais técnico, estruturando a retórica na arte de usar a linguagem não só para persuadir, mas encontrar a forma mais eficiente de fazê-lo — uma espécie de agudeza, sensibilidade para discernir “os meios de persuasão em cada caso”, para adequadamente convencer alguém (ARISTÓTELES, 2019, p. 93).

Antes, portanto, da retórica aristotélica, havia “o uso selvagem da palavra e a ambição de apreender por meio de uma técnica especial sua perigosa potência” (RICOEUR, 2015, p. 19). A retórica aristotélica é uma domesticação da eloquência e da persuasão, construídas principalmente a partir da metáfora, e está firmemente “suturada” à filosofia pela teoria da argumentação. Assim como a *Poética*, essa obra (a *Retórica*) foi codificada por todas as tradições que recuperaram o legado grego como uma espécie de guia de regras normativas, que foram incessantemente reproduzidas, tendo a retórica, inclusive, sido “amputada” da filosofia²⁴ com o avanço do racionalismo.

No Tomo III da *Retórica*, Aristóteles diz que:

Termos dialetais²⁵, nomes compostos, bem como termos cunhados devem ser escassamente usados e em raras oportunidades, as quais indicaremos mais tarde. [...] No que toca ao estilo do discurso puro e simples, há somente duas modalidades de expressão que se revelam úteis: os termos regulares e próprios às coisas e a metáfora. [...] No tocante à natureza de cada um desses termos, às distintas espécies de metáforas, aos motivos que tornam estas muito importantes, quer na poesia, quer na retórica, reiteramos que isso foi discutido na *Poética*. [...] A metáfora, ademais, constitui o meio que mais contribui para conferir ao pensamento clareza, encanto e o tom não familiar a que nos referimos, sem mencionar o fato de que não é possível que alguém ensine o seu uso a outra pessoa. (ARISTÓTELES, 2019 p. 457)

²⁴ Na verdade, esse processo só é intensificado com o desenvolvimento do racionalismo europeu. Mas já na passagem para a era moderna, os tratados de retórica já começam a figurar apenas com a teoria da elocução e da composição do discurso, fazendo com que a teoria da argumentação, “que abrange por si só dois terços do tratado” (RICOEUR, 2015, p. 18), fosse escanteada, assim eliminando a conexão da retórica com a filosofia (que se dava por meio da dialética).

²⁵ Termos que, segundo Aristóteles, são inusitados (específicos demais) ou estão em desuso — ou seja, cujo sentido seria dificilmente compreendido.

Dois pontos são de nota nesta passagem. A primeira é que apenas ela já é suficiente para verificar a impossibilidade de tomar a Retórica em seu caráter normativo, já que aquilo que se consideraria “termos dialetais” não poderiam ser os mesmos entre aquela língua (o grego antigo) e os vernáculos que se desenvolveram com a passagem da Antiguidade para a Idade Média, que dirá para os dias atuais. Assim sendo, aquilo que configura uma “má utilização” da metáfora na retórica aristotélica não corresponde ao que seria um mau uso na contemporaneidade.

O segundo ponto, mais relevante, denuncia o aspecto único da metáfora. Esse tom “não familiar”, exótico, é o que permite uma espécie de encantamento que é necessário para capturar a atenção do outro; ela também confere “clareza”, porque é a maneira mais eficiente de alcançar sentidos que não são percebidos à primeira vista. Entretanto, a metáfora era mais efetiva em um lugar “incerto”, uma área cinzenta, porque se fosse longe demais, não era compreendida (e poderia se confundir com algo poético); e se não fosse longe o bastante, não era metáfora. Esta é uma tensão, na verdade, que sempre será *in loco*: as metáforas são outras, os usos linguísticos são distintos. De toda forma, para Aristóteles, entre uma coisa e outra, entre conhecer o sentido “apropriado” da palavra e deparar-se com o significado “metafórico” dela, é que se constrói o sentido pretendido. Assim, para Aristóteles, a metáfora se constrói de maneira mais brilhante não apenas com um deslocamento na semelhança dos sentidos, mas também na dessemelhança (Idem, p. 459), a metáfora bem utilizada articula esses dois movimentos. Ademais, o uso parcimonioso da metáfora já pressupõe certo controle da imaginação.

A princípio, a perspectiva aristotélica de metáfora pode parecer não incluir a noção de um gesto criativo. Ao afirmar que “a metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou por analogia” (ARISTÓTELES, 1994, p. 134), o leitor pode acreditar que se trata, nesse caso, de uma simples operação de troca ou intercalação de sentidos. Entretanto, se a metáfora “revela o engenho natural do poeta” (Idem, p. 138) através da percepção das semelhanças e dessemelhanças, constitui uma forma de conhecimento que, por si só, constrói mais conhecimento, a partir de uma agudeza, um gesto criativo. É da metáfora aristotélica que deriva o que hoje chamamos de metonímia (relações de uma parte com o todo), é verdade; mas é também onde vemos a importância da analogia, que para Aristóteles era a mais apreciada forma de metáfora, a partir da qual apresenta suas ideias sobre a mimeses. A grande qualidade da analogia está no fato de que não se constrói só na transposição ou semelhança dos nomes, mas também em sua ausência, ou sua dessemelhança.

Sendo assim, Lima (2005, p. 9) argumenta que, muito embora a ideia de Aristóteles, ao longo da *Poética*, sugira que a função principal da metáfora era transportar e destacar semelhanças entre coisas diferentes, uma observação atenta de seu uso no contexto aristotélico indica que sua função é, também, representar o que poderia acontecer de forma verossímil e necessária. Essa compreensão ultrapassa a ideia de “qualidades próprias” do signo linguístico e foca nas “qualidades verossímeis” da metáfora — ou seja, sua função não se concentra apenas nas palavras e seus significados literais, mas considera como essas palavras são usadas para criar uma imagem ou ideia plausível e coerente no contexto em que é empregada. No fragmento da *Poética* ao qual temos acesso, portanto, a metáfora é uma ferramenta de comunicação mais ampla do que a simples combinação de palavras individuais, já que opera ativamente uma construção de novos sentidos que partem do literal para o possível, revelando a engenhosidade de seu bom utilizador.

Já a Retórica foi, antes de qualquer coisa, uma técnica de eloquência, da persuasão, o que não significa dizer que é aplicável em todos os tipos de discurso. A *Poética* não dependia, “nem quanto à função nem quanto à situação do discurso, da retórica”, quer dizer, “a poesia não é eloquência” (RICOEUR, 2019, p. 23), sua persuasão não é a de convencer por si só, mas de comover, produzir a catarse. Fica claro que a metáfora tem um pé de cada lado: em seu sentido clássico (aristotélico), pode tanto compor um jogo de transferência de sentidos por semelhança e dessemelhança (uma figura de linguagem e de pensamento), como desempenhar uma função catártica ou persuasiva, o que significa dizer que tinha “uma única *estrutura*, mas duas *funções*” (RICOEUR, 2019, p. 23).

A metáfora constitui, portanto, uma técnica “perigosa” na retórica, pois seu uso deve evitar o estilo poético, o que é difícil e arrisca o ridículo: “[...] Eis, portanto, a primeira das causas da frieza em matéria de estilo” (ARISTÓTELES, 2019, p. 160). Caso sejam elaboradas demais, o referente se perde e se torna simples adorno; se partirem de referentes muito incomuns ou distantes, arriscam não serem compreendidas — o que, mais uma vez, reforça a importância do contexto na construção metafórica, bem como a necessidade de sua boa medida. Para Lima,

à proporção que se contrapôs à doutrina das ideias inatas, o Estagirita a substituiu pela tabula rasa, onde vão sendo impressas as associações. Com efeito, o conhecimento, a inteligência, provém dos sentidos que dotam a mente de imagens as quais se associam entre si segundo a contiguidade, a semelhança e o contraste. (LIMA, 2005, p. 16)

Ou seja, as metáforas se constroem a partir de palavras cujos sentidos ordinários são convertidos, por uma associação de ideias, contraposições e aproximações, em sentidos diversos daqueles literais — está aí a possibilidade de diversas formas de, por meio de analogias, ressignificar o mundo. Entretanto, “na medida em que permite ao ser humano ressignificar o mundo, renomeá-lo, reorganizá-lo, não é tão-somente analogia” (LIMA, 2005, p. 17).

Na Idade Média, a própria realidade é uma metáfora que, se decifrada, permite acessar a sabedoria divina do cristo. Assim, segundo Eco (1994, p. 221–223), “num universo que não é senão uma cascata emanativa do Uno inatingível, [...] todo o ser funciona como sinédoque ou metonímia do Uno” (ECO, p. 296). A própria realidade oculta um sentido maior, e as palavras são um código para decifrar a realidade. Santo Agostinho adverte, na *Trindade*, que não é possível ler a Bíblia ao pé da letra, pois fazê-lo seria se tornar incapaz de alcançar o sentido real por trás das palavras, tornando-se apenas um “escravo do significado”. A operação de sentido construída na distensão desses significados precisava ser alcançada. Quer dizer, aquele sentido ontológico por trás do uso metafórico da linguagem, que percebemos no mundo clássico, agora, na Idade Média, era substituído, na cosmovisão cristã, por uma metafísica fundadora. Essa tradição neoplatônica supõe uma verdade interior na palavra, que seria a palavra divina. Ela tem dois sentidos: o literal e o metafórico, e o *contexto* torna-se fundamental para compreensão de quando a palavra é só a palavra, ou quando é o símbolo de outra coisa. Essa perspectiva platônica dá espaço a outra a partir do século XIII, com Tomás de Aquino. Ao admitir que a realidade não é apreensível, mas tirar a “aura” enigmática e reveladora da metáfora, Aquino a propõe como recurso inacabado de compreensão da realidade que compõe uma tentativa de explicação do divino. Se, para Agostinho, a metáfora era a revelação do caminho, para Aquino, é um esforço infrutífero de o compreender. Para o primeiro, a palavra revela a realidade, e possui verdade interior (que podemos depreender, porque existe em nós e à nossa volta); para o segundo, a metáfora (que é, antes de tudo, a realidade) é consequência de uma força maior.

Com o advento do Iluminismo, no século XVIII, e o triunfo do racionalismo, o desenvolvimento de uma linguagem racional para depreender a realidade implica no afastamento de uma linguagem “poética”, ou, mais simplesmente, metafórica, por conta de sua suposta imprecisão para essa empreitada. Aquela racionalização que vimos em Tomás de Aquino na Idade Média — isto é, a premissa de que algo maior, essencial e não apreensível, obrigava-nos a operar metaforicamente as palavras para tentar depreender o divino —, agora é

reduzida a uma busca pela essência da verdade — uma herança radicalizada do renascentismo, que se voltara a Platão mais uma vez, mas agora super-enfatizando os ideias de clareza e lógica clássica.

Giambattista Vico, filólogo cristão, empreendeu, em meio a esse momento, um compreensivo estudo sobre a metáfora a partir de uma perspectiva teológica, discutindo, em *Principi di una scienza nuova intorno alla natura delle nazioni*²⁶, como a cultura de um povo interfere na etimologia das palavras e sua metaforização, e advertindo, ainda, para o papel da metáfora no surgimento das civilizações. Seu método foi o de buscar a origem das palavras, examinando como a cultura mudou seu sentido em um processo contínuo de transformações e ressignificação. O mais importante da premissa de Vico é, talvez, como categoricamente refuta a possibilidade da fixação de significados.

Assim, para o italiano, a metáfora é uma forma de linguagem figurativa que representa o processo criativo da imaginação. Na “lógica poética” de Vico, a metáfora é a primeira coisa que os homens inventaram para si mesmos, pois se eles não conseguem compreender uma coisa, eles a explicam por meio de uma coisa semelhante a ela, “fantasiando”: “os primeiros poetas teólogos fingiram a primeira fábula divina, a maior de quantas jamais foram imaginadas, ou seja, Zeus” (VICO, 2008, p. 157).

Remetendo à mesma noção aristotélica da criação de algo novo pela analogia, ou associação de ideias, Vico argumenta que essa capacidade de imaginação e linguagem figurativa é a maneira ideal de articular ideias complexas, principalmente aquelas que não poderiam ser expressas de outra forma.

A metáfora, nesse sentido, é uma expressão da natureza humana e sua tendência a tentar explicar e compreender o mundo à sua volta. Sendo o caminho para “dar forma” à abstração e vice-versa, a metáfora não é apenas uma figura de linguagem poética, mas um processo criativo presente em absolutamente todos os processos linguísticos, desempenhando uma função essencial na forma como depreendemos a realidade. Afinal, a linguagem figurativa, que inclui a metáfora, é a linguagem natural da imaginação, que é capaz de criar novas ideias e conceitos a partir da “pequena fábula” que o homem constrói (VICO, 2008).

Por isso mesmo, Vico prenunciava, em *De Constantia Iurisprudientis* (1721), que “a poesia nasceu da necessidade natural, apesar de até hoje todos pensarem nascida do intencional

²⁶ “Princípios de uma ciência nova acerca da natureza das nações”, publicado em 1725.

propósito dos homens” (VICO, 1974, p. 470 *apud* NETO, 2018, p. 158). Enquanto Descartes fazia todos se voltarem para a clareza do discurso e sua objetividade, Vico argumentava em favor da metáfora e o papel da poesia. Segundo Neto (2018, p. 159), para Vico, “os preceitos da poética não seriam senão as lições da natureza ou as suas causas pelas quais ela opera transformadas em regras, de modo que essas regras nada podem realizar sem o concurso mesmo disso que elas limitam: a natureza” — quer dizer, a natureza só se depreenderia a partir da própria etimologia das palavras, que, sendo resultado de processos metafóricos, anunciam a natureza poética da humanidade, que, interpelada pela natureza, espontaneamente dá origem à poesia, um processo natural da humanidade:

o mais sublime ofício da poesia é o de conferir sentido e paixão às coisas insensatas. E é propriedade dos infantes o tomar coisas inanimadas entre as mãos e, entretendo-se, falar-lhes como se elas fossem pessoas vivas. [...] É fato natural nas crianças que as mesmas com as ideias e nomes dos homens, das mulheres e das coisas que pela primeira vez conheceram, com essas ideias e com esses nomes aprendam e nomeiem todos os homens, mulheres e coisas que se assemelham ou tenham alguma relação com as primeiras coisas apreendidas. (VICO, 2008, p. 44)

Ressalte-se, ainda, que em contraposição ao intelectualismo difuso do racionalismo cartesiano, Vico defendia que os universais da razão científica deveriam ser adaptados para o entendimento comum, postulados de maneira “simples”, o que seria possível através do cultivo do verossímil por meio das artes que usam a memória e a imaginação, ou seja: a poesia, a oratória, a pintura etc. Fica claro o papel pedagógico da poesia nessa premissa do italiano, mas também como a habilidade criativa desenvolvida por processos metafóricos, desde a infância, desempenharam papel fundamental na construção de um indivíduo preparado para compreender aquelas universais da razão científica. Mas, sobretudo, Vico sugere a linguagem poética como uma “primeira” linguagem, primitiva, e que os homens passaram dela para a “racional”, estando ambas muito relacionadas, e dando-se as operações metafóricas de sentido entre uma e outra (VICO, 2008). A linguagem poética — a poesia — cumpre sua mais importante tarefa quando nos permite explicar as “coisas insensatas”, dar sentido à paixão, aprofundar-se sobre a dimensão humana:

é propriedade dos infantes o tomar coisas inanimadas entre as mãos e, entretendo-se, falar-lhe como se elas fossem pessoas vivas. Esta dignidade filológico-filosófica prova-nos que os homens do mundo nascente (*fanciullo*) foram, por sua própria natureza, sublimes poetas. (VICO, 2008, p. 41)

Como a metáfora é uma articulação criativa, opera sentidos diferentes em consonância com as mudanças que a própria civilização impõe sobre as palavras (literais) e sentidos possíveis dessa palavra. Um processo criativo não seria “criativo” se fosse sempre o mesmo, afinal; certamente, percepções diferentes da realidade propiciam metáforas diferentes para compreendê-la. Além disso, na origem de toda metáfora, de toda palavra, estava uma raiz mitológica que era, por si só, um processo criativo que *nomeou* a coisa. Vico chama isso de *fábula*: “os primeiros poetas deram aos corpos o ser das substâncias animadas, capaz de quanto lhes pudessem conseguir, ou seja, de sentido e paixão, e assim fizeram as fábulas; de modo que cada metáfora vem a ser uma pequena fábula” (VICO, 2008, p. 156). Mas Vico não defende, aqui, um retorno a essa fábula inicial, ou a recuperação desse sentido fundante. Pelo contrário, propõe que, a partir desses conceitos iniciais, uma cultura se organiza e, então, muda esse mesmo conceito à medida que se transforma com o tempo. O esforço metafórico é o de interpretar e ressignificar as palavras conforme muda a realidade. A metáfora, para Vico, não é só a imitação de Aristóteles — ainda que ambas as perspectivas se aproximem no tocante a seu caráter criativo. Para o italiano, a metáfora tem um poder criador, demiúrgico, e a poesia é consequência natural disso.

A poesia, como sabemos, foi escanteada pela filosofia racionalista como uma maneira eficiente de pensar o mundo. Nesse sentido, nos aproximamos da perspectiva de María Zambrano (2000), para a qual a poesia não é só um texto poético do gênero lírico, mas uma maneira de sentir e pensar o mundo distinguido da filosofia tradicional. Zambrano separa o “poeta” e o “filósofo” em dois tipos de pensadores, com hábitos e pretensões próprias, ainda que a cisão só tenha surgido por uma aparente necessidade da Grécia Antiga. Essa contenda entre uma forma de pensar cada vez mais racional, e outra, em torno da poesia, está no cerne da estrutura ocidental do pensamento. Enquanto a poesia se pressupõe um artifício mentiroso, de verdades múltiplas e possíveis, a filosofia se debruça sobre uma busca assídua de uma verdade essencial e universal.

Em *Hacia um saber sobre el alma* (2007), Zambrano considera como o avanço do racionalismo significou a marginalização da alma e suas sombras, escuridões e paixões, alma esta que nada mais é que o sentido interno, a experiência poética do indivíduo. A despeito da necessidade óbvia de nos conhecermos, o racionalismo europeu afastou a alma do campo dos saberes, por considerar que ela afastava o homem daquilo que era novo, daquilo que era exato, daquilo que a ciência buscava. Principalmente a partir de Descartes, a união entre alma e razão é falsa, tal como era na República platônica: a “alma”, no racionalismo, é uma pretensa essência

fixada e original de nossa existência. “Mas ficará sempre assim?”, pergunta Zambrano, “permanecerão sem luz estes abismos do coração, ficará a alma com as suas paixões, abandonada, à margem dos caminhos da razão?” (ZAMBRANO, 2000, p. 31). O que Zambrano aponta deveria ser óbvio: a alma, este objeto e coração da poesia, é também parte da realidade na qual estamos. Que sentido existe em um pensamento, que se propõe a alcançar a verdade, propositalmente deixar de lado a alma para fazê-lo? Como seria válida (ou justa) essa verdade? A poesia, para quem procura a verdade, é necessária.

Como nos lembra José Guilherme Merquior em *A Astúcia da Mimesis*, a lírica é uma forma de poesia que se confundiu com a própria poesia a partir da modernidade, e diferenciou-se da épica e da dramática por enfatizar a expressão subjetiva do poeta como forma de conhecimento. A discussão de Merquior caminha na direção do argumento de que a mimese, nessa poesia, não é uma simples reprodução da realidade, mas uma forma de transformá-la e reinterpretá-la, revelando-lhe aspectos que de outra forma poderiam permanecer escondidos ou inacessíveis. Isso sugere que a mimese, que se efetua metaforicamente, é uma atividade criativa, e não apenas imitativa — e que poetas podem revelar aspectos da realidade que, de outra forma, passariam despercebidos.

o fenômeno, porém, por nós chamado ‘astúcia da mimese’, não concerne especificamente ao lírico. A obtenção de um conhecimento especial sobre aspectos ‘universais’ da vida humana (considerados de interesse constante para o espírito) mediante a figuração de seres singulares é comum a todos os gêneros literários; é o *modus operandi* da literatura em geral. Ora, a astúcia da mimese indica a causa final do literário, que guarda o segredo da universalidade das suas obras: essa capacidade de interessar aos homens em qualquer tempo e lugar” (MERQUIOR, 1972, p. 12)

Ou seja, a astúcia da mimese é representar o universal por meio do particular, uma forma astuta de representação, que denuncia não só a articulação engenhosa da linguagem, mas uma maneira de fazê-lo que é aguda, feita de forma a sensibilizar-nos, expandir nossos horizontes. Assim, o potencial múltiplo da realidade, as dinâmicas de um mundo sempre em mudança, efetivamente reinterpretando, de forma reflexiva, a dimensão vivenciada. O artista pode, a partir da mimesis, revelar, assim, aspectos contraditórios e complexos da realidade, que superam sua superfície.

Essa perspectiva guarda uma aproximação com a importância que Grassi dá à criatividade e a interpretação da realidade por meio do uso engenhoso da linguagem. Ora, a filosofia racionalista defendia que a realidade possuía uma estrutura lógica e racional, e,

portanto, a linguagem poderia refletir com precisão essa estrutura caso seguisse as regras do discurso racionalista, de caráter dedutivo e logicista. Segundo essa visão, seria possível utilizar os termos e nomes de forma unívoca, transferindo seu significado de um contexto para outro. Essa perspectiva sugere que a linguagem pode espelhar fielmente a realidade e expressar de maneira ideal o seu conteúdo. Mas também pressupõe binarismos e uma noção fixa de verdade, que não é coerente com o mundo contraditório que vivemos. A perspectiva revitalizada pelo italiano Grassi, por outro lado, pressupõe uma busca e construção de sentido que está alinhado às circunstâncias contingentes que permeiam seu uso; o uso dos nomes, empregado de forma metafórica, está de acordo com um mundo cujos sentidos estão sempre em deslocamento. A astúcia da mimesis que Merquior propõe é compatível com essa reflexão humanista na medida em que considera a mimesis (que é um processo metafórico) como uma maneira de engenhosamente expor e compreender aspectos e facetas da realidade que se constroem por meio de contradições e ambiguidades, ou seja, que não seriam conciliáveis numa abordagem lógico-dedutiva. É uma espécie de jogo, no qual o artista se desafia a criar novas formas e significados a partir da realidade. A astúcia consiste em não se limitar a uma única interpretação da realidade, mas em criar múltiplas interpretações que se desdobram e podem, inclusive, se contradizer, sendo expressas mimeticamente. É seguro dizer, portanto, que a poesia é o caminho metafórico por excelência para uma apreensão da realidade que se dá em um processo de redescritção, ou reconstrução da realidade. Para além de recombinações de semelhanças e diferenças, é possível apreender a realidade filosoficamente através da poesia, em um jogo metafórico de imensas possibilidades, que, entre outras coisas, nos permitem olhar os fatos e imaginar várias formas de explicá-los. A astúcia da mimesis guarda uma aproximação, ainda, com a perspectiva orteguiana de metáfora, na medida em que concebe esse potencial da linguagem não só como recurso estilístico, mas como um processo de percepção e redescritção da realidade através do exercício metafórico.

Em defesa de uma maneira de pensar o mundo que não seja pautada só na observação racionalista, uma diversa tradição humanista propôs a possibilidade de, opondo-se ao sistema tradicional do pensamento científico, ponderar a realidade utilizando a linguagem “não racionalista” da retórica e da poesia. Para o pensamento filosófico tradicional, a experiência empírica é insuficiente para constituir uma consideração ontológica, ou mesmo política e social, porque, sendo pautada na experiência pessoal, está fadada a uma ambiguidade. Igualmente, para a tradição racionalista, hipotetizar o que “poderia ter sido” constitui um devaneio da possibilidade, que não carrega fator de universalidade ou a capacidade de ser explicado

“racionalmente”. Entretanto, na perspectiva humanista do século XX, a experiência “pessoal” retorna a uma posição de importância na percepção da realidade — o que remete, não podemos deixar de dizer, à razão poética zambriana e a prevalência da emoção e a da intuição nos processos de pensamento, investigação e concepção do mundo²⁷. Ela também aponta que o escanteio dessa dimensão “subjetiva” da compreensão do mundo só se efetuou concretamente por conta do racionalismo europeu, destacando momentos da Grécia Antiga nos quais o pensamento filosófico e poético se debruçaram sobre as mesmas questões sem qualquer exclusão, ainda que ressalte o papel de Platão como aquele que promulgou a busca por uma linguagem “verdadeira” para buscar a verdade, já que as palavras, por meio da poesia, eram ambíguas e incertas.

Essa perspectiva da pensadora espanhola endossa o poder metafórico da linguagem, que deve ser recuperado para que possamos explicar o mundo de forma mais sensível, para além de binarismos ou pretensas respostas infalíveis e universais. Enquanto, já desde Heráclito, a concepção de uma linguagem autêntica, formal e cristalina é concebida como necessária para o empreendimento de um pensamento filosófico (de modo a não ser influenciado por fatores históricos), o italiano Ernesto Grassi sugere, no caminho contrário, que a tradição humanista de raiz não platônica, com sua especulação filosófica, utiliza de uma linguagem que recupera a capacidade de se construir de forma atualizada e sempre em mudança, acompanhando o caráter contingencial da realidade. Na contemporaneidade pós-moderna, essa é uma característica importante; significa dizer que a linguagem retórica e/ou metafórica não compõe apenas um recurso estilístico, mas a habilidade da linguagem (e as ideias comunicadas a partir desse tipo de linguagem) de estar sempre atualizada e conseguir indicar um horizonte possível de analogias.

As ideias de Grassi, que remetem a Giambattista Vico, são responsáveis por um enaltecimento dos valores do humanismo renascentista, e sua teoria, sobretudo, apresenta a retórica como filosofia. Tendo sido aluno de Heidegger, Grassi apresentou divergências quanto à opinião de seu antigo professor quanto à superação do humanismo, ressaltando o foco na linguagem por parte de um humanismo de raiz não platônica. Seu esforço, principalmente, em rerepresentar a retórica como filosofia, fica evidente quando afirma, por exemplo, que ela “não é, nem pode ser, a arte, a técnica de uma persuasão exterior; é antes o discurso que é a base do pensamento racional” (GRASSI, 2001, p. 20). Para Grassi (1978), quando nos referimos a algo

²⁷ Ideias que desenvolve, principalmente, em *Hacia un saber sobre el alma*, e que demonstra em *La tumba de Antígona*.

— quando usamos a linguagem para referenciar alguma coisa —, antes, empreendemos um processo de interpretação: “somente quando algo puder ser interpretado tal ou qual, é que será representativo tal ou qual” (p. 72). Se, para Grassi, interpretar é “a revelação da causa através da qual os fenômenos são determinados” (Idem, p. 72), então explicar uma coisa tem a ver com demonstrá-la. Em outras palavras, Grassi explica que a interpretação é um processo que busca descobrir as causas por trás dos fenômenos. Esse processo pode ser feito através da lógica ou da retórica, mas é sempre baseado em demonstrações. No entanto, existem causas primeiras, “originárias”, que não podem ser demonstradas ou deduzidas. Esses princípios são universais e absolutos e não podem ser expressos em um discurso hermenêutico, que é um tipo de interpretação que busca o significado das palavras. Em vez disso, as causas primeiras são inteiramente indicativas e sua validade pode ser demonstrada através da interpretação²⁸: “Apenas o caráter indicativo dos axiomas é que torna possível sua demonstração; a prova que leva à *hermeneia*, à interpretação, é baseada no caráter indicativo dos axiomas” (Idem, p. 73). O italiano constrói esse raciocínio para contrariar a eficiência do discurso racionalista, já que, para ele, o método científico e a “linguagem racionalista” constituíam simples ferramentas capazes de examinar os princípios, mas não as causas. Segundo Eduardo Maia, para Grassi, o discurso estritamente racional

Baseia-se na capacidade humana de fazer deduções, de extrair conclusão de premissas. O discurso racional consegue seu efeito demonstrativo e seu caráter vinculante mediante a demonstração lógica. O processo dedutivo está completamente fechado em si mesmo e não pode admitir formas de persuasão que não se derivem do processo lógico (GRASSI, 1993, p. 2 *apud* MAIA, 2017, p. 69).

Enquanto isso, a linguagem retórica, mais abrangente, podia abarcar diversos conhecimentos para operar suas indicações e tentar explicar as causas; além disso, a objetividade científica, a seu modo, não era capaz de levar em conta variações de contexto.

Para Grassi, o projeto racional-idealista da filosofia tradicional acabou por desvirtuar a função original da linguagem, pois a historicidade que marca a existência humana nos interpela de maneira sempre diversa e nos impele a um uso sempre renovado dos significados das palavras. (MAIA, 2017, p. 70)

²⁸ Ou seja: a interpretação é importante para descobrir as causas dos fenômenos, mas há princípios universais que não podem ser demonstrados e precisam ser interpretados de forma indicativa.

O meio linguístico pelo qual essa pluralidade poderia ser alcançada é a metáfora. Mas não a metáfora como simples figura de linguagem ou recurso estilístico — a metáfora como uma operação de sentidos que permite incluir no pensamento justamente aquilo que o discurso racionalista não consegue abarcar: a mudança. O contexto e a experiência pessoal. Ou seja, a contingencialidade.

Segundo o italiano, a própria linguagem racionalista precisa recorrer à “transposição do domínio empírico dos sentidos, onde o *ver* e o *figurativo* movem-se no primeiro plano”, ou seja, a linguagem é metafórica por natureza, é intrínseca ao discurso filosófico. Em *Poder da imagem* (1978), Grassi deixa clara que a metáfora não é a simples transposição do sentido de uma palavra de um contexto para outro, porque tal transposição “não pode, porém, ser efetuada sem o reconhecimento imediato da *analogia* que se estabelece entre os dois campos diferentes”. A metáfora é a *descoberta* de coisas análogas, mesmo entre domínios diferentes: “por seu intermédio é *mostrada*, ao leitor ou espectador, uma interseção de domínios diferentes que, por meios racionais, não poderia ser deduzida” (GRASSI, 1978, p. 192). Para Grassi, esse tipo de linguagem exige *engenhosidade* e *agudeza*, porque é necessário entender aquele a quem se dirige para perceber como sensibilizá-lo, bem como pensar alternativas criativas (e inovadoras) para responder as questões que, de outra forma, já foram respondidas pelos caminhos tradicionais. Ou seja, entende-se por *engenhosidade* a capacidade de encontrar soluções criativas para problemas complexos, de se adaptar a diferentes situações e de explorar a linguagem de forma criativa. Para o italiano, essa linguagem não rejeita a dimensão humana da percepção da realidade (descartada pelo racionalismo), e por isso é mais persuasiva, como também é mais adequada para um mundo sempre em mudança. Todavia, para Grassi, essa linguagem não-racionalista não é apenas uma técnica de persuasão ou de translação de ideias, mas sim uma forma de pensamento que consegue transmitir ideias complexas e abstratas de maneira clara e persuasiva, e sobretudo, evidencia a “livre faculdade de formas coisas” (Idem, p. 193), independentemente de uma “função” social e/ou política, etc. Para a arte, essa linguagem metafórica significa deparar-se com a própria liberdade, a responsabilidade de como expressar essa liberdade, a possibilidade de expressar-se de variadas formas sobre variadas questões; filosoficamente, a metáfora é uma operação engenhosa de conhecimentos, que não se limite apenas ao universal, mas também ao particular.

Esse breve percurso nas ideias de Ernesto Grassi é necessário para localizar a perspectiva de *metáfora* com a qual lidamos. Ela permite falar do mundo e suas questões sem excluir o contexto histórico; ela permite a recuperação do “coração” de que fala Zambrano, o

particular humano, e sua dinâmica com a realidade. Sobretudo, a perspectiva de Grassi sobre a linguagem não-racionalista, em sua análise da retórica, e sobre a metáfora, evidenciam o discurso filosófico racionalista como falho, o que é especialmente verdade nos dias atuais, em que o discurso científico tradicional-racionalista perde cada vez mais credibilidade. Todavia, tomar a razão como princípio único da produção de sentido como insuficiente não quer dizer “abandonar” a razão; esta faculdade precisa integrar nosso repertório de ferramentas na construção da inteligibilidade, ao lado da percepção do poder da linguagem metafórica.

El mundo humano no surge a partir de teorías filosóficas que se derivan racionalmente de primeros principios, sino a partir de acto ingenioso que siempre está confrontado con la situación concreta: rechazaban, pues, la primacía de una filosofía abstracta y del concepto tradicional de pensamiento científico. (GRASSI, 1993, p. 24 *apud* MAIA, 2019, p. 98)

Desde Aristóteles até o século XX, a forma como lidamos com a linguagem e a metáfora mudou bastante: a Retórica foi desmembrada da filosofia e, tendo em comum com a Poética a metáfora, caiu na égide dos “discursos enganosos”, que não são capazes de depreender a realidade por serem discursos ambíguos ou falsos. Fica cada vez mais claro, entretanto, que a linguagem metafórica é mais do que necessária na contemporaneidade. Como afirma Maia (2017, p. 71),

a vigência e atualidade da tradição humanista tanto para a filosofia como para o pensamento literário contemporâneo têm como um dos pontos de maior repercussão teórica o reconhecimento da metáfora como meio autêntico de inteligência: um instrumento mental indispensável para que o homem possa pensar-se em sua circunstancialidade, em sua contingência.

As ideias de Ortega y Gasset representam outra preciosa perspectiva sobre a metáfora, ou linguagem metafórica. Para o espanhol, a linguagem é a essência da cultura, sendo através da linguagem que os seres humanos compreendem o mundo. Ele defende que a linguagem não é apenas uma ferramenta para se comunicar, mas sim um meio de compreensão do mundo que está sempre em constante evolução. É por meio da linguagem que é possível recuperar uma tradição não racionalista. É por isso que, nas ideias do espanhol, é possível vislumbrar uma ponte entre a literatura e a filosofia. Se Richard Rorty, neopragmatista, apontava para a necessidade de que a filosofia aprendesse um pouco com a literatura, em termos de sua adaptabilidade a tempos que mudam cada vez mais rápidos — e sendo a linguagem o meio pelo

qual se interpreta a realidade —, Ortega y Gasset propõe a metáfora em uma dimensão cognitiva, de investigação da realidade.

É importante destacar que Ortega y Gasset²⁹, entretanto, não estruturou uma teoria da metáfora. Segundo Maia (2019, p. 99), ele “nem mesmo tratou do tema com exclusividade em algum livro particular, somente em artigos e ensaios esparsos”. Todavia, transparece em seus textos a percepção da metáfora como uma ferramenta de conhecimento da realidade — ou seja, um instrumento filosófico, para além de literário. “Ortega insistiu sempre no fato de que a plasticidade de sua linguagem, pelo uso de figuras, analogias, ritmo, aliterações e assonâncias, era algo inseparável de seu pensamento conceitual” (p. 100). Apesar disso, foi considerado diversas vezes, inclusive por seus pares, como “apenas” um literato, em função de sua utilização metafórica e da linguagem.

Em *Ensayo de estética a manera de prólogo*³⁰, escrito originalmente em 1914, Ortega apresenta princípios de sua teoria estética importantes para entender como percebe a metáfora. Ele argumenta que a arte é um reflexo da cultura e da sociedade em que é criada, defendendo-a como uma expressão que não possui função utilitária, mas sim estética, com o intuito de sensibilizar, gerar beleza e despertar emoções. Para Ortega y Gasset, a estética é uma disciplina, portanto, filosófica — já que estuda a natureza da beleza e sua relação com o ser humano. Ao invés de ser encarada apenas como atividade de fruição, a estética deveria, portanto, ser encarada como uma forma de pensamento crítico, que se ocupa de compreender a natureza da arte e o seu papel na sociedade e na cultura.

Nesse ensaio, o espanhol argumenta, sobretudo, que a arte é uma forma de conhecimento, já que nos permite acessar a realidade de uma maneira que nem a metafísica religiosa, nem a razão científica são capazes de fazer. A arte, portanto — e daí a linguagem literária, retórica, metafórica — seriam maneiras de revelar a essência das coisas e expressar o que é irrepetível em cada ser humano³¹. Enquanto, como já falamos, criar uma espécie de linguagem transcendental, capaz de dizer a verdadeira essência do mundo, era o objetivo filosófico da tradição racionalista que remonta a Platão — portanto, estando gravada na medula óssea da filosofia ocidental —, Ortega y Gasset e sua metáfora de poder demiúrgico, bem como

²⁹ Também segundo Maia, o próprio espanhol teria negado, em certo momento de seu percurso filosófico, estar filiado à tradição humanista.

³⁰ Pode ser encontrado nas *Obras Completas* da Revista de Occidente, tomo VI.

³¹ Vale ressaltar, ainda, que Ortega y Gasset defende que a arte é uma forma de liberdade, ao permitir ao artista que livremente expresse sua visão única de mundo. Dessa forma, a verdadeira arte não pode ser controlada ou dirigida por interesses políticos e/ou econômicos.

a razão poética zambriana, que concilia a criação poética com a busca por essa verdade, preconizam uma linguagem de alta recursividade, que inclui tanto uma faceta racional quanto uma faceta poética, criativamente elaborando a realidade experimentada naquele instante, e unindo o particular ao universal.

Cabe destacar, também, que a atenção do espanhol à metáfora começa em sua concepção de *Eu*, que não deve ser confundida com um simples subjetivismo (ou uma tirania do Eu). De acordo com Maia (2017, p. 103), para o espanhol, “a interioridade não existe *per se*, independentemente da relação que estabelece com a realidade circunstancial”, porque esse “Eu” seria apenas uma imagem. O verdadeiro *Eu* é aquele “em andamento”; é aquele que está *sendo*, sentindo tudo à sua volta (e ele mesmo). Como explica Maia (2017), existe uma distância intransponível entre o “eu” e qualquer outra coisa, seja um objeto inanimado, um ser vivo ou outro ser humano. Portanto, para Ortega y Gasset, a metáfora é uma forma de expressar essa distância e de tornar a experiência pessoal mais compreensível para outras pessoas.

Segundo a perspectiva do espanhol, “o que a arte expressa não existe anteriormente, pois os artistas criam objetos novos, e tais objetos viveriam no mundo estético, que é outra forma de realidade” (MAIA, 2017, p. 103). Ao invés de simples transposição de sentido, a metáfora orteguiana é a criação de um terceiro (e novo) elemento que é diferente das ideias anteriores que lhe serviram de “origem”, mas que surge a partir da aproximação dessas ideias. Maia encerra sua análise sobre a perspectiva orteguiana destacando o esforço do espanhol em não cair na armadilha de um subjetivismo extremo (que é o que predomina, inclusive, na pós-modernidade). Ou seja, segundo Maia (2017), Ortega y Gasset buscava uma forma de compreender a arte e a estética que não fosse limitada pelo subjetivismo extremo, que defendia que a única realidade era a subjetividade do indivíduo, mas também que não negasse a importância da perspectiva individual no ato de conhecer. A subjetividade, nesse sentido, não existiria isoladamente, as apenas em relação às coisas, e a arte transcenderia o puro esteticismo, sendo possível entendê-la como uma forma autêntica e particular de acesso ao real.

Retomamos, então, a percepção de Paul Ricoeur sobre a metáfora, caracterizando-a como o “processo retórico pelo qual o discurso libera o poder que algumas ficções têm de descrever a realidade” (RICOEUR, 2005, p. 14), situando a “posição” da metáfora como existente apenas entre a diferença e a semelhança: “O ‘é’ metafórico significa a um só tempo ‘não é’ e ‘é como’. Se assim é, somos levados a falar de verdade metafórica, mas em um sentido igualmente ‘tensional’ da palavra ‘verdade’” (RICOEUR, 2005, p. 14). Unindo a semântica com uma teoria da imaginação, Ricoeur propõe que a linguagem poética não é “menos”

ancorada, ou capaz de ancorar-se à realidade, do que qualquer outro tipo de linguagem (como a racionalista), mas sim constituída na tensão do sentido literal com o novo sentido criado. Por decorrer de um processo criativo, a linguagem metafórica “reorganiza” os sentimentos, sendo estes parte ativa da constituição do novo sentido, preenchendo (e motivando) suas lacunas.

Por fim, depreende-se, das ideias orteguianas, que a arte não é apenas uma forma de representação, mas tem o poder de fazer com que as coisas sejam realizadas, ou de criar novas coisas, através da metáfora. Com isso, o espanhol busca superar a concepção de que a arte poética é apenas uma questão de “aparência” ou “ornamento”, e mostra que ela tem um papel importante na construção e transformação tanto das experiências quanto da realidade (ORTEGA Y GASSET, 1964). Examinaremos, a seguir, como as metáforas de Alberto exploram e articulam não apenas os temas sobre os quais se debruça — nesse caso, optamos por investigar a questão da coerção, da violência — como nos constrói um caminho para compreender seu próprio fazer poético.

4. AS PEQUENAS VIOLÊNCIAS E A LINGUAGEM

Concordo com Roland Barthes quando diz que não existe criador e, sim, combinador. Um bom escritor seria, então, uma espécie de químico da língua.

Alberto da Cunha Melo
A arte é a beleza que não envelhece.

4.1 Alguns comentários sobre a poesia de Alberto

Ao longo dos poemas de Alberto da Cunha Melo, diversos temas são tratados: questões ontológicas, particularidades da vida em sociedade, injustiças, amores, o sexo e o amor e, no geral, diversas manifestações daquilo que é mundano, comum e até sem graça. Transparece, também, a frequente referência a uma certa violência que reincide, de várias formas, sobre o homem. Às vezes, percebe-se a hostilidade do mundo com o fazer poético e a figura do poeta; em outros poemas, é privilegiada a violência do homem contra o homem, enquanto a humanidade parece perseguir a si mesma, mais ciente do que nunca dos horrores de que é capaz. Vê-se tanto violências explícitas — que ferem, que matam, que tiram sangue —, e violências implícitas, como as injustiças, as frustrações e as inquietações, sejam do homem com ele mesmo ou do homem com o mundo.

A violência “explícita” é um tema recorrente da arte e suscita diversas reflexões, alimentando a já tão conhecida questão de Adorno, em 1949, diante dos horrores do nazismo: é possível fazer poesia depois de Auschwitz?³² Com a queda do regime supremacista e a exposição, em detalhes, dos horrores em seu domínio, é possível ver graça na vida, na dança, nos gestos? É possível, no sentido até de *tolerável* ou de *aceitável*, usufruir de algo como a poesia — uma espécie de frivolidade — em um mundo que experimentou aquela violência? Hebert Marcuse (2009, p. 51), refletindo, considera que “sim”, podemos fazer poesia após Auschwitz, “se ela reapresenta, em alienação intransigente, o horror que foi — e ainda é”. Em outras palavras, para essa linha de pensamento, é possível, sim, fazer poesia — apenas quando ela carrega consigo a violência que a humanidade foi lembrada de que possui, e que na verdade está por toda parte.

³² *Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist barbarisch* (em português, “Escrever poesia depois de Auschwitz é uma barbárie”). Dialética do Esclarecimento, 1949.

Outra possibilidade é de que Adorno esteja se referindo a uma cada vez mais evidente insuficiência das formas artísticas para representar a magnitude e complexidade de um acontecimento humano (neste caso, o Holocausto). De certa forma, o alemão estaria argumentando que representar o inominável sofrimento das vítimas do Holocausto através da poesia (ou da arte) seria impossível, ou até mesmo uma forma de reducionismo — a linguagem simplesmente não seria o bastante, e a ação não seria eticamente adequada³³ (ADORNO, 1998).

A primeira leitura implica um “dever” de arte engajada, arte menos “florida” e mais “responsável”, com a qual este trabalho não se alinha. Com a segunda leitura, todavia, concordamos parcialmente: a dificuldade de descrever algo para o qual “não temos palavras”. Há uma espécie de “violência” em boa porção ou quase toda a expressão poética contemporânea — não é necessariamente a fome que mata, a crueldade do homem que trai o outro, o egoísmo daquele que fere sem entender o ferido. Não é, via de regra e de maneira literal, o horror que parte do homem porque é natural dele ou foi enraizado nele — apesar de poder sê-lo. É uma violência particular, única, que todos nós carregamos no peito — um caos desgovernado, uma desordem que só poderia ser resumida como, a princípio, a inabilidade de entender a si, ao outro e o mundo. Daí, surgem todas as outras violências, pequenas e grandes, mesquinhas e terríveis, quase esquecidas ou absolutas — porque tal violência precede todas as outras, é resultado inalienável da relação entre o homem e sua existência. E o “dever” da poesia, se precisarmos declarar um, talvez seja apenas o de encarar aquilo para o qual não temos palavras. Essa violência, que se relaciona com a consciência dos limites da linguagem, reflete uma percepção de fazer poético que testa, ou busca testar, o poder da linguagem. Até onde podemos dizer algo que está além do que foi simplesmente dito, ou escrito? O quão criativo ou meticuloso devo ser, com a palavra, para usá-la ao seu limite?

A obra de Alberto carrega em quase todos os seus livros essa inquietação, como uma característica contínua e indissociável do ser humano, que a percebe e pressente, mesmo enquanto a arte, e principalmente a poesia, distancia-se da graça, perde seu espaço no

³³ Sobre isso, cabe comentar a polêmica envolvendo Claude Lanzmann e Georges Didi-Huberman. O primeiro é o diretor do documentário *Shoah*, e o segundo, o autor de *Images malgré tout*. Didi-Huberman contribuiu com um texto em uma exposição francesa, *Memoire des camps - Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis 1933-1999* (2001), sendo esta exposição, seu texto incluso, duramente criticados por Lanzmann. *Images malgré tout* constituiu, de certa maneira, uma resposta à polêmica iniciada pelas duras críticas do diretor, e contrariando o discurso de Lanzmann (segundo o qual decorria, ali, uma espécie de romantização do sofrimento humano no Holocausto), Didi-Huberman procedeu a uma análise fenomenológica, argumentando resumidamente que era necessário olhar, questionando o caráter indizível do Holocausto (e dos registros fotográficos), e reconhecendo que as imagens não eram a própria realidade (como Lanzmann parecia acreditar), mas um pedaço dela. Parece que para Lanzmann, o “indizível” era algo a ser interdito, enquanto para Didi-Huberman, era um caminho para imaginar e confrontar as crises de nosso mundo.

pensamento humano. É fato que o estatuto da poesia como “inútil” cresceu após a Segunda Guerra, ao mesmo tempo que se clamava cada vez mais por uma poesia engajada. Longe de uma questão metafísica, Adorno sugeria uma atribuição crítica da poesia, que deveria representar o mundo como ele é, e nesse sentido,

o teor de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especialização que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. (ADORNO, 2003, p. 66).

E essa reflexão continua quando transpassada para o cenário brasileiro, porque diante das questões sociais desde o fim da Ditadura Militar de 1964 até a última década do século XX, não foram menores os desafios e a necessidade de um duro embate político em defesa de minorias. A poesia estava deslocada; era necessário ser política, que estivesse engajada, mas, por outro lado, muitas vezes perdia sua natureza poética em detrimento de uma missão ideológica. E convertida em prática social de luta, caiu como ferramenta das massas em suas justas reivindicações, sem que fosse admitido, entretanto, uma poesia que não servisse a esse propósito social:

A poesia, e suspeito que não só no Brasil, virou um grande paradoxo: não se sabe o que esperar dela e o prestígio que ela pode oferecer se circunscreve a isolados nichos sob a vertiginosa montanha da cultura de massa. Apesar disso, vem aumentando o número dos que a têm como um valor social e procuram praticá-la cada vez mais. (MELO, 2009, p. 15)

Alberto não parecia ter qualquer desafio por essa guinada no lugar da poesia brasileira, porque inclusive não era negligente com as questões sociais em sua obra. Não a diminuía, entretanto, a um simples panfleto ideológico. Mas aquelas décadas reservaram outro destino à poesia, e de certa forma, à medida que a arte engajada se tornou lugar-comum, a poesia passou a ser envolvida no abraço da cultura de massa, uma crise que, naturalmente, tornou “ambígua a imagem do poeta em nossos dias”:

Foi feita para mostrar que essa ambiguidade, quando associada a uma formação proletária, faz pesar muito sobre o poeta as incompreensões e as expectativas contraditórias de uma sociedade mais materialista que o materialismo marxista que vivia a temer, de uma sociedade que vê a poesia, como já o disse uma vez, no máximo, como um bem desnecessário. (MELO, 2009, p. 15)

Esse paradoxo, segundo o qual a atividade do poeta é um bem desnecessário e, ao mesmo tempo, uma ferramenta que deveria ser usada no engajamento ideológico, implica em uma hostilidade ao mesmo tempo contra aquela poesia que não encaixa no esperado pela

“cultura de massa” e também àquela que não é explicitamente política, como se ao não fazer do poema uma declaração ideológica, o poeta declarasse que não tem postura ou não entende as dimensões sociais a que está exposto. Para Alberto, entretanto,

O artista não está acima das numerosas injunções a que estão submetidos, a vida inteira, todos os mortais, nem a qualidade de sua obra é um mero reflexo das condições materiais de sua existência. É a maneira de ele, artista, superar ou transfigurar essas injunções que vai determinar o grau de universalidade que sua obra pode alcançar. (MELO, 2009, p. 16)

Alberto acreditava numa poesia que estava necessariamente imbricada com o social, mas que não deixava de ser poesia; a conversão dessa violência e a hostilidade (e suas várias formas) em extrato poético, cuja universalidade conversaria com a dimensão humana que transpassa todos nós. Essa característica de resistência a um mundo hostil, no qual o próprio estatuto de poesia está questionado, está relacionada a um fator de resistência que é comentado por Cláudia Cordeiro (2003), cristalizando o empenho do poeta de colocar sua obra ao mesmo tempo como portadora da realidade à sua volta como também um lembrete dessa realidade. O gesto de reeditar seus livros, de certa forma, insistia na perpetuação desse lembrete, e atualizava os sentidos de seus poemas nos novos momentos de publicação. Há também no gesto, obviamente, a resistência do “ser poeta” contra as adversidades crescentes na produção cultural, especialmente durante e nos anos que seguiram a Ditadura Militar de 1964, no caso do Brasil. No prefácio de *Yacala* (2000), Alfredo Bosi diria que na obra de Alberto se via “uma lição de dor que se faz beleza e arranca de si forças para construir uma poesia [...] cujo nome secreto é — resistência”. (BOSI, 2000, p. 2). Ao invés de manter-se agarrado apenas ao circunstancial, isto é, o momento histórico-social que o Brasil vivia naquele momento, Alberto alçou temas como coerção, reclusão, descaso e medo para um patamar humano que superou a experiência local (o Brasil) e também a individual, e alcançou um lugar mais alto, onde esses temas ressoam através de todos nós e as mais variadas experiências. De certa forma, isso é possível por admitir que esses temas, questões e realidades não são totais, mas momentâneas, e demandam respostas, também, contingentes — que precisam estar no campo do que é *humano* para serem *uma resposta*, e não *a resposta* ao seu tempo. A poesia de Alberto não se dispõe como a resposta ao seu tempo, mas *uma* resposta à maneira como ele o vivencia, tirando do transitório o permanente.

Ponderando essas considerações sobre compromisso social e o atravessamento de uma condição de incerteza e busca na existência humana, vale comentar o livro e poema *Yacala*, publicado inicialmente em 1999, pela Editora Gráfica Olinda, e reeditado em edição fac-símile

pela EDUFRRN em 2000. Após ter adotado o verso livre no decorrer da década de 1970, Alberto retornou ao uso da forma fixa por ele chamada de “retranca” — lembremos, trata-se de um quarteto, um dístico, um terceto e um dístico final, com rimas alternadas e/ou emparelhadas³⁴, que empregou nesse épico. São 140 estrofes, totalizando 1540 versos que narram a história trágica de um matemático negro consumido por um câncer, “sua própria estrela”, à medida que investiga a descoberta inédita e quase íntima de outra estrela, no espaço, que consome tudo que vê.

O termo *Yacala* surgiu após o poema ser iniciado, mas “caiu como uma luva” para seu título. Segundo o próprio poeta, em nota de rodapé à edição de 2000, teria esbarrado com a palavra em uma leitura de Silvio Romero. A palavra lhe “surgiu bela, eufônica, luminosa” (MELO, 2000, p. 6); trata-se de uma palavra de origem quicongolesa que denota *homem* (mas também marido, namorado, etc.). O protagonista do poema *Yacala* é, portanto, um *Homem*, com H maiúsculo, universal como a violência que o atravessa, e este também foi o título do poema. A professora Isabel Moliterno (2006) considerou que, em contrapartida à luminosidade do vocábulo, era muito sombrio o destino de *Yacala Cosmo*, tanto por seu destino (a morte violenta), quanto pela exposição a um contexto social que se revela, no poema, cada vez mais monstruoso, sem piedade ou tolerância alguma ao “desejo de transcendência” que possuía o herói. Segundo a pesquisadora, “é a dor que move a busca de *Yacala*. Sua transcendência ocorre no plano literal e figurado. E homem e cosmos tornam-se reflexo um do outro”. (MOLITERNO, 2006, p. 85).

Alguns aspectos denotam a revitalização formal do gênero épico em *Yacala*, ao mesmo passo no qual a temática é transmutada naquela mais condizente com os homens de seu tempo, o que significa que o poema não é, de maneira alguma, anacrônico, um gesto saudoso para com o passado. O poeta considerou que escreveu o poema como “um roteiro cinematográfico” (MELO, 2005), misturando elementos líricos, narrativos e dramáticos, usando um vocabulário duro, preciso, com um ritmo que encadeia o pensamento. Érica Dourado (2008), parafraseando Nely Maria Pessanha (1992), considera que algumas das características narrativas modernas de *Yacala* sustentam-se “por uma tensão entre os gêneros épico (narrativo) e lírico. O herói é épico, ao representar uma luta invencível contra a morte, contra a limitação humana, mas é lírico e moderno ao revelar-se fraco, humano, finito” (DOURADO, 2008, p. 33). Dourado opta por

³⁴ Segundo Cláudia Cordeiro (2003, p. 76), essa forma, para o autor, era como “a grade de chumbo que delimitava uma página”, um “esquema tático defensivo do futebol”. No texto “Futebol, poesia e arte”, de 1998, César Leal atribui o batismo da forma poética ao futebol, como dito anteriormente.

considerar o herói Yacala uma espécie de anti-herói — ou melhor, de um herói dúbio, “cujas características tradicionais sofreram alterações ao longo do tempo” (DOURADO, 2008, p. 34).

Em entrevista concedida pelo poeta e organizada por Cláudia Cordeiro em 2004–2005, Alfredo Bosi questiona: “como nasceu no seu espírito a figura complexa e original de Yacala?”, ao que Alberto responde: “Acredito que a figura de Yacala tem tudo a ver com minha luta pela sobrevivência e, ao mesmo tempo, pela realização poética” (MELO, 2005, p. 326). E em uma questão posterior sobre o mesmo poema, levantada por Martins Vasques da Cunha, completa:

Terminei com um personagem que vai batendo todos os recordes de vigília conhecida, tomando café sem parar, para advertir a humanidade sobre o imperialismo de uma estrela que queria absorver todos os corpos celestes. Seu tempo é curto, sua vida extremamente finita (tem câncer), não pode dormir ou morrer antes de atingir a sua meta de provar a existência dessa ameaça universal. A dimensão metafísica que você vê na minha poesia talvez se deva à visão da grandeza cósmica, nas menores coisas. [...] Quanto ao fim sangrento, tem algo a ver com os grupos de extermínio do Brasil atual.

Yacala parece ser uma confluência das considerações de Alberto sobre a figura do poeta e o fazer poético com os influxos socioculturais típicos do Brasil, ainda que alce a discussão para um patamar universal. Isso deságua em um herói épico que de grego tem pouca coisa além do destino selado, e traz à tona a modernidade (e revitalização) de um gênero que alça ao centro da discussão a violência, tema universal, e o fazer poético, algo cada vez mais complicado³⁵. Sobretudo, nos interessa que seja um personagem sempre em movimento, buscando alguma coisa. Ele responde às inquietações do mundo à sua volta — primeiro onde cresceu, depois, nas ruas e nas águas, e por fim em sua jornada “transcendental”. Ao invés de ficar parado diante da desolação e da falta de respostas, ele constrói sentidos, procura formas de explicar o que vê e o que pressente, para poder compreender o que está à sua volta. Entretanto, ainda que seu destino, como o de qualquer herói épico, esteja pré-determinado, ele está completamente perdido — sua jornada não é apenas um caminho a ser trilhado, é o caminho pelo qual tateia para conhecer-se. Esse é um processo violento, de incertezas, porque ocorre em um mundo de rupturas, desordens e “verdades” inabaláveis construídas pelo simples medo de deparar-se com o caos que é a vida — verdades que, como diria Zambrano, fecham o peito para a poesia.

Ortega y Gasset (2013, p. 48) lucidamente apontou que “a vida é inteiramente um caos onde a criatura está perdida”. Essa perdição, que nos converte em “homens náufragos”, é uma

³⁵ E isto contradiz certo juízo crítico oitocentista que pressupõe a morte da Epopeia. Na verdade, foi reinventada; adaptou-se aos novos tempos em que está (DOURADO, 2008).

consequência natural do processo de modernização da sociedade, com a falência e enfraquecimento dos valores e instituições tradicionais que, anteriormente, nos serviam. O náufrago é um indivíduo solitário, desorientado, cujas certezas do passado desvanecem, obrigando-o a confrontar a própria liberdade. Para o espanhol, entretanto, esse estado de inquietação inicial é uma oportunidade, não um fatídico horizonte de desamparo. Para lidar com as incertezas que agora rondam o mundo, é preciso criar novas maneiras de viver e entender a própria existência, uma maneira de defender-se da violenta inquietação de um mundo que nos aflige, que nos impele a buscar respostas. Assim é o caso de Yacala, que em sua trajetória entrega-se cada vez mais à desordem de sua humanidade para que os lajedos do caminho que deve trilhar — que escolhe trilhar e deve trilhar, ao mesmo tempo — possam estar claros. Lembremos que Yacala Cosmo carrega consigo uma estrela que faz paralelo com a estrela que persegue: ele tem câncer. Vive um caos em busca da ordem; sua busca pela ordem intensifica o seu caos. Lajedos que não apontam para um lugar inexorável, absolutamente definido, pelo contrário, trata-se de um caminho labiríntico, de encontros e desencontros, no qual “instintivamente, como náufrago, buscará algo para se agarrar, e esse olhar trágico, peremptório, absolutamente veraz porque se trata de salvar-se” (ORTEGA Y GASSET, 2013) o permitirá seguir adiante.

Esse caráter contingencial da verdade para um homem diante da violência e do caos, essa jornada cujo destino transcendente não basta para que o herói se efetue herói — caminho que exige a destruição e reconstrução do si — é o que encontramos em Yacala. Não é que o herói deva encontrar o caminho de sua vida, mas sim que sua vida é o próprio caminho, que muda de sentido e direção a depender de como se navega a violência à nossa volta.

Diante do extensivo trabalho de Érica Dourado acerca da modernidade inerente na construção do personagem Yacala, não se pretende, aqui, investigar os atributos formais da constituição do mesmo. É certo que, enquanto herói e protagonista, Yacala não tem no início de seu caminho épico a típica jornada do herói, como aquela identificada por Campbell (1949) no *Herói de mil faces*. A “vida ordinária” de Yacala não é marcada por uma tranquilidade interrompida pelo chamado à aventura, ou pela recusa inicial ao chamado, duas das etapas iniciais do “mundo conhecido”. Para Yacala, esse mundo conhecido é marcado por uma infância de abandono, problemas sociais que o lançam ao caos revolto da inadequação e da coerção desde jovem. Trata-se de um “menino negro, abandonado em um mosteiro” (DOURADO, 2008), tendo sido criado pelos monges trancado no meio dos muros, e logo ansiando por mais. Ao invés da recusa ao chamado, Yacala o abraça de coração, abandonando

de bom grado o “lugar seguro” e deixando para trás os muros da igreja — sendo lançado em um difícil mundo de marginalização e pobreza. É revirando latas de lixo que descobre os textos e números que o colocam na sua procura incessante pela estrela que os demais desconhecem — às vezes, pela simples recusa de escutá-lo. O poema *Yacala* definitivamente possui uma carga humana, tanto intimista quanto social, que traduz tensões e suscita reflexões sobre o mundo real; entretanto, não a consideramos uma obra que se encaixe no conceito de *poesia crítica* ou *poesia filosófica*³⁶.

A perspectiva de Alberto sobre o *fazer poético*, como se vê, transparece diversas vezes em sua obra, e tem a ver com a maneira como o poeta transmuta em poesia diversas formas de violência, de coerções impostas à natureza humana. Todavia, “fazer poesia” é evidentemente o centro temático em *Oração pelo Poema*, originalmente publicado em 1969 e posteriormente incluído, como já dito, em *Dois caminhos e uma oração* (2003). No poema, notadamente mais intimista que os demais, vemos a árdua tarefa de elaboração poética para Alberto. Coisa viva, que já existe, o poema diversas vezes toma as proporções de uma entidade que é preciso alcançar, e difícil de depreender com exatidão.

Fazer poesia, para Alberto, é também envolver-se e compreender ou lançar luz em um problema que, pelo menos naquele instante, é importante; ou seja, a metáfora poética comporta-se não somente como uma expressão estilística, mas também cognitiva, que investiga a realidade e constrói, através do que *pode ser*, uma ponte para *o que é*. Esse é um procedimento engenhoso (GRASSI, 1978), que rompe com o convencional e faz o indivíduo enxergar além do óbvio; é um procedimento que nos permite captar um aspecto da realidade que extrapola o nosso conhecimento ou envolvimento prévio com aquela questão. É o que nos permite, por exemplo, alcançar uma compreensão sobre o próprio fazer poético albertiano. Dessa forma, não se negligencia uma dimensão subjetiva, íntima (que Zambrano associa à poesia), e também permite que o poema, mesmo que seja “fim em si mesmo” — não desempenhando uma função pedagógica, por assim dizer — pavimente o caminho para a reflexão, a compreensão da realidade, as várias repercussões e facetas daquele tema sobre o qual se fala. O poema, enquanto

³⁶ É difícil de atribuir a uma pessoa específica o conceito de *poesia crítica* ou de *poesia filosófica*. São ideias que têm se desenvolvido ao longo do tempo, e que podem variar ligeiramente. A poesia crítica, por exemplo, varia a depender da ênfase em questões políticas e sociais da poesia ou a importância de questionar normas convencionais, ainda que as duas abordagens caibam no mesmo leque. Este também é o caso com a poesia filosófica, que explora questões abstratas ou conceitos filosóficos de forma poética. Neste último caso, entretanto, algumas caracterizações não são de todo justas. Por exemplo, o racionalismo europeu rotulou como “poesia filosófica” textos de filósofos como Friedrich Nietzsche, por sua relutância em admitir como “filosófico” aquilo que não fosse escrito de maneira racionalista, cartesiana, cristalina.

metáfora, ergue a incerteza da palavra e do fato como uma maneira de fazê-los mais fortes, mais verdadeiros, cheios de sentido. Apesar de envolver o deslocamento de sentido de que fala Eco (2004), cria um novo, que só existe ali, na realidade poética, e que possibilita o reordenamento da experiência e dos sentidos.

O que se observa é que, em alguns casos, os poemas de Alberto se constroem em cima de metáforas que, verso a verso, reorganizam os sentidos que ligam este *novo* sentido às questões que o interpelaram anteriormente — ou seja, a metáfora serve como ponto de partida para ligar a realidade concreta (o que é) com uma realidade metafórica (o que pode ser), que nem por isso perde seu direito a um estatuto filosófico, e que constitui, ao final, uma unidade metafórica. Isso só é possível em decorrência do funcionamento dessa metáfora engenhosa, que envolve o sujeito com a questão a ser respondida, que cria um novo objeto a partir daqueles ditos literalmente, e que expande o horizonte de experiências do indivíduo ao permitir o acesso a uma gama de *verdades* que, todas possíveis e localizadas por uma série de elementos históricos, sociais e mesmo linguísticos, constituem um caminho possível para organização do mundo. Sobretudo, essas metáforas e maneiras de as tratar permitem vislumbrar a própria noção albertiana de *fazer poético*, pelo menos de forma mais clara em *Oração pelo poema*, *Poemas à mão livre* e *Yacala*.

Outra faceta interessante sobre o projeto literário de Cunha Melo, discutida especialmente por Mário Hélio no prefácio *A ordem fatal das coisas vivas – poesia filosófica de Alberto da Cunha Melo* (2003), e por Karine Braga de Queiroz Lucena, em *Cantos brilhando nos escombros: roteiros da poesia de Alberto da Cunha Melo* (2012), diz respeito justamente a um aspecto de compromisso da poesia albertiana com a tendência ao aforismo e a meditação — isto é, ao desdobramento sobre questões filosóficas de forma continuada. Muito relevante para nós é a asserção de Hélio, segundo o qual entre *Oração pelo poema* e *Meditação sob os lajedos* (2004) existe “não apenas um nexos formal e causal [...], há outro, de mentalidade, uma espécie disfarçada de filosofia em forma de verso (HÉLIO, 2003, p. 18). Para o crítico, a poesia albertiana constrói um caminho no qual, ao metaforicamente contemplar meditar sobre a morte, nos leva a uma brutal percepção sobre a vida — distendendo “vida” e “morte” para um campo de sinônimos, que para nós, configura-se como uma “resposta” através do poema. Lucena (2012), por sua vez, ao investigar a obra albertiana em sua vertente de leitura existencialista, contempla que a poesia, nesse sentido, seja “maldita ou anódina, pecado ou remissão, [...] é afirmação da própria vida” (LUCENA, 2012, p. 43).

Em outros casos, o próprio poema é a metáfora, servindo como uma translação quase sempre irônica ou cínica dos sentidos que operam o poema, como no caso de *Yacala*. Neste épico, fica claro que elementos da realidade concreta servem para, amalgamados, criar e contar uma nova realidade, metafórica, que não só responde às questões da realidade concreta, como as expandem para um campo de outros sentidos, inclusive metapoéticos.

Seja como for, em Alberto, a metáfora poética funciona como uma maneira de acessar valores que não são apenas lógicos e dicotômicos, mas apresentam outra maneira de ver uma questão pronunciada do mundo — sem cair em um subjetivismo exacerbado, mas articulando um *Eu* que só existe em contato com as questões poeticamente elaboradas. Diante da miríade de fatos que compõem a realidade, o poema constrói uma valorização significativa de um (ou mais) cenários que são, por si só, retoricamente sensíveis. A sensibilização do mundo concreto e real acontece não só para fruição estética, mas como uma tentativa de, redescrivendo, compor e propor uma resposta significativa. Assim, fica clara a importância da metáfora na interpretação simbólica e valorativa do mundo, enfatizando-se a necessidade do engenho e da criação metafórica. Ela é, afinal, uma poderosa ferramenta poética que possibilita a interpretação e ressignificação do literal, contribuindo para uma compreensão mais sensível da realidade — e o poema, enquanto metáfora, executa um propósito filosófico.

Mas isso não quer dizer, é claro, que Alberto resumiu a poesia a veículo de uma mensagem ou de um propósito. É mais acertado falar que, para ele, a poesia inevitavelmente comenta a realidade, e talvez por isso tenha sido tão importante, para Alberto, não deixar de apresentar a poesia como um valor em si mesmo. Na já referida entrevista organizada por Cláudia Cordeiro, há um trecho que pode explicitar bem a forma como o poeta pensava sobre isso.

Alcir Pécora: Em sua poesia, há ostensivamente temas clássicos e temas de comunicação de massa, do cinema à crônica de futebol. Como pensa essa amplitude temática e como a resolve em termos estilísticos?

Alberto da Cunha Melo: Eu sou um lírico, poeta do varejo, e não um épico, poeta do atacado. René Wellek parece que resolveu o problema dos gêneros literários, embora tivesse mantido a classificação triade: Ficção (romance, conto, épica), drama (em prosa ou verso) e poesia (“centrada no que corresponde à antiga ‘poesia lírica’”). Estamos todos, poetas contemporâneos, num mesmo saco, de que Cabral sempre esperneou para sair. Como concordo com os que dizem que o mundo se tornou um imenso shopping-center, eu tenho ido, de loja em loja, desde o meu livro *Noticiário*, comentando as vitrines. (MELO, 2005, p. 317-318)

Ao se referir-se a si como um lírico e poeta de varejo, Alberto indica que sua poesia tende a se concentrar em assuntos mais pessoais, íntimos e/ou cotidianos — o termo “varejo” sugere uma abordagem mais detalhada e minuciosa, em que o poeta explora as nuances de temas do mundo à sua volta, essa grande vitrine pela qual seus olhos passam, admitindo certa amplitude temática. Logo depois, acrescenta:

Mas, quando termina perguntando como eu resolvo a amplitude temática em termos estilísticos, você resvala no problema central da poesia, o dualismo forma e conteúdo. Pertencendo à família dos construtivistas e, até certo ponto, aparentado com os formalistas russos, tenho lá meus namoros com o Estruturalismo, mas não largo a história nem a vida que levo, segundo a segundo. Meu clã é, portanto, mais aristotélico que platônico. (Idem, p. 318)

Admitindo certa posição construtivista, ou seja, declarando sua já evidente consideração pela forma, Alberto ressalta, entretanto, que não larga “a história nem a vida que levo, segundo a segundo”. Assim, reafirma seu compromisso lírico, enfatizando interessar-se pelas experiências pessoais, pelo contexto histórico e pela vida em sua totalidade. Essa postura é intensificada quando se declara aristotélico do que platônico. Ora, Aristóteles valorizava a observação da realidade empírica e considerava a poesia como uma imitação da vida, enquanto Platão acreditava na existência de um mundo das ideias separado do mundo concreto e defendia que a arte deveria buscar o ideal e o transcendental. O primeiro estava concentrado no mundo à sua volta, e o segundo, com um mundo além deste. Com essa afirmação, Alberto valoriza a vida real e reafirma o papel concreto que ela desempenha em sua poesia, a arte refratando a vida. Assim, sua perspectiva não dá importância apenas ao caráter estético da obra. O cuidado que tem ao falar da maneira como trata o tema serve apenas ao propósito de não resumir seu poema a um tema, quando claramente lança mão de uma preocupação e rigor formais para o operar poeticamente.

Para Aristóteles, “a arte é um valor em si, um valor estético, e não um meio” (MELO, 2005, p. 318), tudo no mundo é tema, tudo é conteúdo, mas a preocupação de Alberto é a forma, *é como falar o tema*, falar o tema de outro jeito, e de forma estética agradável, competente: “o que importa é que o artista, como lhe cabe, se ocupou preponderantemente no esforço de encontrar a forma ideal para veicular este ou aquele tema, este ou aquele conteúdo” (Idem, p. 318).

Assumir os poemas de Alberto como metáforas, portanto, não se equivale a resumí-los a alguma missão de cunho platônico, pedagógica, mas examinar o trabalho de um poeta

construtivista de falar de um tema de forma ainda não falada, falar bem de um tema, expor *engenhosamente* esse conteúdo, cujo sentido resulta num aprofundamento através da experiência estética. Em outras palavras, a metáfora é alcançada, e expandida, a partir do uso criativo (e competente) das palavras. Alberto faz isso, como veremos, lançando mão de uma maneira particular de utilizar a linguagem, marcada por uma “enxutez”, uma espécie de economia. Assevere-se, é claro, que estamos diante do texto para um processo subjetivo: um texto, especialmente um poema, não pode nunca ser limitado a uma única “verdade”, mas interpretar um sentido é sempre um exercício da nossa vontade sobre ele. As metáforas que se tem em vista examinar a partir desses poemas já são resultados da maneira como são, aqui, acessados e lidos.

Os tópicos a seguir exploram algumas dessas metáforas. O propósito dessa organização não é resumir um livro de poemas (ou poemas específicos) a uma chave de leitura. Trata-se, apenas, de uma leitura possível por meio do poema, que se apoia na observação do projeto poético do autor, o contexto de produção dos poemas, e, é claro, na recitação do próprio poema. Digo *recitação* porque, como todo poema moderno, esses versos ganham sentido à medida que são lidos em conjunto, de forma que o avanço da leitura altera e compõe o sentido maior do poema. Não são, portanto, metáforas imaginadas de forma arbitrária: estão apoiadas em uma leitura crítica e situada. Todavia, não cogito dizer, de forma alguma, que essas leituras esgotam o sentido metafórico possível nesses poemas.

4.2 A coerção nos gestos e na escrita

Em *Poemas à mão livre*³⁷, parece não ser infrequente a metáfora da coerção humana, em especial aquela que surge a partir das instituições da fé ou da ética. É ainda mais incomum, porém, que esse sentido se esgote em simples ornamentos relacionados a tais imagens, e não é frequente que se fale de atores ou forças sociais de maneira explícita, com exceção, talvez, de uma epígrafe suspeita ou um título irreverente. Na verdade, é interessante iniciar com uma análise sobre a relação da epígrafe do livro *Poemas à mão livre* com o seu conteúdo.

A publicação inicial inclui, antes da epígrafe, uma dedicatória:

A
Márcio e Lúcio,
dois meninos, a seis
mil quilômetros daqui.
(Rio Branco, AC
10 de novembro de 1980)

Essa pode ser uma importante pista temática sobre o livro, que possui correlato biográfico com a experiência pessoal do autor. Márcio e Lúcio são seus filhos com Maria Bernardete, primeira esposa, e ambos os filhos não tinham mais do que seis ou sete anos à época. Alberto, divorciado de sua primeira esposa e morando no Acre, não via os filhos já há um bom tempo, e talvez simplesmente não os pudesse ver, pela soma dos motivos comentados.

A epígrafe conta com dois fragmentos de textos diferentes. O primeiro é um trecho de uma crônica popular como qualquer outra, do *Jornal do Brasil*, sobre a socialite Hélène de Ludinghausen, sendo assinada por Zózimo Barrozo do Amaral. Ela diz:

Hélène de Ludinghausen, quem está dando cartas na semana social do Rio, foi mais uma vez o centro das atenções como homenageada do elegantíssimo jantar informal oferecido anteontem por Ana Luiz e Gustavo Afonso Capanema em seu apartamento de cujo terraço se abre a visão inteira da enseada de Botafogo.

Drinks na parte de cima, com direito, para os mais fanáticos, à exibição do tape da final do último Flushing Meadow, entre McEnroe e Borg, e jantar no andar de baixo, em mesinhas, armadas ao redor de um buffet que era tão bonito — centro enorme de flores brancas ladeado por candelabros e sopeiras de porcelana chinesa — quanto gostoso — vitela, capeletti com trufas, taboule, etc.

De sobremesa, além dos morangos, mousse de chocolate, tortas e pudins, o relato entusiasmado da homenageada de seus planos para a

³⁷ Consultado na antologia *Poesia completa* (2018), da Record.

promoção no Brasil, a partir do ano que vem, da etiqueta Saint-Laurent, que pretende entrar com força no mercado nacional.

Importa dizer que nem Zózimo, nem Heléne, nem qualquer um dos indivíduos citados nessa epígrafe possuem qualquer relevância aparente para o conteúdo do livro, ou foram, de alguma maneira, relevantes para aquele momento da história do Rio de Janeiro, do Acre ou do Brasil. Mas cabe dizer, também, e talvez com alguma impertinência, que Heléne de Ludinghausen é russa e descendente da família aristocrata Stroganoff, que, na Rússia Czarista, serviu aos Romanoff com duas grandes contribuições: a conquista da Sibéria e a invenção do estrogonofe. Saber disso enquanto lê a descrição luxuosa da baronesa Heléne e seu banquete, em uma época em que a nobreza estava entrando em extinção, faz dela um personagem um tanto quanto ridículo, e é difícil de imaginar que não seja com alguma ironia que Alberto tenha escolhido esse relato jornalístico como epígrafe. De alguma forma, pode haver, aí, um certo desdém em relação às convenções sociais da vida de uma socialite.

O segundo fragmento é um trecho de *A sabedoria da insegurança*, de Alan W. Watts.

Nada é realmente mais inumano do que relações humanas com base em princípios morais. O homem que dá um pedaço de pão para ser caridoso, que vive com uma mulher só para ser fiel, que come em companhia de um negro para demonstrar ausência de preconceito racial, e que se recusa a matar para passar por pacifista, é absolutamente insensível. Ele não vê realmente a outra pessoa. Um pouco menos frio é aquele cuja benevolência decorre da pena e que procura eliminar o sofrimento por achar a sua visão desagradável.

Esse trecho suscita considerações sobre a natureza das relações humanas e a moralidade por trás delas. O primeiro período sugere uma crítica aos princípios morais como base para as relações humanas, o que pode ser interpretado como uma crítica ao legalismo moral, onde as pessoas agem de acordo com regras e princípios estabelecidos, sem considerar a empatia e o cuidado genuíno pelo outro. Nesse sentido, a moralidade pode parecer fria e impessoal, negligenciando a complexidade das relações humanas. Além disso, se alguém age de acordo com princípios morais apenas para parecer virtuoso ou para cumprir uma obrigação social, isso pode ser visto como inautêntico e insensível. Entretanto, é o que somos ensinados a fazer. Existe, no fragmento, uma tese muito clara: as ações humanas devem ser guiadas por um senso de genuína compaixão e empatia, em vez de se tornarem meros atos de aparência ou autopromoção. Ou melhor, gestos grandiosos feitos em nome da aparência e da autopromoção evidenciam uma enorme insensibilidade, um gigantesco vazio. Nesse sentido, o trecho de

Heléne de Ludinghausen ganha outra perspectiva: a grandiosidade de seu banquete revela a pequenez de sua motivação.

Em última análise, as considerações de Alan W. Watts sugerem que as relações humanas devem ser guiadas por uma compreensão profunda, para a empatia genuína e um compromisso autêntico com o bem-estar do outro. Ou, por outro lado, simplesmente ironizam quem faz o oposto. A moralidade deve ser mais do que um conjunto de princípios rígidos, ela deve ser fundamentada em uma ética da responsabilidade e do cuidado mútuo. Alberto não está necessariamente defendendo essa mesma colina, mas está evidenciando uma postura que é contra as convenções pelas aparências, pelo joguete, pelos “bons hábitos” de uma sociedade regrada, e por isso ridiculariza o faz-de-conta que observamos por toda parte, sobretudo na forma de “imposições” sociais, ou, de certa forma, coerções. Fazer um gesto bom porque temos que fazer não é só um gesto vazio, é uma convenção, uma tirania da expectativa do outro — é resultado daquilo que *é esperado* que se faça.

O que os dois fragmentos escolhidos como epígrafe do livro parece sugerir, portanto, é uma espécie de contraste entre a aparência e a realidade, ou a evidência da coerção social, aquele conjunto de práticas seguidas por serem convencionadas como boas práticas, mesmo que sejam ridículas: uma marca clara da hipocrisia. A epígrafe, portanto, direciona o horizonte de leituras dos poemas vindouros. Veremos como esses poemas constroem metaforicamente diferentes implicações dessa problemática.

Poemas à mão livre é dividido em três partes: Manhãs & Mínguas, Mimos & Limbos e Crânio & Espinho. O primeiro poema do livro, intitulado *Nova poesia, grosseira verdade*, diz:

NOVA POESIA, GROSSEIRA VERDADE

Urgência
de mandar um recado,
que não exija
outra forma
demorada e dúbia
de perfeição;
assim tenso
e condensado,
como de radiotelegrafista
comunicando, trêmulo,
a invasão.

Como percebemos, o poema transmite uma *mensagem* de urgência e tensão por meio de sua linguagem concisa e direta. Ao explorar a ideia de transmitir um recado importante de forma rápida, o poeta cria uma sensação de agitação e ansiedade, mas enfatiza, também, a praticidade em detrimento da apresentação. Essa ideia é construída, sobretudo, a partir do símile que compara a situação inicialmente descrita com a de um radiotelegrafista que avisa a invasão de um exército inimigo. Mas se nos determos na sensação geral do poema, veremos um fenômeno interessante. A *mensagem* do poema é apressada e angustiante, é verdade, mas o verso curto, na verdade, passa a impressão de uma fala pausada, cadenciada, quase prosaica. Essa é uma característica que se percebe em outros poemas do livro. Trata-se de um ritmo de condensação, contundente, que cumpre com o objetivo de ser objetivo, talvez de maneira diferente da agitação ou emergência sugerida pela situação descrita. É como se o poema falasse de uma agitação ou emergência, mas não se apresentasse de forma agitada, não se apresentasse *a partir* dessa agitação³⁸. O critério parece ser o de quantidade de sentido em cada verso, o que permite uma fala pausada sem que o verso fique esvaziado, “aleatório”.

A ênfase do poema está mais na mensagem contundente, que estabelece uma espécie de brincadeira com a maneira como esta mesma mensagem, que é urgente, é transmitida. Não se percebe uma estrutura rígida e fixa, ou seja, o poema apresenta-se em verso livre³⁹. O sentido construído pelo poema é refletido na sua estrutura concisa e direta, com versos curtos, nos quais prevalece o uso de verbos e substantivos. É um poema composto de um único (e longo) período, e as pontuações substituem, aqui, as divisões estróficas, desempenhando papel fundamental na organização das ideias, inclusive separando o poema entre a situação descrita e o símile usado para construir a imagem poemática. A urgência é comunicada de forma econômica, enfatizando a importância de comunicar de maneira rápida e direta, sem se preocupar com formalidades excessivas.

Como se sabe, a telegrafia ocorre por meio da utilização do código Morse, um sistema de pontos e traços que, por sua própria natureza, permite apenas a existência de uma mensagem direta, sem floreios, centrada no cerne da mensagem. A imagem criada poeticamente — isto é,

³⁸ A respeito da correspondência entre a *sensação* de agitação e um “dizer” poético agitado, ver poemas de versos longos de Bandeira, por exemplo, que, intercalados por alguns versos curtos, passam a sensação de uma “explosão” discursiva.

³⁹ Moliterno utiliza o termo *polimétrico*, assim como a própria Claudia Cordeiro, para caracterizar essa fase do poeta. Todavia, o verso polimétrico diz respeito a uma tradição de uso de metros de forma a constituir uma composição sonora baseada na alternância de metros em arranjos imprevisíveis, que misturam o hexassílabo, o decassílabo, o heptassílabo etc. para uma construção de musicalidade. Não é o que observamos em *Poemas à mão livre*, mas não quer dizer que, sendo verso livre ao invés de polimétrico, o poema não tem certa tipicidade, que coaduna um ritmo de leitura e entoação.

o radiotelegrafista nervoso, que, na emergência, deve optar pela integridade da mensagem antes de seu “embelezamento” — constrói metaforicamente o caminho para um sentido que opera tanto a necessidade de “falar o que importa” quanto antecipa uma perspectiva sobre “como falar”. E falar bem, nesse sentido (ou *escrever* bem) é muito mais do que um jogo encantador de palavras: é utilizá-las de forma econômica, mas eficiente. Sobretudo, há de se observar que isso é condicionado tanto pela situação imposta figurativamente ao radiotelegrafista (a invasão) quanto ao próprio desempenho de sua função, cujo aparelho não permite mais do que o mínimo para comunicar. Essa característica fica clara em outros poemas do autor, como veremos, e é curioso que este tenha sido o primeiro poema do livro.

A questão da coerção do eu, um conflito entre *o que se quer fazer* e *o que se faz*, ou *se pode fazer*, se torna mais evidente ao avançarmos na leitura. Vejamos:

NEM TANTO A TÂNATOS

Essa vontade
tão aplaudida pelos mortos,
não é propriamente de remissão;
mas de varrer,
literalmente, varrer
a alegria da terra;
pois ainda se fazem
muitos santos amargos,
que jantam e dormem
com suas virtudes enfiadas no rabo.

Em sua análise desse mesmo poema, Moliterno (2008) destaca a Igreja Católica como alvo evidente da crítica, dando eco à leitura de Eugênia Menezes, que sugere um poema agressivo, compacto e direto, voltado a uma “crítica mordaz” que se configura como “jato de verdade”. A Igreja Católica, nessa leitura, é identificada como a fonte de um discurso de controle e repressão na sociedade, e o caráter do poema, nessa perspectiva, é político e denunciativo. Tentaremos ir além, tendo em mente a ideia de que a humanidade é responsável, no fim, por toda a coerção que existe sobre si mesma. Antes, cabe ressaltar a continuidade da tipicidade poética atestada no poema anterior: um período longo, organizado pela pontuação (que substitui as estrofes), separado, novamente, entre uma descrição e uma espécie de símile, ou explicação, que ilustra o *tema* apresentado inicialmente. Quer dizer: o sentido do poema galopa em uma forma que, de maneira controlada, usa uma forma livre para construir sua metáfora, já antecipando um jogo de controle vs. liberdade.

Existe, no poema, uma contraposição entre uma vontade aplaudida pelos mortos, associada a padrões morais valorizados, e a falta de remissão verdadeira, implicando que aquilo que é valorizado por uns, na verdade, não tem valor algum. Esses poucos, entretanto, possuem algum papel coercitivo, porque o desejo de “varrer a alegria da terra” denota uma coerção que reprime os sentimentos e a espontaneidade humanas em nome de uma suposta virtude ou santidade. A expressão “santos amargos” sugere, inclusive, tanto a hipocrisia quanto a amargura de um sufocamento, representado na imagem dos modelos que são, ao mesmo tempo, carcereiros de nosso modo de ser, sempre a nos julgar, e símbolos daquilo que é oposto a nós. Em nome de um pressuposto moral corrompido, a alegria é perdida (“varrida”), sendo essa alegria tudo aquilo que desvia do mencionado preceito de moral.

Tânatos, na mitologia grega, é o deus da morte. A vontade aplaudida pelos mortos, sendo destinada àquela moral punitiva, pode representar uma conformidade social imposta, certamente relacionada a normas e padrões específicos. Isso implica que a coerção para se adequar a esses padrões pode ser vista como uma espécie de submissão à morte simbólica, onde a individualidade e a autenticidade são sacrificadas em nome de uma suposta virtude póstuma. Diante dessa morte simbólica, a imposição da coerção social e a hipocrisia dos santos amargos podem ser interpretadas como uma negação da plenitude da vida e da alegria. Assim, a figura de Tânatos ajuda a reforçar a crítica do poeta à imposição de valores e comportamentos que reprimem a vitalidade e a autenticidade humanas. Se a metáfora da coerção se constrói nesse sentido, vale mencionar, ainda, que a tensão entre Tânatos e Eros desempenha um papel central na existência humana, segundo a perspectiva grega antiga. Tânatos personificava a inevitável e temida morte, enquanto Eros representava o poderoso e encantador desejo. Embora essas figuras pareçam opostas, os gregos antigos as enxergavam como elementos complementares e indispensáveis para a existência humana. A tensão entre Tânatos e Eros revelava uma dualidade profundamente enraizada na existência, onde a busca pelo amor e pela vida coexiste com a consciência da transitoriedade e da finitude. Essa complexa interação despertava o interesse dos filósofos e poetas da época, que a exploravam como uma fonte de conflito e contraste, mas também como uma força motriz impulsionadora da busca por significado, equilíbrio e plenitude. Sendo Tânatos a renúncia ao prazer, funciona quase como um regulador de Eros: os representantes dessa morte simbólica varrendo a alegria (versos 4, 5 e 6), a substituição do prazer pela renúncia.

O título do poema — *Nem tanto a Tânatos* — evoca esse sentimento. Na sociedade moderna, tudo é muito regulado, um controle repressivo que, evidentemente, manifesta-se das

mais distintas formas. O poema, construindo a metáfora da opressão da liberdade pela apologia a uma moral decadente, aponta diretamente para a ideia de forças reguladoras que nos tornam crescentemente miseráveis, carentes de amor e alegria, e a Igreja Católica (referenciada pelos jargões religiosos) é apenas uma dessas instituições. Todavia, ao limite, o homem coage o homem, e esse é o sentido que alcançamos no poema. Podemos ver como as imagens construídas metaforicamente no texto revelam esse sentido discutido: a expressão “aplaudida pelos mortos”, no segundo verso, sugere a ideia de que a vontade mencionada no poema é valorizada e enaltecida por aqueles que já partiram, ou seja, pelos que já estão mortos (por dentro), ou já aniquilaram a própria alegria (e talvez, por isso, aniquilem a do próximo). “Varrer a alegria da terra” (versos 6 e 7) transmite a ideia de uma força ou influência que tenta eliminar ou reprimir a felicidade e a vitalidade da vida, aqui representando aqueles que ainda não se submeteram à norma. Ela representa a coerção que sufoca a liberdade de expressão, o prazer e a autenticidade, resultando em uma sociedade repleta de tristeza e amargura. “Santos amargos”, no oitavo verso, combina dois conceitos aparentemente opostos, sugerindo uma contradição e hipocrisia. Essa imagem pode transmitir a ideia de que por trás das aparências e das pretensões de virtude, existem indivíduos que não vivem conforme os valores que aparentam possuir, ou os vivenciam apenas de forma performática, em nome de uma regra ou motivação dominante. Por fim, “virtudes enfiadas no rabo”, no verso final, intensifica a crítica à hipocrisia, sugerindo que esses indivíduos estão mais preocupados em exibir uma aparência de virtude do que em vivê-la verdadeiramente, associando a suposta virtude a um lugar de “imundície”.

Na verdade, o poema — todo poema — opera sentidos em um jogo de metáforas e lacunas que, em um aceno ao código morse de “Nova poesia”, será quase como se criptografado caso as metáforas não sejam compreendidas. “Santos amargos” são aqueles que pregam a alegria apenas pelo dever, ou pela manutenção da pretensa santidade; “virtudes enfiadas no rabo” acena para uma forma de prazer tradicionalmente herética, ao olhos da Igreja; quer dizer: em contraposição à vontade descrita, o poema parece pleitear a necessidade de uma outra vontade: a de não entregar tanto a Tântatos, a de não se entregar tanto a essas forças que nos impelem a coagir uns aos outros e também a nós mesmos, já que, de outro formas, seremos hipócritas.

Todas essas metáforas operam o sentido de uma força que, pautada nesse preceito de hipocrisia ou falsidade, impõe sua força sobre os indivíduos, constituindo uma ideia de coerção: *o que se quer fazer* é apagado pelo que se espera que seja feito. Podemos imaginar, a partir daí, diversas maneiras de coagir nossas ações em público, nossos avanços, nossos recuos. A verdade

é que a vida em sociedade se constrói, primordialmente, a partir do outro. E somos todos juízes do próximo e de nós mesmos. Sob a égide da coerção, colocaremos todos aqueles instantes em que somos vítimas de uma força externa, ou da pressão de força externa, que de alguma forma influencia nossa vida ou nossa forma de ser.

Há formas muito mais sutis de coerção, como a que vemos neste poema, a seguir, também de Manhãs & Mínguas:

POUCO ANTES DO EXPEDIENTE

Toda manhã,
 aguardava o ataque
 e só havia o café,
 o leite, o mamão
 e os biscoitos na mesa;
 mas, à espera do ataque,
 nada se comia
 e manhãs de míngua,
 muitas e muitas
 manhãs de míngua,
 tornaram dispensável
 o próprio ataque.

Aqui, a metáfora da coerção é percebida por meio da expectativa de um conflito que não ocorre, um “ataque” que não se efetua. Entretanto, “à espera do ataque” (verso 6), o eu lírico experimenta uma sensação que, pelo prolongamento — pela repetição observada em “manhãs de míngua / muitas e muitas / manhãs de míngua”, substitui a função ou efeito que teria o próprio conflito. As *manhãs de míngua*, quer dizer, manhãs de escassez, dizem respeito a uma penúria de outra ordem que não a material (há, afinal, na mesa: o café, o leite, o mamão, os biscoitos...). O que está faltando pode ser, talvez, justamente as condições que levariam ao confronto: o importar-se, ou, nesse caso, o próprio “ataque”, que significaria o fim do *status quo*, dessa situação imutável.

As repetitivas manhãs sem que nada mude evidenciam o desgaste, comprovam que algo não importa mais, “tornam dispensável o próprio ataque”: tanto não se importa mais o suficiente para existir o ataque, como a prolongada expectativa do ataque não existe mais, em decorrência do hábito matinal. Desde o início do poema, o tema do “ataque” é introduzido como o ponto central da experiência; através da repetição desse termo, a atmosfera de perigo e vulnerabilidade é construída, criando uma tensão latente que permeia a unidade poética. A rotina matinal, que evoca uma imagem de normalidade e cotidiano, tanto serve para incitar a ideia de que a

ansiedade que o sujeito poético carrega consigo tornou-se rotina, quanto para evidenciar uma nova rotina, que substituiu aquela primeira: uma normalidade subvertida pela espera incessante de algo que não chega. O poema revela, assim, uma realidade paradoxal, na qual as manhãs são marcadas por uma carência persistente, com o adiamento constante do momento em que o perigo se concretizará; entretanto, nada seria melhor, para o eu lírico, do que a concretização desse perigo. Aqui, também, o sentido do poema só alcança toda sua força com a imagem construída ao final dele, o problema inicialmente colocado é oposto, mas antecipa, a situação do final desse quase desabafo.

A expectativa afeta o eu lírico: “*mas, à espera do ataque, / nada se comia*” (versos 6 e 7), atestando para a ansiedade e a tensão experimentada. Diante da fartura da mesa, uma espécie de restrição imposta pela situação vivenciada constrói uma imagem de vítima, de *atacado*, de alguém coagido, revelando um eu lírico mergulhado em uma atmosfera de expectativa e medo. A misericórdia, ironicamente, seria a violência; a persistência da apreensão do ataque — no sentido tanto de sua *assimilação* quanto de *receio de que ocorra* — é substituída pela angústia e, depois, pela normalização do desgaste. O eu lírico revela-se aprisionado em um ciclo vicioso de temor e privação, no qual a espera do ataque torna-se, por si só, uma forma de tormento.

A vontade intensa de alcançar um objetivo ou vivenciar uma experiência desejada e, simultaneamente, a constatação da própria incapacidade de concretizá-la, é uma vivência que toca a fibra emocional de qualquer um de nós. Essa lacuna entre o desejo e a realidade é permeada por uma sensação avassaladora de frustração, que se estende além da simples insatisfação, e que constitui uma sensação contínua de coercitividade. Através desse confronto com a impossibilidade, o indivíduo é desafiado a repensar suas expectativas e a explorar alternativas que possam trazer satisfação e realização, mesmo que em diferentes formas ou contextos, mesmo que essa realização seja, apenas, *expor* essa insatisfação, exprimi-la. Tal constatação se observa em todas as fases de nossa vida, apesar de que, em algumas delas, não nos damos conta de que estão lá. Na verdade, o poema carrega em sua mensagem, ao redor da palavra-chave *expediente*, no título, um índice importante: o trabalho, esse fundamento da vida burguesa ao redor do qual gira o capitalismo, de onde derivam um número enorme, gigante mesmo de coerções diárias. A labuta, o trabalho, a ausência de casa, a rotina: as circunstâncias da vida que nos cercam, duras, mas às quais, no fim, nos habituamos de alguma forma. Não é difícil imaginar como o trabalho se relaciona com esse café da manhã cada vez mais tenso.

Esse tipo de coerção que é de alguma forma normalizada, essa força contra a qual nada ou pouco pode ser feito, se observa, também, na infância, que é centro temático da segunda

parte do livro, *Mimos & Limbos*. Vemos, já no título dessa parte, um conflito entre algo quisto e algo não quisto: “o termo *mimos* sugere o delicado enquanto *limbos* remete ao soturno” (MOLITERNO, 2008, p. 70), uma descrição curiosa para uma fase que costumamos associar, geralmente, à inocência. Sabemos, entretanto, o quão comum é que essa inocência seja eivada pela dor. A tirania das coerções também persiste em existir nela.

TARDE CHEIA DE ÓRFÃOS

Somos órfãos apenas
daqueles que amamos
e perdemos,
quando as faces ovais
dos seres amados
são quebradas com força
nos primeiros batentes,
quando os outros órfãos
se aproximam irados
e nos mordem a mão.

O título do poema já sugere uma atmosfera melancólica e solitária, onde a ausência de figuras amadas é central. No primeiro verso, o poeta estabelece a ideia de que somos órfãos somente daqueles que amamos e perdemos, destacando a importância do vínculo afetivo. Percebe-se daí que não estamos falando de órfãos apenas em seu sentido literal, mas como uma metáfora para a perda daqueles que amamos; a tarde é cheia daqueles que já perderam alguém que amavam. A morte não é um conceito bem enraizado nos “primeiros batentes” da infância, é algo com o qual nos familiarizamos enquanto crescemos. Mas, nesse sentido, a morte na infância não se distingue da morte na fase adulta — na verdade, é ainda mais violenta, o que fica claro nos versos “*quando as faces ovais / dos seres amados / são quebradas com força / nos primeiros batentes*”. Esses quatro versos, na verdade, constroem uma imagem tão frágil que lembram a ideia de uma criança derrubando um vaso na escada, evocando uma sensação de ruptura rápida, uma violenta imagem de separação. Essa imagem é metáfora para a dor da perda e transmite a sensação de que algo precioso (e frágil) foi irremediavelmente, eternamente danificado — é a perda da infância para o luto, ou seja, o fim da infância, e também a perda daquilo que era precioso: a vida daquele que era amado.

O *apenas* do primeiro verso, portanto, não é um simples restritor, mas sim um enfatizador da dor da perda. Ser órfão é muito mais perder alguém e ver-se sozinho do que uma condição, ou rótulo, de não ter um pai ou mãe. A menção aos outros órfãos que se “aproximam irados e mordem a mão” reforça a solidão e a hostilidade que podem surgir em um mundo onde

cada indivíduo enfrenta suas próprias perdas. Crescer órfão é sobreviver, e somos todos órfãos à medida que crescemos. Essa imagem cria uma sensação de isolamento e agressividade, ampliando a sensação de desamparo, e desmistificando a infância, ao evidenciar a dor humana que é possível experimentar desde cedo. A infância não deveria ser o lugar em que a dor é experimentada, mas é. Parece que essa aproximação entre o mundo adulto e o mundo infantil buscar jogar luz, justamente, sobre a “injustiça” que é a mistura desses dois universos, a injustiça que é, na infância, ter que lidar com os problemas adultos, sem nem sequer conhecer as formas de defender-se; vem à tona, aqui, a ideia de controle, de regulação excessiva e autoritária, uma espécie de modelagem social. Este poema também se constitui como um longo período, organizado em uma máxima (os três primeiros versos) e a exemplificação ou elaboração dessa máxima, daí em diante. Isso ratifica a noção do poema como impacto, um poema “todo no ataque”, que galopa para um sentido alcançado apenas em sua unidade — quer dizer, o poema é a própria metáfora, seu sentido é construído verso a verso da primeira máxima, uma decisão consciente que tem se repetido até aqui, e continuará se repetindo.

A perda da infância dá-se, também, de outras formas. Por exemplo, em *Programação infantil*, vemos como o mundo dos interesses adultos pode infiltrar-se no mundo infantil; especificamente, como o mundo infantil pode ser mercantilizado no mundo adulto:

PROGRAMAÇÃO INFANTIL

Diante do foco
de luz azulada,
da radiação permissível,
ou seja lá que novo
eufemismo digamos,
os pequenos heróis,
com pasta de banana
e chocolate Nestlé
em suas barrigas,
se esquecem daquilo
que lhes preparamos;
se esquecem de que,
com a melhor das intenções,
nos livramos de nossos
mais temíveis
e merecidos vilões.

As imagens construídas nesse poema nos associam diretamente a uma ideia de influência ou conteúdo ao qual as crianças são expostas, através da aproximação com a exposição à televisão, evidenciada tanto pelo título, quanto pelos três primeiros versos, “*diante*

do foco / de luz azulada / da radiação permissível”, sendo o quarto verso responsável pela opinião do eu lírico sobre tal exposição: *“ou seja lá que novos eufemismos digamos”*. É evidente que ele é crítico quanto a essa exposição.

À primeira vista, a metáfora construída nos permite acessar uma crítica implícita sobre a exposição das crianças aos produtos resultados de nossos interesses comerciais, e também as estratégias de marketing direcionadas às crianças. Essa programação pode apresentar conteúdos superficiais, estereótipos prejudiciais e mensagens voltadas para o consumo, que não necessariamente contribuem para o desenvolvimento saudável e adequado das crianças. Entretanto, por trás desse primeiro nível da metáfora, está a hipótese de que as noções e interesses que os adultos tenham para as crianças sejam impostas sobre elas, como uma espécie de programação planejada.

Ao mencionar que os pequenos heróis se esquecem do que lhes é preparado pelos adultos (versos 6 ao 9), o poema sugere que as crianças são influenciadas por elementos e valores que não são necessariamente benéficos para seu crescimento. As “boas intenções”, inclusive, remetem à interessante reflexão de que, na educação das crianças, pais costumam acreditar estarem repassando adiante boas lições e boas crenças, sendo a criança um simples receptor nesse processo, sem a capacidade de, com discernimento crítico, decidir o que incorporar e o que rejeitar daquilo que lhe é apresentado. Portanto, exatamente como em uma programação infantil que, tipicamente, é voltada (e planejada) para ser o mais “hipnotizante” possível para as crianças — o mais bem-aceita possível —, essas crenças ressoam de forma extremamente eficiente, ou, no mínimo, direcionada. As crianças são tão vulneráveis às programações planejadas, com suas propagandas e entretenimentos calculados, quanto são às ideias que os adultos queiram lhes impor. Ao invés de serem expostas a um ambiente que promova sua imaginação, criatividade e outras experiências ricas em significados, são envoltas em um projeto de ideias que prioriza os interesses adultos, seja ele moral, cultural ou comercial, como sugerem os dois níveis da metáfora.

Uma última ideia também é suscitada por essa leitura, vista na contraposição a essa ideia do alienamento, a metáfora das ideias impostas. Nos últimos versos (*se esquecem de que, / com a melhor das intenções, / nos livramos de nossos / mais temíveis / e merecidos vilões*), o eu lírico parte para uma espécie de justificativa, ou eufemismo, da ação descrita, indicando que os adultos, na verdade, estão tentando protegê-las de algo. A “programação infantil”, nesse sentido, configura-se como uma espécie de escudo, uma maneira de afastar as crianças do que seria um mundo adulto e toda a sua problemática. Entra em cena, então, a ideia de uma

superproteção, ou uma proteção que “sai pela culatra”: na tentativa as crianças diante de um mundo violento, os adultos acabam por aliená-las, tornando-as ainda mais despreparadas para o mundo adulto no qual, inevitavelmente, ingressarão. Os “*mais temíveis / e merecidos vilões*”, os problemas com os quais os adultos lidam, são “ocultados” das crianças — e ao esconderem delas esses vilões, os adultos privam qualquer possibilidade de se prepararem delas. Tudo, é claro, com a “melhor das intenções”.

Se quisermos ser generosos com os pais (que, sabemos, já têm tanto para reclamar), podemos explorar ainda outra faceta dessa proteção. A construção de um sentido de “ocultação” do mundo adulto pode perpassar, também, uma performance: as crianças “esquecem” aquilo que os pais preparam para elas, quer dizer, não sabem o que os pais fingem não existir para que possam estar com elas. Os mais merecidos vilões são aqueles motivos (talvez justos) pelos quais deveríamos pagar, mas que, diante das crianças, não deixaremos transparecer, para preservar a aura de infantilidade e pureza de seu mundo: uma “programação planejada”, que não deixa de fazer a criança ignorante à realidade do mundo.

Vimos, até aqui, como as forças externas à infância podem sujeitá-la a experiências nem sempre positivas, e o quão incapaz as crianças são de defender-se dessas violências que lhes são impostas. Coexiste, com a invasão do mundo infantil pelo mundo adulto, um interesse na preservação daquele primeiro, por parte do segundo — entretanto, quase sempre essa proteção gera, ao seu modo, ainda mais despreparo, ainda mais falta de estruturação para um mundo adulto ao qual as crianças estão destinadas. As ausências, as boas intenções problemáticas, as perdas — tudo isso constitui os limbos que, de alguma forma, mancham a delicadeza da fase infantil.

Nessa linha de raciocínio, o próximo poema — que também é o último da parte Mimos & Limbos — constitui um intertexto interessante com a dedicatória do livro, sobre a qual fizemos uma promessa de comentário. Vejamos:

MÁRCIO E LÚCIO

I

Por trás dos séculos,
dos eclipses,
das viagens espaciais,
há dois meninos,
(um de quatro, outro de seis)
a transpirar
no quarto minúsculo

decorado com vários mickeys de aquarela;
ambos a perguntar
coisas tão difíceis
que nem o amor
ou a Enciclopédia Britânica sabem explicar.

II

Os deveres de casa,
o “i” de “igreja”
com a bolinha em cima,
vocês já fizeram;
e, a estas horas da noite,
seus sonos sem mim
me pesam na estrada,
com todos os horrores
escondidos nos baços
das nuvens inchadas.

Márcio e Lúcio — os mesmos garotos mencionados na dedicatória — parecem ter uma vida humilde (“*a transpirar / no quarto minúsculo*”), principalmente diante da grandeza de eventos como “séculos, eclipses e viagens espaciais”. Mas é justamente o fato de serem mencionados, tão pequenos, em meio a tanta grandeza, que os torna significativos. O eu lírico enfatiza a curiosidade dos garotos — uma característica que complementa a constatação da grandeza do mundo e do universo, que está sempre sendo descoberto por eles. É um jogo de ideias que, de certa forma, antepõe a visão da inocência infantil e sua busca pelo conhecimento, que contrasta com a vastidão e a complexidade do mundo adulto. Essa primeira parte do poema sugere que as crianças têm uma perspectiva única e um desejo genuíno de compreender o mundo ao seu redor, ainda que tal desejo seja infantil, o que é reafirmado na segunda parte, com os “*deveres de casa, / o ‘i’ de ‘igreja’ / com a bolinha em cima*”.

Essa constatação de inocência também evoca a ideia de uma explicação “lúdica” do mundo, como um pai ou mãe que ensina suas crianças, aos poucos, o “dever de casa”. Entretanto, fica clara a sugestão da angústia e a preocupação do eu lírico em relação ao bem-estar das crianças, bem como o sentimento de impotência diante dos perigos e incertezas que podem afetá-las. Tal angústia incita, por sua vez, a reflexão sobre a distância (noção que é reforçada pela ideia de alguém que dirige, na estrada, em um caminho nebuloso). O eu lírico parece lamentar não estar mais ali para ajudar com o dever de casa ou ver os garotos dormirem no quarto apertado, e por isso a segunda parte assume um tom mais hipotético, já que “*os sonos sem mim / me pesam na estrada*”, quer dizer, o eu lírico está distante. Os horrores, embaçados, sugerem uma complexidade contemplada pelo eu lírico, certamente relacionada a essa situação.

Aqui dá-se um conflito entre a vontade de rever os filhos distantes e as condições que, complicadas, impedem o eu lírico de fazê-lo. A alienação parental, seja pelo motivo que for, é um fato que afeta — e muito — a infância. Se partirmos do pressuposto de que o eu lírico fala de uma experiência pessoalista — afinal, a descrição do quarto abafado com os mickeys e do dever de casa são ambas detalhadas no poema, e ocupam papéis de importância na sua construção —, vale questionar: que falta pode fazer a ausência daquele que indicava, aos filhos, onde ficava a bolinha do *i* de *igreja*? Esse movimento de aproximação do leitor é importante, pois compreendemos, com a descrição desse ambiente íntimo, familiar, um lugar real que já foi vivido — um análogo do quarto de nossos próprios filhos, tenhamos eles ou não. Essa operação entre universal (porque a experiência pode ser compreendida por outrem) e particular (a descrição e construção específica, íntima da experiência) evidencia um processo muito criativo que nos permite acessar circunstâncias de vida que conhecemos como nossas, mas que não necessariamente vivenciamos, um procedimento engenhoso e astuto de significado.

Diferente dos poemas anteriores, este é colocado em duas partes (I. e II.): cada uma reproduz a tipicidade poética dessa que temos visto até aqui, com períodos longos e a pontuação que organiza o poema, mas principalmente a organizando deste em “uma situação”, ou uma espécie de máxima, e a ponderação da complexidade dessa máxima, sua elaboração. Neste sentido, a parte I se apresenta como a máxima, a memória de duas crianças inocentes e cheias de vida, enquanto a parte II é sua contemplação, o desenvolvimento da complexidade desse primeiro momento: a distância desses dois garotos, a impossibilidade de estar lá para sanar suas dúvidas inocentes e infundáveis. Há um retorno, aqui, àquele tema da coerção que vimos em *Nem tanto a Tântatos*, porque vemos uma força que impede o eu lírico de efetuar sua vontade, a impossibilidade de fazer algo mesmo que seja queira, em decorrência de motivos que, para o leitor, não serão claros.

A trapaça do conhecimento biográfico, é claro, me permite acrescentar que essa é uma experiência pessoal do poeta, que por um misto de sua própria vontade, as dificuldades tecnológicas do tempo e o ressentimento familiar, tornou-se um vulto dos meses que corriam para os dois filhos que ficaram em Pernambuco, com a dissolução do casamento de Alberto e Bernardete, e enquanto o poeta estava no Acre, só retornando dois anos depois. Para o poeta, os deveres de casa e os sonos suados dos filhos (tão comuns em Recife, terra natal do poeta), agora, são possíveis apenas na imaginação e nos complexos sentimentos e complicações que pondera a não sei quantos quilômetros de distância.

Interessa particularmente nesse poema, portanto, o fato de uma experiência pessoal (subjéitiva) ter sido alçada para a posição temática, e, através da execução do poema, constituindo o horizonte metafórico pelo qual alcançamos o sentido da coerção, que paira no universal. Parece ser esse o tom do livro inteiro: as pequenas e discretas violências com as quais todos temos de lidar, e com as quais lidamos das mais diversas formas. Na primeira parte, contemplamos metáforas, sobretudo, a respeito da maneira de ser, de falar, de escrever; na segunda, as violências às quais a infância está submetida. Em ambos os casos, os poemas constituem um aprofundamento metafórico daquela primeira ideia anunciada, a da coerção — demonstrando a pluralidade de implicações sobre esse tema, e sensibilizando-nos.

Antes de seguirmos para investigar como isso se constitui quanto ao uso da linguagem, vale debruçar-se sobre o seguinte poema, de Crânios & Espinhos, última parte do livro:

UMA ESCOLHA É UMA ESCOLHA

De porre,
efetivamente de porre,
chegou à repartição:
ele estava errado,
e os companheiros de escritório,
a mulher, os amigos,
o planeta inteiro,
todos, todos
estavam com a razão
enquanto ele
preferiu estar de porre.

Fala-se em terceira pessoa, então o eu lírico fala de alguém, que chamaremos protagonista. O que significa “ter razão” no mundo desse protagonista? O título do poema sugere que o tema central é a importância das escolhas individuais e as consequências que podem surgir a partir delas, mas sua conclusão é, no final, que todos tinham “razão”, todos estavam certos, menos ele. Mas o que significa, nesse contexto, estar certo? Para o protagonista, estar “efetivamente de porre” pode ser, ao seu modo, certo: ele escolheu o porre, mesmo que seja objetivamente a resposta errada. A escolha do protagonista de estar embriagado é apresentada como uma decisão pessoal que entra em conflito com as expectativas e normas sociais. O verso “efetivamente de porre” não transmite apenas a intensidade da embriaguez, mas a factualidade do acontecimento. Ao enfatizar que todos ao seu redor estão com a razão, o eu lírico ressalta o sentimento de alienação e isolamento que o protagonista enfrenta devido a uma escolha. Mas não há, no poema, qualquer indício de uma revolta com isso. Essa sensação de ser colocado em oposição à maioria ou à sociedade como um todo é acentuada pela repetição

enfática do termo “*todos, todos*” (verso 8), mas o quarto verso, “*ele estava errado*”, soa mais como uma constatação de fatos do que uma anteposição ou maneira de acentuar um conflito entre duas posições. Parece, no fim, que não importa se o mundo está certo e ele está errado, se, para o eu lírico, ele preferia mesmo era “*estar de porre*”.

“Uma escolha é uma escolha”, afinal. Ao escolher isto, você abre mão daquilo. Esse é um processo de perda que é inevitável, constituindo, nessa perspectiva, uma espécie de violência contida, inescapável, natural. Mas essa não é uma violência que se combate; é uma que se aceita. A coerção da escolha vs. abdicação — ao escolher algo, abro mão de algo — requer, por parte do indivíduo, a segurança na própria escolha. Por isso, “*efetivamente de porre*”, o protagonista marca a posição que preferiu, enquanto o eu lírico relata a de quem não a preferia. O poema constitui, assim, uma metáfora de autoafirmação que se elabora por meio da maneira de lidar com a coerção mencionada, que evoca uma espécie de responsabilidade, ou trégua, ou “paz” com a escolha tomada e as repercussões dela. A preferência por apontar a sua escolha como a errada e os outros como tendo razão, no fim das contas, constitui a aceitação do erro, a execução e aceitação do erro por vontade própria, em uma tentativa de seguir em frente, fazendo o que julgou necessário. Quem está certo ou errado, nesse caso, pouco importa: o que interessa é a incompatibilidade entre o que o protagonista percebe como certo (ou sente que precisa fazer) e o que o mundo percebe como adequado para a situação do protagonista.

Se quisermos construir uma ponte entre este poema e o anterior, poderíamos dizer que, no âmbito da metáfora da coerção, o eu lírico busca uma maneira de aceitar a sua escolha e as implicações dessa escolha, mesmo que elas o submetam a alguma restrição ou falta. O triunfo do poema, no fim, é a constituição de um conceito flexível do que é certo ou errado: os outros dizerem-no errado não faz com que o eu lírico, ao menos aparentemente, aja com culpa ou remorso. Numa inversão, o que afirma como errado — porque todos “com razão” dizem ser errado — é, para ele, o certo, pois parece encontrar tranquilidade com a escolha tomada, já que utiliza um tom meramente constativo no poema. O que é objetivamente errado, para ele, é subjetivamente aceitável, um fruto de sua preferência, resolvida com a máxima: uma escolha é uma escolha. Naturalmente, aceitar a própria escolha não significa ser imune às suas implicações. É possível sofrer, é possível lamentar, é possível flagrar-se remoendo a decisão e as consequências da escolha. Mas, no fim, a escolha é a escolha, e é preciso aceitar a verdade como ela bem vier e se apresentar.

Em meio a essas metáforas sobre as possibilidades de coerção, na qual já se exploraram diversas maneiras de sua ocorrência e, naturalmente, suas implicações, parece surgir, também,

um comentário sobre o fazer poético de Alberto, constituindo um eco entre a forma e o sentido metafórico construído pelo poema. Poderíamos arriscar dizer que esses são os casos em que, como disse Audálio Alves em seu comentário sobre *Dez poemas políticos*, que inclui *Noticiário* e estreia essa fase poética do autor, Alberto “às vezes consegue coincidir a extensão do poema com a extensão da imagem: quando isso ocorre, o campo poemático e o campo cultural se unificam, conservando o poema, do início ao fim, a mesma altura” (1979, n.p.), ou seja, esta é uma fase na qual Alberto, às vezes, une forma e conteúdo na mesma altura. Todavia, em nossa perspectiva, forma e conteúdo não são duas partes separadas que podem ser unidas (ou não) a uma certa estatura. Forma e conteúdo são tudo uma coisa só, indissociável. Se o conteúdo é a metáfora, os sentidos metafóricos possíveis, esta mensagem só pode ser alcançada a partir da materialidade do poema, que é, provavelmente, o que Audálio Alves chama de forma.

Tentemos buscar, agora, uma nova maneira de enxergar a metáfora da coerção que predomina em *Poemas à mão livre*. A intenção agora é observar essa força agindo sobre o fazer poético, agindo sobre o poeta. A realidade do poeta, lembremos, está circunscrita em uma realidade material, historicamente situada, cheia de suas próprias complexidades. Somos lembrados, então, da perspectiva de Merquior (1972), segundo a qual a mimesis, em sua essência, está sempre ligada ao mundo cultural devido à sua complexa relação com a sociedade. A mimese não apenas reproduz a realidade, mas também se torna uma forma de compreender o mundo e a experiência, e, dessa forma, também a reflexão albertiana sobre o fazer poético permita vislumbrar, também, mais sobre questões da contemporaneidade.

Comecemos, portanto, com uma reflexão do poeta sobre a sua primeira fase poética, octossílabo:

A POESIA, NOVA (A)VERSÃO

A demônia
tem o rosto
do verso antigo
de oito pés;
é devorando-me
que ela (demônia)
dá existência
àquele que devora;
é me afastando
de todos os socorros
que ela (demônia)
sempre me socorre.

O encadeamento de imagens que se constroem em um poema obedece a um encadeamento de palavras, isto é, constituem uma metáfora que se completa a partir da recifração, verso a verso, do poema. Nesse caso, o poema parte da máxima dos quatro primeiros versos: “*A demônia / tem o rosto / do verso antigo / de oito pés*”, e ganha sentido a partir desta imagem, que é ressignificada nos versos seguintes. Por conta da referência direta ao octossílabo e o fazer poético, fica evidente o caráter metapoético do poema. Aqui, também, é possível alcançar a metáfora da coerção, à medida que uma força externa — a poesia — domina, ou consome, o poeta. Mas a relação do poeta com essa “predadora” não é revoltosa. Pelo contrário, a demônia parece ser bem-vinda, ou, ao menos, ser necessária, constituindo a ideia de uma violência à qual o poeta se submete voluntariamente, ou precisa voluntariar-se, para ser poeta. Sendo a poesia essa entidade devoradora, mas que dá sentido ao que devora, fica sugerido o poeta como um indivíduo que só existe por intermédio da poesia, que é tanto uma força criativa quanto uma perseguidora, a assombrá-lo.

Mas o poeta é um perseguidor na mesma medida em que é perseguido. O eu lírico destaca o paradoxo dessa relação ao afirmar que “*é me afastando / de todos os socorros / que ela (demônia) / sempre me socorre*”, ou seja, o poeta reconhece que é na solidão que a poesia o encontra, e que ele sabe que será encontrado. Há um duplo sentido nessa ideia: tanto pode ser a poesia que o isola, sugerindo que a inspiração poética requer a solidão para poder efetuar-se; quanto pode ser, simplesmente, que a poesia substitui qualquer socorro, que seja preferida como maneira de autorrealizar o indivíduo. Essa aparente contradição, mais complementar que contraditória, sugere que a poesia surge quando o poeta se desprende das influências externas e mergulha nas profundezas da própria experiência e imaginação. Quando está mais sozinho é que o poeta é vítima da poesia; é ao se afastar das convenções e das expectativas que o poeta encontra a inspiração verdadeira e sua voz autêntica.

Essa *demônia* está sempre mudando. Antes, era octossílabo; agora, é “livre”. Essa característica é evidenciada no título, sendo o termo *(a)versão* responsável por sugerir renovação e reinvenção. Já *aversão* dá-se na apresentação da octossílabo, o retorno ao seu uso, que, para o poeta, seria uma facilidade tentadora:

Foram cerca de 10 anos de convivência com um único metro, o octossílabo, e só o larguei quando não mais significava nenhum interesse rítmico para mim, quando já não representava nenhuma dificuldade. Minha atual luta com o verso livre não é outra senão a de descobrir dentro dele uma regularidade pessoal, algo que possa ser sistematizado sem prejudicar a qualidade de expressão. Meu verso não pode ser tão livre a ponto de fugir completamente ao meu controle.

Se isso acontece não estamos mais diante daquilo que considero arte. (MELO *apud* CORDEIRO, 2003, p. 66)

Mas o projeto de todo poeta deve seguir adiante, e, apesar dessa tentação, Alberto insiste no verso livre de sua segunda fase, tentando encontrar uma maneira de traduzir um padrão rítmico, lembrando o que disse T. S. Eliot sobre a questão: “não há verso livre para aquele que quer realizar um bom trabalho” (1997, p. 91). Daí se constituem os pilares da relação entre o poeta e a poesia, que se elabora na linguagem. Alberto é tentado pelo uso do octossílabo, mas a demônia e ele vivem por meio de um paradoxo de rechaço e aproximação: ele deve negar o que ela oferece como conhecido, para poder criar algo novo, assim como deve submeter-se à própria devoração pela poesia, para efetivamente ser poeta.

Em suma, a poesia é esse demônio que se apresenta oferecendo algo familiar (o octossílabo): “*A demônia / tem o rosto / do verso antigo / de oito pés*”. Mas Alberto, como poeta — que só existe se estiver diante da poesia, se for consumido por ela — precisa rejeitar a oferta inicial da demônia para que possa criar algo novo (é preciso *aversão* para criar a *nova versão* da poesia): “*é devorando-me / que ela (demônia) / dá existência / àquele que devora*”. Nesse processo de devoração, a própria poesia, por sua natureza, faz com que o poeta busque algo novo; a forma poética surge como essa esfinge que tudo quer devorar. Portanto, “*é me afastando / de todos os socorros / que ela (demônia) / sempre me socorre*”. Quer dizer: paradoxalmente, a própria poesia impele o poeta a rejeitar a oferta que primeiro lhe foi apresentada, para poder continuar a ser poeta, continuar a recriar-se a partir de outro uso da linguagem. Este é um processo contínuo. Consumir-se, rejeitar, criar, consumir-se — este é o ciclo do poeta e da poesia, que se misturam. Sobre a figura do poeta, há outro poema interessante:

COMPARAÇÕES COM A CORDA

Sou uma corda
que só esticada
consegue cantar,
e que, quando deixada,
flácida, a balançar,
a si mesma se estica
para cantar,
a cantar mais alto
quando mais esticada,
e se vai esticando
para cantar
cada vez mais alto,

até
par! tir! se.

A comparação com a corda, neste poema, é essencial para uma compreensão sobre o papel do poeta e a forma como desempenha esse papel, e seria errado considerar tal metáfora um símile, apenas uma aproximação de imagens, quando, na verdade, engenhosamente nos possibilita um mergulho de *insights* sobre a perspectiva poética albertiana. Primeiramente, vale pontuar que a corda, como o poeta, pode ser esticada e apontada para diversas direções, devido à sua natureza maleável e flexível. Isso indica a já apresentada perspectiva albertiana de que o poeta contemporâneo navega uma grande diversidade de temas; e, além disso, acena para a diversidade de formas que o pernambucano explorou, sendo sua segunda fase (versos livres) notavelmente distinta de sua primeira (octossílabo). Essa metáfora, portanto, já faz eco com uma importante característica do pernambucano.

A referência à corda que “só esticada consegue cantar” (verso 2) sugere que o poeta encontra sua voz mais autêntica quando é desafiado, quando é puxado para além dos limites convencionais. Isso pode ser, simultaneamente, tanto fruto do próprio exercício poético (que não deixa de ser uma forma de desafiar-se), quanto uma reflexão sobre as forças externas que fazem da vida o estrato de sua própria poesia. Alberto, entretanto, já revelara, em uma de suas crônicas, que não gosta muito da ideia de que, para ser poeta (ou bom poeta), é preciso ter uma vida miserável, porque o caráter socioeconômico do indivíduo passa a ser mais importante que seu valor artístico: “Sempre desconfiei de que aqueles que atribuem à pobreza do artista a excelência de sua arte estão em busca de motivos para não ajudá-lo” (MELO, 2009, p. 148).

Deixemos, portanto, essa leitura de lado, para focar na primeira. Ela sugere uma espécie de compulsão poética — assim como a corda está destinada a esticar-se, quando suspensa, o poeta está fadado a “cantar”, ou escrever. Da mesma forma que a corda esticada é tensionada, o poeta busca sensibilizar os leitores por meio de suas palavras, ao esticar a própria natureza, testar-se. Existe uma necessidade intrínseca de transmitir sua visão de mundo e compartilhar suas experiências através da poesia. Além disso, a corda que se estica para cantar cada vez mais alto ilustra a busca incessante e inescapável do poeta pela expressão poética, ou por uma forma específica de expressar sua poesia (o que ressoa com o caráter construtivista da poesia albertiana). O poeta está constantemente se estendendo, explorando novos territórios criativos. O poeta, portanto, possui uma natureza que está destinada a “esticar-se”, condição que sentencia o poeta a procurar o aperfeiçoamento de sua poesia até “par! tir! se” — até a morte.

Vale mencionar, ainda, que a mensagem do poema reflete em sua sonoridade, em sua cadência. Enquanto a corda é metaforicamente esticada, podemos ver a repetição da vogal aberta *a*: *corda que é esticada, a cantar, quando deixada, flácida, a balançar*, e depois a ênfase: “*a si mesmo se estica para cantar*”, passagem seguida, novamente, de *cantar, esticada*, para então ir *esticando* (vogal mais fechada), no limite, até partir — a única palavra com *i* (ir), vogal (e palavra) mais fechada do poema.

PARA OS CRÍTICOS LEREM NUS

Escrever nu,
 como faço agora,
 com as roupas mortas
 ao meu lado,
 e o sexo exposto
 à visita pública
 dos insetos e da brisa entrando
 espremida, por baixo da porta,
 nunca escrevi;
 portanto,
 para ler-me
 não se vistam tanto.

Este poema, por sua vez, toma um caráter mais direcionado: a crítica literária. Entre os dois primeiros versos, “*Escrever nu, / como faço agora*” e oitavo, “*nunca escrevi*”, constrói-se uma ideia interessante que nos permite devanear mais a fundo sobre a maneira como a linguagem poética é ponderada, e cuja compreensão é necessária para o resto do jogo de ideias do poema. A primeira coisa a se considerar é que poetas e críticos falam, a princípio, de lugares diferentes: o discurso poético é muito mais desprendido de certas convenções de uso e prática do que o discurso da crítica literária, cheia de jargões e convenções. Essa antecipação já constrói uma antítese entre o poeta “que fala como poesia” e o crítico “que lê com olhos enviesados”. Ao atestar escrever despido, o eu lírico alude ao desprendimento das convenções, e demanda, simplesmente, que o mesmo seja feito quanto à forma como é lido.

A contradição em dizer que *escreve nu* e que *nunca escreveu nu* tensiona o sentido dessa discussão. Pode apontar, por exemplo, para o fato de que poetas que *parecem escrever nus*, na verdade, *não estão escrevendo nus* — ou seja, que na linguagem poética não existe algo como escrever livre de algum tipo de convenção ou pacto ficcional, mesmo quando o poeta aparenta o estar fazendo. No caso de Alberto, seria dizer que a linguagem enxuta de que lança mão, a linguagem despida, sem ornamentos, não está exatamente “nua”, porque é produto de uma

decisão consciente do poeta, para causar um efeito poético específico. Assim, para ler um poema que “parece nu”, seria desnecessário “vestir-se” demais: o crítico deveria deter-se sobre o artifício poético ali elaborado, não antecipar uma total “falta de pudores”, uma nudez completa.

Ora, o poeta pode construir, na realidade poemática, o paradoxo de “estar escrevendo nu” e “nunca ter escrito nu” como requisito necessário para a metáfora do poema, constituindo, através dessa ironia, o testamento de uma lógica possível apenas no interior do próprio poema. Para entendê-la, o crítico teria de abrir mão de sua roupagem, sua linguagem técnica e raciocínio “lógico”, para ler o poema segundo as regras que o próprio poema estabelece. Ou seja: deixar de tentar aplicar uma lógica (ou roupagem) *sobre* o poema, para navegar o poema a partir de sua suposta nudez, paradoxo que insinua que, para compreender o poema, é preciso deixar de lado algumas peças de roupa. O caráter metapoético deste poema, além disso, reafirma sua nudez diante do leitor — ou o crítico — que passa a participar do processo criativo.

A descrição detalhada dessa nudez, portanto — versos 3 a 6 — constituem uma imagem de “vulgaridade” que ironiza o “pudor” da crítica literária, mas que é fabricada, porque serve apenas como artifício para esse paradoxo irônico, não constituindo *ad litteris* uma representação nem da realidade concreta, nem da maneira como se apresenta essa poesia, mas servindo para intermediar a ideia que só pode existir entre essas duas coisas. No poema a seguir, a reflexão sobre a linguagem poética pode ser ponderada um pouco mais.

A ANDRAJOSA SABEDORIA

É perigoso
o que sabes
e sentes,
no meio de gente
assim transtornada
e com medo
de que saibas e sintas
mais do que ela;
é perigoso crescer
sem correr dos sóis
que aumentarão tua sombra
sobre os infelizes.

Neste poema, a metáfora da coerção constrói-se no sentido da vigilância pelo próximo, ou melhor, de nós em relação ao próximo. Se, no poema anterior, uma força exterior nos oprime, neste poema se observa uma medida de contingência, ou de resistência, a essa força: a discrição.

O poema exalta o perigo de destacar-se, ao risco de chamar atenção demais daqueles que podem se sentir ameaçados pela sensibilidade ou sabedoria do eu lírico. Dessa vez, *o que se quer fazer* precisa ser regrado para não ser “varrido”, se quisermos acenar para o poema *Nem tanto a Tânatos*.

A economia de palavras de que falamos em *Nova poesia, grosseira verdade*, pode operar aqui como metáfora para a própria natureza da sabedoria e do conhecimento, que, por sua própria condição, dispõe-se discreta para evitar a repercussão daqueles que se sentem ofendidos por ela. A “gente transtornada e com medo de que saibas e sinta mais do que ela” pode, inclusive, ser aqueles que simplesmente temem outra forma de pensar, e por isso tem-se uma “andrajosa sabedoria”, isto é, um conhecimento valioso, mas esfarrapado, maltrapilho, para passar despercebido.

Metaforicamente, o poema pode ser interpretado como uma crítica à coerção que desencoraja a busca do conhecimento e da sabedoria. Mas o que é, para Alberto, essa sabedoria? É, talvez, a necessidade de uma linguagem despida, direta, que privilegia o conteúdo da mensagem e seu propósito — que, neste caso, é apresentar a mensagem da melhor maneira possível, mas sem recorrer a frivolidades ou ornamentos, elevando o tema por meio de uma utilização específica da linguagem. Para Alberto, essa era uma questão necessária, uma parte fundamental de sua definição como poeta que aperfeiçoou a forma. Toda metáfora, nessa poesia, é resultado da prática com a palavra, o exercício, uma noção de que a arte é resultado de um processo árduo de aprendizado, um domínio consciente, engenhoso e criativo da linguagem. Escrever e construir essa técnica leva tempo, muito tempo, e tempo está em falta no mundo moderno:

Sempre com dois expedientes durante toda a minha vida, creio hoje que a matéria-prima da Arte, qualquer arte, é o tempo. Neste mundo maluco, onde o capitalismo triunfou, só se tem acesso ao tempo com muito dinheiro ou... aposentadoria. [...] Claro que o tempo não faz o artista, mas este precisa daquele para desenvolver seu potencial. (MELO, 2009, p. 149)

É adversa a situação do poeta — especialmente o poeta pobre, que não pode se dedicar apenas à arte. Todos os elementos de nosso cotidiano o incentivam a não desenvolver sua técnica, sua prática. Essa falta de tempo, aliás, é característica do tempo em que vivemos. E a questão é que, na contemporaneidade, ao mesmo passo que há uma explosão de produções, há uma igualmente notável indiferença em relação à arte, seja sua produção ou apreciação. O

poeta, que se confunde com sua obra por meio do árduo trabalho nela investida, não sofre diante de um *status quo* que constrange e coage o seu ofício? E não é a tentativa de um uso cada vez mais consciente da linguagem uma maneira de resistir a isso?

O rigor formal que demonstra é evidência de sua interação com o tempo, ou a falta de tempo, e, portanto, um ato que desafia essa coerção, constituindo o que Cordeiro diria ser, talvez, parte de sua “resistência”, tomando as ideias de Alfredo Bosi emprestadas. É por isso que, com uma linguagem direta e enxuta, Alberto constrói suas metáforas. Como alguém navegando “este imenso shopping-center” que é a contemporaneidade e seus temas, tenta “transformar o pesado no leve”, como disse Huberto Rohden, citado pelo pernambucano em uma de suas crônicas (MELO, 2009, p. 171) — e este rigor formal dignifica o conteúdo, torna o caminho através do poema menos turvo, faz do poema um exercício não só de força poética, mas metáfora para a própria condição do fazer poético em nosso tempo.

É evidente que essa economia da forma poética albertiana anda de mãos dadas com a busca pela excelência poética, o domínio do verso, isto é, tirar o máximo possível dele — o que não é muito diferente de usar, *como for possível*, a linguagem. Fazer poesia torna-se estar no limite da linguagem a todo instante. Esse gesto é justamente o que continuamente (e paradoxalmente) dilata a linguagem: “menos” torna-se “mais”, o poema enxuto de Alberto é metáfora para um horizonte maior de possibilidades.

Às margens dos principais espaços de circulação da poesia no país, Alberto e sua maneira construtivista de fazer poesia remetia, de certa maneira, a um “preciosismo formal” que não era tão bem quisto assim, justamente por um suposto afastamento da profundidade dos temas, da complexidade da realidade. Mas não existe algo como um poeta apenas construtivista ou um poeta apenas subjetivo. No capítulo *Poesia brasileira hoje*, Manuel da Costa Pinto (2004, p. 14) avalia:

Existem duas ideias sobre a poesia brasileira que são consensuais, a ponto de terem virado lugares-comuns. A primeira diz que um de seus traços dominantes é o diálogo cerrado com a tradição. Mas não qualquer tradição. O marco zero, por assim dizer, seria a poesia que emergiu com a Semana de Arte Moderna de 22. A segunda ideia, decorrente da primeira, é que essa linhagem modernista se bifurca em dois eixos principais: uma vertente mais lírica, subjetiva, articulada em torno de Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade; e outra mais objetiva, experimental, formalista, representada por Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto e a poesia concreta.

Entretanto, como aponta o crítico, essa função é “meramente didática”; é inegável a influência da poesia anterior à de 22 sobre tais autores, “assim como seria grosseiro ignorar o intenso trabalho formal” (Idem, p. 14) de poetas como Bandeira ou Drummond, comumente mais associados a uma vertente mais lírica e subjetiva.

A contemporaneidade brasileira é marcada, na literatura, na busca pela criação e pela experiência, aliada a diversas tradições que servem distintos propósitos como conveniente para o autor (DICK, 2012). O sujeito, e a maneira como ele se coloca diante do mundo, estão no cerne da poesia das últimas décadas do século XX. Todavia, percebe-se “uma visão, essencialmente moderna, da poesia como *artefato* no qual os outros componentes (subjetivos, sociais, religiosos etc.) estão submetidos ao trabalho da forma” (PINTO, 2004, p. 15). Essa consciência da linguagem revela um contraponto “às disformidades do mundo ordinário e à linguagem que o perpetua” (PINTO, 2004, p. 15). Sobre o mosaico de autores escolhidos para o estudo de *Literatura brasileira hoje*, Pinto explica que

o livro não tem ambições enciclopédicas: os textos aqui apresentados não são verbetes que elencam a miríade de obras da literatura atual, mas leituras que procuram identificar singularidades. Por outro lado, cada um dos autores abordados constitui uma espécie de campo de força, ou seja, aponta para certas tendências ou dicções presentes em outros escritores. (PINTO, 2004, p. 11)

Isso é relevante apenas porque seleciona Bruno Tolentino para esse grupo — o mesmo que “revelou” Alberto para o mundo da crítica literária — e identificou algumas características interessantes para posicionar o pernambucano nesse cenário. Segundo Pinto (Idem, p. 36), Tolentino era “o mais ardoroso crítico do coloquialismo modernista e da dissolução concretista do verso”, ele defendia um trabalho de artífice, uma poesia que era fruto “do trabalho minucioso” e do “leitor erudito da tradição humanista” (Idem, p. 36). Como parte daqueles que estão no entorno de seu “campo gravitacional”, Pinto destaca: Alberto da Cunha Melo, Marco Lucchesi e Ivo Barroso. A poesia de Tolentino e Alberto guardam mesmo algumas semelhanças: um léxico simples, direto, com devaneios às vezes cínico e/ou de caráter abstrato e filosófico. Um detalhe importante caracteriza o lugar de Tolentino no cenário brasileiro:

A recepção crítica de Tolentino foi comprometida por intervenções públicas desastradas: depois de ter passado quase 30 anos na Europa, o poeta voltou para o Brasil no início dos anos 90 e entrou em polêmica com os concretos, escrevendo ensaios agressivos e concedendo entrevistas debochadas, sendo rotulado como retrógrado, arcaizante. (Idem, p. 36)

A situação precária de Tolentino em meio à crítica literária, é claro, não tira do seu prestígio, mas, para “piorar” sua situação, tinha certo apego por uma forma fixa e “pelo verso artesanalmente lapidado”, o que aponta “para uma espécie de restauração da poesia pré-moderna” (Idem, p. 37). Outras características que foram compartilhadas por Alberto, mais em alguns momentos que outros. Essa alcunha de “retrógrado” associado a um poeta que foi “tutor”⁴⁰ pode ter resvalado na posição de Alberto diante da crítica literária de então.

Ademais, Alberto pode ter parecido apenas o fruto de mais algum “regionalismo”, ou uma sombra de João Cabral de Melo Neto (que não é tão logicista ou lúcido⁴¹ quanto se imagina). Essa concepção reducionista daqueles que fazem poesia longe do centro cultural, do centro hegemônico, permite a manutenção de um *status quo* dominante, e encontra eco na instituição de certos cânones ou práticas no âmbito da escrita e da crítica literária, em que ser artista se torna o exercício de escrever prefácios vazios, posfácios repetidos e assinar dedicatórias por cordialidade. O que representaria, para um artista, estar nessa posição? A marginalização em relação aos eixos críticos, os eixos de circulação da própria arte, em um tempo que já não a favorece?

A metáfora final do poema, “é perigoso crescer / sem correr dos sóis / que aumentarão tua sombra / sobre os infelizes”, suscita uma importante reflexão. O primeiro desses quatro versos recupera o primeiro verso do poema, “É perigoso”, e o expande — é perigoso *crescer*, isto é, desenvolver-se, amadurecer “sem correr dos sóis que aumentarão tua sombra sobre os infelizes”. Ora, a jornada do poeta é sempre a de amadurecer. Um projeto literário dura a vida inteira. Não é à toa que Alberto, como ratificado por Cláudia, dividia a própria poesia em fases (de acordo com a técnica do poeta): está procurando organizar, ou mapear, seu próprio desenvolvimento enquanto poeta, e, de alguma forma, como cada forma privilegiada o serviu, em um tempo específico. Essa jornada serve a si mesma: o poeta não busca o reconhecimento, mas a efetuação do próprio projeto poético; concentra seus esforços na busca que efetua e que só pode continuar a partir dele. Uma escolha é uma escolha.

⁴⁰ “Para Bruno Tolentino, o Poeta-Tutor”, diz a dedicatória em Yacala (1999).

⁴¹ Certamente há, na poesia cabralina, um projeto de poemática no qual uma tensão entre pretensão arquitetural e o devaneio resulta aparentemente na supremacia lógica do poema. Entretanto, como demonstra Carla da Silveira Mano em sua tese de doutorado *A tradição da negatividade na moderna lírica brasileira*, João Cabral articula a relação entre sonho e abstração com uma dimensão concreta, dando vazão a uma realidade subjetiva onde se constrói um caráter metapoético. Assim, Carla Silveira demonstra como características que Friedrich identifica na modernidade, como a aproximação do símbolo, a alogicidade, o mistério e o obscurantismo, figuram na poesia cabralina; características que não contribuem para a impressão de que o “construtivismo” cabralino é extremamente racional, matemático e lógico.

Essa é, também, uma sabedoria que existe no interior do poema: ser sábio sem que os outros saibam que você é sábio; ser sensível sem que os outros saibam que você é sensível. Não fazer para ser reconhecido, ou ganhar os louros do ofício, mas fazer porque é necessário fazer, porque fazer dá sentido ao caminho escolhido. A humildade intelectual, por assim dizer, é uma maneira de rejeitar os excessos, rejeitar os “sóis”, o reconhecimento externo que pode trazer mais problemas que vantagens. Isso se reflete formalmente no poema: a linguagem “enxuta”, sem adornos, não chama atenção, evita chamar atenção, mas nem por isso é utilizada com menos precisão, com menos sabedoria. Nesse sentido, a própria descrição, ou o próprio ato de driblar a “infelicidade alheia”, é um ato de reafirmação de uma prática poética específica, uma postura conformada com a ausência dos louros, a preferência pela autenticidade discreta no lugar de uma suposta “ostentação” desse conhecimento, ou desse domínio poético, que incorreria no risco de se tornar mais um integrante das legiões de infelizes. Isto ressoa com a própria experiência do poeta com o alcance de sua obra, tendo ele, em vida, gozado de relativo anonimato. Ademais, vale mencionar, ainda, a realidade material do poeta, principalmente em relação ao trabalho, que é pano de fundo mais que frequente em *Poemas à mão livre*. Nesse sentido, o poema diz respeito, também, às relações cotidianas do poeta, o amarram. O poeta luta contra essas amarras à sua volta da mesma maneira que luta contra o próprio poema, contra o próprio fazer poético.

E podemos ir além: Alberto nunca está satisfeito com a quão enxuta é a sua poesia. Se é possível ser econômico e eficiente no uso da linguagem poética, nunca é possível ser o bastante, e isso, por si só, é uma espécie de coerção autoimposta:

PITANGAS NA BIBLIOTECA

[...]
 Os volumes de cascas grossas
 e de almas volumosas, não;
 que é preciso subir na escada
 alta e magra, para alcançá-los.

E retira da prateleira
 (mais baixa) o mais frouxo exemplar,
 como quem tira uma pitanga
 que se pode colher com a boca.

Volta a repousar a cabeça
 na almofada cheia de brisa,
 para ruminar o miolo
 do zero, o miolo do nada.

(MELO, 1974, p. 4)

A ideia da coerção aparenta encontrar eco, portanto, na forma poética de Alberto, e podemos refletir sobre a coerção e o próprio projeto do poeta sobre essas pequenas violências a partir de suas metáforas. Essa apresentação da linguagem, de certa forma, dialoga com aquela primeira coerção, que vimos no poema *Nova poesia, grosseira verdade*. Penso que isso não é por acaso. Todos os poemas que viram dialogam uns com os outros no sentido de que exploram as variadas formas dessas coerções, esses conflitos entre o que quero fazer e o que posso, ou devo fazer. Além dessa liga temática, que suscita diversos caminhos para a metáfora coercitiva, e nos permitem um *insight* sobre os temas albertianos nesta segunda fase, podemos ver como o aspecto temático é operado por uma decisão formal: aquela “curteza” enxuta em passar a informação, que vimos no poema *Nova poesia, grosseira verdade*, reflete na própria forma do poema apresentar-se: rápido, enxuto, sem estrofes (o que os faz parecer menos tradicionais, de certa forma), organizados em dois momentos, como quem explica alguma coisa em uma máxima. Principalmente nos poemas que ponderam o fazer poético, vemos como a metáfora coercitiva opera uma ligação entre a forma, o conteúdo e um mergulho na percepção albertiana do fazer poético.

No fim, o próprio fazer poético de Alberto, sua maneira de fazer poesia, é uma resposta às diversas coerções do mundo. Para lidar com elas, é preciso alcançar seu sentido, o que o pernambucano realiza metaforicamente explorando as várias facetas do fenômeno, que por vezes encontram eco na própria tipicidade de que usa forma, sua escolha particular pelo tipo de linguagem empregada, seu ritmo, a organização de suas ideias. O modo de fazer poesia de Alberto, a forma como a linguagem opera o sentido, é uma declaração tanto sobre seu objetivo formal (testar os limites da palavra, ao seu modo), quanto sobre como entende o papel do tema no poema (o tema sendo vislumbrado, ou compreendido, por meio da competente execução formal do poema). E há algo para ser examinado nessa postura metapoética, que, neste tópico, foi insinuado, mas que no seguinte se tornará mais claro.

4.3 Implicações da metapoesia em Alberto

A arte é o último reduto do indivíduo, apesar de sua função social, de seu compromisso ontológico com o destino humano.

A noite da longa aprendizagem.
Notas à margem do trabalho poético, vol. I.
 Nota de 15 de março de 1978.

No estudo das funções da linguagem, Roman Jakobson (1974) destaca a função metalinguística como aquela em que a linguagem se volta para si mesma, falando sobre a própria linguagem. Nessa função, o código utilizado é direcionado à língua e seus elementos constitutivos. Um exemplo dessa função é a gramática, que essencialmente é um discurso metalinguístico, ao consistir na explicação do próprio código linguístico; outro exemplo é *As meninas*, do pintor espanhol Diego Velásquez, em que é possível observar a presença de um pintor com pincel e paleta nas mãos. Ocorre, portanto, quando algo é explicado a partir de si, o que é possível em todas as formas de arte — inclusive na poesia. Segundo Adalberto Müller Jr.,

Podemos definir um metapoema como um poema que focaliza o próprio código poético, pressupondo-se de antemão a existência de tal código, distinto do código da língua, sobre o qual se apoia. Ou ainda, a metapoesia pode ser definida como uma ‘teoria do poético embutida autorreflexivamente no poema’. Um texto que se volta não somente para a mensagem — o que, segundo Jakobson, caracteriza a função poética — mas para a explicitação e a reflexão sobre o “como” a mensagem é veiculada no poema. (1996, p. 14)

Essa consciência sobre o fazer poético é uma das características da modernidade e decorre, talvez, da perda de um estatuto “místico” quanto ao fazer artístico, ou seja, a sua conversão em mais uma linguagem, mais uma técnica. Aqueles que influenciaram a Geração 65 com esse pensamento — Joaquim Cardozo e o próprio João Cabral de Melo Neto — passaram adiante um credo que marcou parte da poesia de 65: a de que o poema era como um pedaço de bronze a ser esculpido, o fazer poético era uma atividade que podia ser aperfeiçoada e cujas engrenagens poderiam ser estudadas e compreendidas. Alberto, sem dúvida, tomou essa perspectiva para si. Sem esse ar místico à sua volta, a palavra passa a ser matéria a ser manuseada por um alquimista e, assim, nesse exercício metapoético, é a própria poesia e o gesto de fazer poesia que são colocados em questão. Ao tomar o poema — a poesia — como matéria de si mesma, surgida a partir do real, a palavra poética converte-se numa resposta que, sem

pretender conciliar o pensamento do poeta, o uso da linguagem e o mundo, ironicamente chega perto de fazê-lo.

É uma característica da poesia moderna, portanto, que neste mundo em rápida mudança, mais ainda do que uma expressão mimética, seja uma arte de reflexão sobre a própria arte, testando os limites da expressão e ponderando sobre si mesma (o que não quer dizer que a metalinguagem é a maior ou única característica da arte moderna, ou que só existe por conta da modernidade)⁴². A arte é arte, e, no caso da literatura, é a palavra dobrada para um propósito, a linguagem como expressão natural e consequente da reflexão humana, da vontade de explicar, apontar, ir mais fundo. Isso permite ao artista, ao poeta, questionar a forma como se faz o poema, ou o que constitui o seu próprio papel de poeta. Se a poesia não é mais essa coisa intocável, a figura do poeta, então, é ainda mais ordinária, e isso se coaduna com a crescente desvalorização da arte desde a metade do século passado.

Mas a metapoesia, então, requer um grau de consciência não só sobre o gesto de *fazer poesia*, mas também as condições entorno do fazer poético. E esses conhecimentos serão operados para um texto que, demonstrando consciência de sua existência, volta-se para falar de si mesmo. Nas palavras de Bosi (2000), a poesia dessacraliza e sacraliza o código. Entretanto, segundo a percepção de poema como metáfora que temos carregado até aqui, o próprio poema configura-se como caminho para a compreensão de um sentido possível apenas a partir daquele arranjo metafórico: ou seja, a forma constrói um sentido que volta nossa atenção novamente ao conteúdo, cujo tratamento forma e especificamente metafórico nos permite uma percepção mais sensível da questão tematizada. Se estamos diante de um metapoema, o conteúdo torna-se o próprio fazer poético, e não apenas a autorreferencialidade da linguagem poética. Ou seja, o poema em si se torna o tema central, e não apenas um reflexo da linguagem poética em si.

Algumas características evidenciam a metapoesia: a consciência sobre o fazer poético; a consciência sobre as condições desse fazer poético; o uso crítico da experiência corriqueira e cotidiana como matéria poética e a revitalização da forma poética, na forma de uma atualização de seu uso, de maneira consciente. Para começar a discutir essas características, vejamos o

⁴² Mas o exercício *meta*, a metalinguagem, não é uma invenção da modernidade. Cervantes mais de uma vez testou a distância entre a obra e o espectador, por exemplo, muito consciente de que aquilo era ficção, e interessado em fazer com que seus espectadores também estivessem conscientes dos limites entre ficção e realidade na representação que propunha. Isso permitia a “suspensão” de sua verossimilhança, aumentando o leque de percepções possíveis frente à obra, e enfatizando seu caráter artístico.

poema *Casa vazia*, do livro *Meditação sob os lajedos* (2002)⁴³, onde as duas primeiras características ficam bem evidentes:

CASA VAZIA

Poema nenhum, nunca mais,
será um acontecimento:
escrevemos cada vez mais
para um mundo cada vez menos,

para esse público dos ermos,
composto apenas de nós mesmos,

uns joões batistas a pregar
para as dobras de suas túnicas
seu deserto particular,

ou cães latindo, noite e dia,
dentro de uma casa vazia.

(MELO, 2017, p. 416)

Cultivado na retranca, o poema anuncia sua metalinguagem já na primeira estrofe: (nós) *escrevemos* poemas para um *público* cada vez menor, ideia que reforça na construção da metáfora que é o próprio título, através do uso recorrente de imagens associadas ao abandono e esvaziamento: “*poema nenhum, nunca mais / será um acontecimento / escrevemos cada vez mais / para um público cada vez menos*”; além de *ermos* e *deserto particular*; e *cães latindo, noite e dia*. A ironia de um poeta que faz poesia para sua própria “classe” explica-se por si só — quem escreve não o faz para ser lido só pelos seus, mas é exatamente o que acontece com Alberto e alguns de seus colegas (daí o uso de uma voz plural), situação que é resumida na forma como se descreve os poetas: “*uns joões batistas a pregar / para as dobras de suas túnicas / seu deserto particular*”. Essa posição como uma espécie de porta-voz surge de uma inquietação muito tátil, o escanteio em que está o seu eixo de produção poética em relação aos fortes centros editoriais, especialmente numa época em que, como o próprio Alberto reforça no começo de nosso século, a poesia perde seu valor:

A poesia, e suspeito que não só no Brasil, virou um grande paradoxo: não se sabe o que esperar dela e o prestígio que ela pode oferecer se circunscreve a isolados nichos sob a vertiginosa montanha da cultura de massa (MELO, 2009, p. 18)

⁴³ Consultado na ontologia *Poesia completa* (2017), da Record.

O que vemos em *Casa vazia*, portanto, é a maneira com que Alberto responde a um problema que circunda a sua própria produção poética, sempre à margem do centro editorial⁴⁴. A um só tempo, também lamenta a importância decrescente da poesia, o alcance cada vez menor que ela adquire, tornando-se uma prática quase hermética. Em tom de cinismo, resolve isso concluindo que, neste caso, fazer poesia tornou-se um exercício de uns poucos para outros poucos, uma regurgitação de poetas que agora serão também críticos, uma redução do poema à moeda de troca. Faz isso sem falar de meios editoriais, sem falar da situação da literatura (e da poesia) na sociedade brasileira, sem falar de capitalismo ou cultura de massa. Entretanto, sua opinião transparece:

[...] A província continua sendo cercada pelo que chamo num poema de “horizonte de guilhotinas”: escrevemos aqui, distribuimos os poucos exemplares do que publicamos, por aqui, e morremos aqui, esquecidos pelo resto do Brasil. (MELO, 2009, p. 105).

Através da metapoesia, Alberto fala criticamente do exercício de ser poeta, dando sua irônica resposta à questão que lhe é interpelada como um: para quê escrever poesia, ou para quem escrever poesia? É um exemplo de materialização poética de uma questão de outra ordem, uma tentativa de ordenação através da poesia, que encontra respaldo em sua própria forma de utilizar a linguagem, que conhecemos anteriormente (*A coerção nos gestos e na escrita*). No exemplo, fica claro um comentário não só sobre as condições do fazer poético, mas sobre o próprio fazer poético.

A ironia, como recurso poético, é também demonstração de uma consciência sobre a linguagem, e não é incomum na modernidade. Em Alberto, ela raramente se apresenta explicitamente — como no gesto de dizer o oposto ao pretendido — mas costuma aparecer na construção “cínica”, ou crua, de uma imagem, na elaboração quase sarcástica de uma ideia, que constitui uma metáfora, muitas vezes, cáustica. Ela nem sempre aparece carregada de uma intenção de escárnio (como é mais comum em *Poemas à mão livre*), por vezes configurando crítica sutil, uma dureza honesta que não busca ridicularizar, mas evidenciar algum paradoxo

⁴⁴ Talvez se faça necessária a ressalva de que essa presentidade na leitura do poema não diminui seu alcance, afinal, ainda nos leva a alcançar certa aura de universalidade quanto ao fazer poético, a estar na margem, o aprofundamento solitário, por um lado, e o anonimato ou o isolamento, de outro. Há um evangelista, o poeta, que fala para si mesmo, fala em um deserto que é dele, pessoal, autoimposto.

ou questão. Em *Casa vazia*, por exemplo, o poeta constrói uma imagem contrária (ou negativa) do que se espera que um poeta entenda pelo seu meio de vida e produção: “*joões batistas a pregar / para as dobras de suas túnicas / seu deserto particular*”, estando essa ironia intimamente relacionada com o caráter metapoético do poema. Ao expressar um significado oposto ou diferente do que é dito literalmente, a ironia cria um contraste que leva à compreensão, nesse caso, aprofundando o entendimento sobre fazer poesia na contemporaneidade. Isso mostra que o poeta entende que a linguagem vai além da comunicação direta e pode ser explorada artisticamente, com um jogo de ideias no qual a palavra é usada de maneira crítica. A discrepância entre o que é dito e o que é sugerido, ou subentendido, é o que constitui esse sentido irônico que, muitas vezes, é essencial para a metáfora albertiana, e denuncia uma espécie de ceticismo ao pensar sobre a realidade concreta.

Além disso, a ironia pode expressar uma visão cética ou desiludida do mundo. Ao revelar contradições e hipocrisias sociais, por exemplo, o poeta pode denunciar injustiças ou destacar a fragilidade das convenções estabelecidas. Essa crítica velada desafia as noções pré-estabelecidas e convida o leitor a questionar a realidade ao seu redor. Vimos essa ironia ser usada extensivamente dessa forma nos poemas do tópico anterior, onde exploramos a questão da coerção — das pequenas violências —, sobretudo, no livro *Poemas à mão livre*.

Consistentemente ao longo de toda a sua obra poética, Alberto lança mão desse ceticismo, essa ironia crua, e, igualmente, de uma linguagem enxuta, direta, ambos manifestando um vocabulário que, várias vezes, usa o compasso da língua falada no cotidiano, às vezes suja. E, nesse sentido, essa forma de apresentar a linguagem alça essa realidade tangível da experiência do dia a dia às meditações sobre a morte, a vida, a poesia. As metáforas construídas, que por vezes se voltam a questionamentos de natureza metafísica, ou para uma sensibilidade aguçada para questões sociais, só são possíveis por meio desses dois elementos — a ironia cética e a linguagem enxuta — que ajudam a constituir um poema que apela à dureza do dia a dia. Essa relação entre o sentido construído e um uso específico da palavra já denotam uma consciência no uso da linguagem poético que serve não só para construir o poema, mas para “desvendá-lo”, navegando seu sentido metafórico.

Essa produção artística oscila entre a busca por inovação, por meio da exploração constante de novas formas de expressão, e a manutenção de um vínculo com a tradição clássica. De modo semelhante aos antigos gregos, o autor associa a busca pelo belo — nesse caso, o poema bem feito, bem construído — à busca por um sentido mais profundo, que os antigos diriam ser a “verdade”. Através de uma linguagem que combina aspectos racionais e

emocionais, os poemas produzem um efeito estético que frequentemente conjuga desconforto provocado por imagens duras que, entretanto, não nos são estranhas. No uso DA linguagem poética, é possível identificar uma busca constante pela unidade e pela concisão. O ritmo e a imagem se entrelaçam, formando um conjunto complexo de significados com o intuito de intensificar uma metáfora, num gesto em que a mensagem do poema ecoa em sua materialidade. Sendo esse um esforço consciente, podemos arriscar dizer que existe, aí, um lampejo de autoconsciência poética.

Moliterno (2012) observa duas tendências nesse estilo: a expansão de uma única imagem ao longo do poema e/ou a combinação de diferentes imagens que compõem um todo de significado, que é o que ela chama de *reverberação*. A autora diz:

Reverberação significa, literalmente, “persistência de um som num recinto limitado, depois de haver cessado a sua emissão por uma fonte” (Novo Aurélio Século XXI — dicionário eletrônico). O ritmo ecoa e a imagem repercute, adensando-se, pelos limites do poema — recinto fechado, pelos silêncios da página — cuja forma acomoda com precisão o sentido. [...] E esse sentido reverbera, provocando forte impacto. (MOLITERNO, 2012, p. 9)

Ela investiga, primariamente, como essas reverberações ocorrem na forma do poema, através da associação de campos lexicais ou da repetição de versos, sons ou estruturas sintáticas. Mas, como vimos no tópico anterior, o sentido dos poemas também compõe uma unidade metafórica, tornando o poema uma unidade de impacto único, que intensifica a imagem e engenhosamente articula seu sentido. Como, nesse caso, esse recurso é usado para falar do próprio poema, ou da própria relação com a poesia e a linguagem, evidencia o caráter metapoético do pernambucano.

Além disso, é preciso comentar, também, sua passagem por diversas formas poéticas. Segundo Cordeiro (2017, p. 40),

Devido ao confesso construtivismo do poeta, é fácil, para qualquer estudioso, detectar algumas fases bastante claras em sua poesia caracterizadas por um conjunto formal de poemas. Assim, a dos sonetos, a dos octossílabos brancos, do verso livre, da retranca e da renka.

Constatação que pode ser complementada, para efeito argumentativo, pela seguinte ponderação de André Dick:

Pode-se pensar que a maioria dos poetas contemporâneos respeita os mais diversos caminhos da poesia — o que não significa, caso se saiba filtrar, um vale-tudo. Não há mais o preconceito que havia de uma geração com outra. [...]

Não costuma haver uma negação à leitura de poetas tão diversos entre si, nem de determinadas correntes, mesmo que se escolham alguns caminhos e se discorde de outros (DICK, 2012, p. 116)

Pelo conhecimento que a modernidade professou sobre o próprio fazer poético, muitos poetas sabem estar diante de um cenário em que não se desbravam caminhos, *a priori*, originais — pelo menos no que diz respeito a uma aceção de algo completamente inovador. O artista moderno, na verdade, recria. Alberto utilizar do soneto, por exemplo — raro em sua obra —, evidencia uma revitalização da tradição, pois essa forma poética é utilizada, agora, de maneira autoirônica, objetiva:

MUDANÇA DE AGENDA

Este ano não irei a Bariloche,
pois tenho alguns negócios em Paris,
onde, se espaço houver, talvez acoche
a liquidez de certa embaixatriz.

No Palácio de Buckingham, meu deboche
será contido pela amiga Liz,
rainha-mãe dos outros, mas fantoche
do meu it irreal, que a faz feliz.

Aos banqueiros plebeus, lá na Europa,
direi: — Tirem da chuva a sua tropa,
pois só investirei numa colina

de Mônaco, onde tudo é de manhã
com vitelas ao molho de hortelã
e a moça viuvez de Carolina.

(MELO, 2017, p. 1262)

Irreverente, este poema constitui um chiste, e nada tem a ver com a maneira retórica e discursiva que é característica do soneto. Mas são apenas nove sonetos, e, por isso, pode ser mais justo argumentar, por exemplo, que a criação da retranca executa um exercício de criação poética muito consciente de seu tempo, relacionado à cultura na qual se insere, inspirado no futebol e, por fim, intimamente ligado ao propósito de apresentar o poema “como bala”, como uma unidade de impacto, como se o poema todo partisse para o contra-ataque, quase “camuflado” de verso livre⁴⁵. Ou então, que a recuperação da *renka*, forma básica da métrica

⁴⁵ Digo isso no sentido de que a retranca soa muito “falada”, assemelhando-se muito a um tom quase prosaico, que aproxima o poema do cotidiano e afasta, um pouco, da poesia, que tem tendência a ser mais hermética. Parece muito com um comentário, uma ponderação que está completamente investida em entregar todo seu significado, de maneira concisa e clara.

oriental que já foi extinta da poesia japonesa, constitui uma revitalização da tradição, a partir da ressignificação de sua repetição típica em *Cão de olhos amarelos*, onde explica:

Ao chamar de renkas os poemas que compus, poderia ser acusado de publicidade enganosa, se a poesia merecesse a atenção, mesmo para ser acusada de alguma coisa, no mundo atual. Meus poemas só repetem o dístico final de uma estrofe no início da estrofe seguinte, como a renka repete tercetos ou dísticos. Meus poemas são monométricos (octossilábicos) e compostos do princípio ao fim por uma só pessoa. Além disso, o número de alterações ou estrofes é indeterminado. Na verdade, todo o livro é, apenas, uma delével homenagem a uma forma poética extinta. (MELO, 2017, p. 669)

Essas operações na utilização da linguagem poética denotam uma consciência poética (e sobre o fazer poético) que é necessária para a metapoesia⁴⁶. Podemos inferir, portanto, que para recorrer à metapoesia, é preciso ter um conceito muito definido (mas não necessariamente teórico) do que é poema e o fazer poético, e uma visão muito clara da relação entre poeta e poesia. É em *Oração pelo poema* (1969)⁴⁷, de Alberto, que podemos nos familiarizar com a consciência dessa relação. Este longo metapoema conta com trinta partes que descrevem o processo de criação de um poema que continuamente leva a um estado de frustração — dor, cansaço diante da não realização do mesmo. Esse instante, entretanto, é resolvido quando o poema de fato se efetua. Quando foi reeditado no livro *Soma dos sumos* (1983), contou com um prefácio de Eugênia Menezes (1983), no qual Eugênia diz essa ser uma fase de caráter [...] “filosófico, moldada no questionamento sobre o destino do ser humano [...]”.

Sobre *Oração pelo poema*, Faber (2019, p. 205) diz:

No transcurso de *Oração pelo poema*, podemos encontrar: inspiração, temática, função social do poema, sublimação e catarse pela palavra poética, poema como construção formal, livro enquanto objeto estético e literário, reflexões sobre a natureza tão incompreendida do poeta. E mais: indagações sobre autoria, anonimato, recepção, linguagem prosaica no poema, estranhamento da palavra poética, utilização pela poesia de outras artes, entre outras questões do sistema literário e da composição do poema.

Em *Oração pelo Poema*, a ironia começa quando Alberto, que possuía grande afinidade com o marxismo enquanto sociólogo, e que, segundo Faber (2019, p. 204), “procura encontrar, de forma imanente, [...] todas as suas questões, causas e efeitos, não aceitando, ao menos doutrinariamente, relações transcendentais”, faz um poema no qual o interlocutor do eu lírico é

⁴⁶ O que não quer dizer, entretanto, que a metapoesia é possível em decorrência de uma “maturidade” do poeta ou da modernidade.

⁴⁷ Consultado em *Poesia Completa* (2017), da Record.

Deus, entidade impossível de compreender. Que não se confunda, não é que Alberto não tenha, em algum momento da sua poesia, buscado uma explicação transcendental para alguma coisa: poderíamos argumentar que sua relação com a linguagem poética confere-lhe esse papel, de certa forma, e como diria ele em entrevista coletiva, “minha preocupação sempre foi a forma, e um mero calendário de papelão que cai no assoalho é tema demais para qualquer poema.” (MELO, 2009, p. 91). A busca, portanto, pela execução do poema, pela forma de melhor expressar-se por meio do poema, é a compulsão do poeta, no caso de Alberto. A oração é *pelo* poema, *para* o poema e *por meio* dele. Poderíamos entender, portanto, que o *Deus* com que Alberto fala é a poesia ao mesmo tempo em que é Deus, no sentido de uma dimensão sensível, sempre em mudança, de onde vem a inspiração, mas, também, o ímpeto do trabalho, o poder da palavra que precisa ser manuseada. Não nos esqueçamos que Deus usa a palavra para criar o mundo, no Gênesis. E, como ele, o poeta se depara com um vazio que precisa ser preenchido: é um eu lírico existencial, metafísico, que pensa na morte, na vida, na frugalidade e simplicidade de ambas as coisas; que se relaciona com a poesia de forma *dual*.

A escolha de algo maior que interpela o poeta, em *Oração pelo poema*, é um recurso consciente, a apropriação de um elemento essencial para a construção de sua resposta, que se dá no efeito autocrítico e autoirônico do poema. Assim é gerada a estranheza, o contato com um elemento estranho, que arranca do senso comum o leitor. Deus, aqui, não será tão transcendente; e o poeta, não será tão místico — será como qualquer outro trabalhador desamparado, desesperado para concluir o que precisa concluir.

I.

Escrevo de cabeça baixa,
 Por que levantá-la depois?
 Não o faço para ser visto
 pelos que passam na estrada.

À medida que um poema se compõe, devora e incorpora a ideia de que faz parte — ideia da qual partiu —, tornando-se parte da linguagem que utiliza. Os elementos recombina-dos dão forma a um terceiro elemento, alcançado metaforicamente, o qual é a “resposta” do poema. Como vimos, a postura construtivista de Alberto, em conjunção com sua fixação com uma maneira específica de considerar e utilizar a linguagem poética, contribuíram para que, em sua poesia, seja possível vislumbrar metáforas sobre o seu próprio fazer poético, principalmente através das noções de uma “coerção” que é combatida com o próprio poema e postura de desvendamento em relação às coisas do mundo. A linguagem, portanto, possui caráter central

na perspectiva do fazer poético albertiano. O sujeito lírico inicia em sinal de humildade, de forma grave, reconhecendo a dimensão daquilo com o qual, agora, se depara. A reflexão colocada pelos dois primeiros versos é direta: se o poema é escrito com humildade, porque regozijar-se depois? Paira aí o reconhecimento do poeta como menor que sua poesia, a constatação de uma relação de humildade que nunca terminará. E continua:

[...]
 Viver na mesma posição
 mas deixando a alma sair
 pelos olhos e pela boca,
 como água a jorrar de uma estátua.

Em "*Viver na mesma posição / mas deixando a alma sair / pelos olhos e pela boca*", a metáfora contrasta a imobilidade física (“viver na mesma posição”) com a liberação emocional e espiritual (“deixando a alma sair pelos olhos e pela boca”), intensificando a noção “ascética” do exercício poético, como aquele que expia, lembrando mesmo aquelas estátuas que, com as mãos para cima, rogam algo a Deus. Há, ainda, um conflito entre sua forma exterior e interior: é como uma estátua imóvel, mas o que sai dela, milagrosamente, é um conteúdo líquido, maleável. A imagem metafórica em “*como água a jorrar de uma estátua*” compara, portanto, a expressão da alma à água jorrando de uma estátua. A estátua, representando algo inerte e sem vida, é transformada pela água que jorra dela, trazendo movimento, fluidez e vitalidade; a estátua é elevada, ganha vida. A metáfora enfatiza a ideia de que a expressão autêntica da alma pode dar vida a algo estático, trazendo-o à vida e tornando-o dinâmico. O poeta, por si só, é apenas um pedaço de rocha, que ganha sentido através da poesia que dela jorra. Surge a reflexão por uma expressão autêntica e sincera, mesmo que seja feita discretamente, sem buscar a atenção ou aprovação dos outros. É um convite à introspecção, à expressão genuína dos sentimentos e pensamentos, e o reconhecimento de que o poema se elabora para dar sentido ao próprio poeta - o que, de certa forma, permite que a alma encontra uma saída por meio de sentidos que são, inclusive, sensoriais: os olhos e a boca. Sobretudo, ecoam com uma característica evidente da poesia albertiana: a forma fixa e o rigor da linguagem (o corpo do poema) transmitem o sentido e o sentimento (a alma do poema). A imagem da estátua, coisa inerte, mas que de alguma forma guarda algo fluido, encontra respaldo na própria materialidade do poema, que, escrito, grafite no papel, não tem vida, mas que deixa transpassar a experiência que motivou a palavra, a experiência cheia de vida e sentido.

Na parte IV, evidencia-se o jogo de palavras e a articulação da linguagem como parte do processo de criativo, apontando para a consciência do poeta sobre o manuseio da palavra poética:

[...]
 Faltam somente para o fim
 duas estrofes corriqueiras,
 e hás de encontrá-las para o filho
 insone, operário três vezes.

Nada em troca receberás
 a não ser um outro pedido
 de palavras, de outras palavras:
 matéria, prima do poema.

Em “*faltam somente para o fim / duas estrofes corriqueiras*”, indica-se que o poema está chegando ao seu término, restando apenas duas estrofes “corriqueiras”. Isso tanto pode remeter à ideia da prática poética diária — “faltam só duas estrofes como as que sempre faço”, o que coadunaria com seu caráter construtivista, sugerindo, também, o início da fase em que escreveria em cinco quartetos de octassílabos brancos, forma que seria elevada a título com *Publicação do corpo*. A palavra “corriqueiras” pode sugerir também, mais simplesmente, que essas estrofes são despojadas de ornamentos elaborados, um aceno para a linguagem enxuta e direta da qual consistentemente lançou mão em sua obra. Em “*E hás de encontrá-las para o filho / insone, operário três vezes*”, vislumbramos, talvez, a posição da atividade poética na contemporaneidade: o próprio Alberto trabalhou, quase a vida inteira, dois turnos, escrevendo no “terceiro”, a noite. Essa estrofe, em sua totalidade, apela para o árduo trabalho poético, mas não demanda por “merecimento” a conclusão do poema, mas sim por “misericórdia”.

Em troca, o eu lírico diz: “*Nada em troca receberás / a não ser um outro pedido / de palavras, de outras palavras: / matéria, prima do poema*”. Como pagamento pela misericórdia solicitada, o poeta oferece aquilo que continuará a dar sentido à poesia, e que dá sentido, também, a ele: mais poesia. A escolha particular pelo vocábulo *palavras* remete à linguagem; à poesia, o eu lírico pede mais da linguagem, que é “matéria” do fazer poético. No último verso, “*matéria, prima*” intensifica a interpelação entre poeta e poesia com seu duplo sentido: a linguagem, a matéria, não é *exatamente* o poema; entretanto, o poema é, na verdade, um rearranjo metafórico da linguagem, portanto sua matéria “primeira”.

Apesar do vocábulo *poesia* não ser utilizado, o *poema* do qual fala Alberto existe em duas instâncias: a primeira, material e formal, é sua manifestação física. A segunda, imaterial, é aquilo que move o poeta e também aquilo que o aflige. Vemos isso nas partes VII e XIV:

VII

De novo mergulhei a pena
na água, deixaste-me de novo.
A cesta de papéis à espera
do poema que não nasceu.

É tarde para desmanchar
a pose e tirar a gravata,
tudo já foi fotografado
de muito perto, por teus anjos.
[...]

“*Deixaste-me de novo*” personifica o poema, reforça sua existência viva, como algo que acompanha o poeta e, talvez, o tem como uma espécie de refém. “*A cesta de papéis à espera / do poema que não nasceu*” separa como vivos e mortos os poemas que permanecem e não permanecem, sendo descartados, natimortos.

XIV

O poema ataca de noite
os seres desarmados. Com
requintes de perversidade,
ele aproveita a tua ausência.

Vem equipado, traz nos ombros
os instrumentos da tortura,
as palavras que não desistem
de entrar à força no meu sonho.

O teu ser é impronunciável
e estou cercado de palavras
que procuram, a todo custo,
passar à frente do teu nome.

A minha voz dentro da sombra
é revezada – escuto passos
e sei que algo me levará
daqui a pouco, não teus anjos.

Ainda é noite e sou jogado
às pedreiras do desencanto,
ao trabalho forçado, às grandes
injunções do tempo sem Deus.

A “palavra certa” escapa e o poeta decifra a própria intenção para tentar alcançá-la, pedindo ajuda a Deus e qualquer criatura maior para lhe dar a inspiração. Mas, como vemos, repetição e tentativa são necessárias para encontrar o objeto da busca. É como se o poema, tal como gente, não fosse uma coisa exata, mas também mudasse à medida que o poeta muda para o alcançar. Alberto aparece de forma humilde diante do “poema que não nasceu” (parte VII), e está muito ciente de que o poema “não surge do nada”. As palavras apenas evocam umas às outras, num familiar jogo no qual a realidade poética só pode existir através das palavras e para elas. Na verdade, isso espelha a própria materialidade do mundo real, a “matéria-prima” do poema, que só compreendemos, também, através das palavras, e para as quais vivemos.

O poeta pede, cansado, pela inspiração de um Deus, em nossa leitura a poesia, para o qual a oração é endereçada. Ora sente que esse Deus lhe dá um sopro, ora sente que ele partiu. Paralelamente, estão as noites sem dormir, o suor do cansaço, as muitas palavras gastas e, sobretudo, a promessa de, ao terminar o poema, ter outro para iniciar. O poeta quer escrever sobre o mundo à sua volta (“*Ó meu deus, eu quero escrever / a minha vida, não teu Céu*”); terminar o “doloroso poema”, que é urgente, exige a simplicidade dos vocábulos, falar sem floreios, mas sobretudo um sacrifício — é uma labuta violenta a de escrever, olhar à volta e escrever, sentir e escrever. Há, ainda, o temor de que as palavras acabem antes de o poema estar completo (“*Talvez as palavras se esgotam / neste poema, e aqui terminem. / Mas tenho a mesa iluminada / ainda, não me abandonaste*”). A palavra, novamente, é colocada no lugar central para a realização do poema, a partir da qual a ideia se efetua. A poesia pode partir de uma ideia, mas apresenta-se primeiro com palavras, e para utilizá-las, o poeta entra sempre em uma espécie de “embate sangrento”, para tomar emprestadas as palavras de João Cabral. Na literatura — e principalmente na poesia — a palavra é a forma, o caminho que tem sentido em si mesmo, mas que articula a própria matéria para criar outros sentidos. Não é “apenas” a arte pela arte, mas é a arte, primeiro, por ela mesma.

Na continuação da parte VII, também há uma marca metapoética importante:

VII

[...]
 Cheio de fogo e petulância
 assinei o poema. Nem
 de leve toquei o teu nome,
 Senhor, no teu ombro de névoa.

Saí de casa desviando
 todas as brisas para mim,

e fechei a única janela
do companheiro sufocado.

Dentro das brisas de setembro
tua presença era demais,
e foi bom que me abandonasses
um pouco, antes que eu te perdesse.

A questão da autoria é central na arte moderna, e está referenciada já na terceira estrofe da parte VII, “*cheio de fogo e petulância / assinei o poema*”. Sobre essa questão, Faber (2019) pontua que, diferentemente de uma tradição secular, como os clássicos gregos ou romanos, o poema moderno é “assinado com *copyright* e toda a legislação autoral. Na Oração pelo poema, ‘nem de leve’ o eu lírico atribui a coautoria ao poema” (MELO, 2017, p. 211). Para ele, o ato de assinar é um gesto de legitimação da obra estética, uma maneira de reafirmar o poema.

Já sabemos, entretanto, que por tratar o poema/poesia como entidade viva, o poeta não efetua sozinho o gesto poético, e que, portanto, rejeitou seu interlocutor mais importante nesse ato abrasivo. A quarta estrofe descreve um momento no qual o eu lírico está autocentrado, e ao desviar “todas as brisas” para ele, “sufoca” o seu companheiro — a poesia — que, como reafirma na estrofe seguinte, acabou por deixá-lo. Juntas, essas três estrofes constituem e reverberam a ideia do poeta arrogante, o poeta que esqueceu o quão difícil foi realizar o poema e o quanto precisou da misericórdia dessa entidade que interpela para fazê-lo. Esse momento de excitação, quase catártico, sugere um momento em que o poeta quase se deixa levar pela “conclusão”, quase esquece o ritual diário que tem com a poesia, concentrado nos louros que — como a parte I sugere — nem deviam existir, segundo a postura que o próprio eu lírico anunciou. Diante dessa *hýbris*, a poesia lhe faz recobrar sua humildade: antes mesmo que o poeta perca o real sentido do fazer poético, a poesia se vai, e ele novamente percebe que precisa suar, labutar pelo poema, e lembrar *por que* precisa fazê-lo.

XII

Por que levarei adiante
este poema ameaçado?
Por que levarei esta vida
tão ameaçada também?

Poesia, poema, por quê?
Disso tudo possuis, Senhor,
a chave no bolso da túnica
ou deste a algum anjo a resposta?

Seminovas meditações
sobre a palavra. Nós falávamos

longamente de nossa angústia
e eu tentava falar mais alto.

Estas três primeiras estrofes refletem, em tom bastante introspectivo, sobre a condição ameaçada da vida e da poesia. O eu lírico expressa dúvidas e questionamentos sobre por que ele continua a se dedicar a um poema que está ameaçado e, por extensão, pondera: por que continua a viver uma vida igualmente ameaçada? Ou seja: por que fazer poesia e por que ser poeta? Em meio a essa sensação de desconforto e incerteza (evidenciada pela quantidade de questões ao seu interlocutor), alude a um sentido mais sensível sobre o fazer poético, que está em posse de “Deus”. Essa busca por orientação pode ser interpretada como uma tentativa de encontrar um propósito e uma compreensão mais completa do papel da poesia em sua vida, e reforça a ideia do poeta que indaga a ele mesmo, ao que faz, o sentido de tudo aquilo.

Há uma referência a “*seminovas meditações sobre a palavra*”, indicando que o eu lírico tem refletido sobre a natureza e o poder das palavras poéticas — ou esta é uma prática recorrente, ou alude ao fato de que, na contemporaneidade, prevalece um grande esforço analítico e filosófico sobre a linguagem, principalmente na arte. Nas duas próximas estrofes dessa parte, a metáfora cavalga para uma intensificação do sentido:

[...]
Poemas ditos e no fim
fazíamos o mesmo trajeto.
Nossas mães e nossas irmãs
olhavam-nos: “tudo perdido”.

Quando as vozes ultrapassadas
falavam de tua existência,
nós estávamos calados,
pensando em novas descobertas.

A quarta estrofe constrói-se a partir da ideia daqueles “sem rumo”, que foi erguida nas três estrofes anteriores, e é responsável por uma reflexão importante, que transcende o pessimismo da contemplação de escrever poesia na contemporaneidade, um tempo tão inglório para ela. Não: vai mesmo na direção de pensar sobre a falta de função prática da poesia, e questionar-se por que o eu lírico, ainda assim, é cativado por ela. Faber (2019) nos lembra que René Wellek e Austin Warren, em *Teoria da Literatura* (1976), partem dos conceitos horacianos de *dulce* e *utile* para indicar como funções literárias o *prazer* e a *utilidade*. Alberto, que era ávido leitor de Horácio e também de Wellek, se insere, portanto, entre aqueles que consideram o prazer a primeira das utilidades, isto é, que veem no poema primeiro um corpo

de fruição estético e, a partir dessa fruição, uma fonte de conhecimento, ou aprofundamento desse conhecimento. Logo, não é distante pensar que o poema, enquanto metáfora, constitui um corpo que parte da articulação formal da palavra para construir uma metáfora fruidora, uma imagem cativa, a partir da qual o leitor imerge no campo dos sentidos e saberes. “Alberto da Cunha Melo parece filiar-se a essa corrente tão próxima da arte pela arte⁴⁸, pois, para ele, é o prazer a medida judicativa mais válida para a existência do poema” (FABER, 2019, p. 213). Revelador é o que fala o próprio Alberto sobre isso:

Em arte eu considero bom aquilo que eu gostaria de fazer. Julgo bom, portanto, o poema que gostaria de ter escrito. Toda a minha luta literária reduz-se à tentativa de escrever a poesia que eu gostaria de ler. (MELO, 2009, p. 101)

Assim como Ezra Pound, T. S. Eliot, Jorge Luis Borges e tantos outros, a importância de ser um bom leitor fala alto quanto a ser um bom “alquimista” das palavras. O pernambucano parece sugerir, com essa passagem, que o poeta escreve o poema que, ao limite, ainda não leu. É isto, talvez, que o eu lírico pondera na *Oração*. Mas como vimos anteriormente, para Alberto o tema e a forma andam de mãos dadas, ainda que o primeiro só seja possível a partir da boa execução do segundo. Assim, formalmente, um *metapoema* encontra sua função no próprio ato de permanecer interrogando a sua própria natureza: “a verdade é que os poetas [...] interrogam a sua própria existência, o seu valor estético e a sua possível utilidade” (FABER, 2019, p. 213), como uma maneira de tensionar prazer e utilidade, palavra e sentido. Quando questionado por Evandro Affonso Ferreira sobre o “problema” da expressividade da palavra, o que tem a ver com originalidade e inovação, Alberto disse:

Se “perder a palavra” significa perder expressividade, e não perder vez no chamado mundo da imagem, creio que isto sempre foi um fenômeno do kitsch [...]. O que eu poderia chamar de mimese degradada, ou de segundo grau, sempre esteve presente na aventura da palavra escrita, o que talvez seja “a palavra se descascando” de seu amigo, a imitação fajuta da arte verbal em seu falso esplendor kitsch. Esse fenômeno é mais intenso no mundo massificado de nosso tempo, dos poetas bronzeados de Ipanema aos de Boa Viagem, das adolescentes em garatujas nos seus cadernos escolares a todos aqueles que se beneficiam, hoje, do “liberou geral” de um verso livre, cuja única regra é não chegar a frase ao fim da página, ou seja, fazer algo parecido com um rol de roupa. [...] Mas, invisível a esse mundo, em catacumbas como os antigos cristãos, nunca deixará de existir uma legião de poetas-alquimistas para quem

⁴⁸ Nesse ponto, importante destacar que isso não implica um esvaziamento da arte em termos de experiência e vida humana.

a poesia é a sintonia fina da linguagem, que não descasca, porque folheada pelo ouro-sol da eternidade. (MELO *apud* CORDEIRO, 2005, p. 322)

Há, nesse trecho de Alberto, uma referência ao ensaio *Magie*, de Mallarmé, onde o francês afirma o poeta como “o mágico das palavras”, partindo da ideia de que existe uma “paridade secreta entre as antigas práticas e o encantamento que a poesia sempre será”⁴⁹ (2007, p. 244). As antigas práticas de que fala Mallarmé são, efetivamente, a alquimia, a magia medieval; fazer magia com as palavras é evocar de maneira alusiva um objeto, fazê-lo de forma indireta, um percurso que se insinua e que denota um processo criativo e engenhoso. Nesse sentido, o poeta é realmente uma espécie de invocador, o verso é um encantamento e a metáfora é o equivalente da magia manifestada.

A poesia é a beleza que não envelhece, um encantamento que sempre persistirá, isso é, perdura, mesmo diante da massificação da arte e da perda de apreço pelo detalhe, pelo rigor do exercício poético. A crítica ao uso desregrado do verso livre contrasta com o uso deste pelo próprio poeta, que, entretanto, separa no seu uso aqueles que buscam encontrar algum ritmo, alguma coisa nova dentro dele, e não apesar usá-lo para legitimar qualquer coisa como poesia. A impressão que se constrói, com a massificação da poesia, é que ela “perde” sua utilidade, perde sua força. Mas o que é essa utilidade?

Na contemporaneidade, a preocupação com a originalidade está intimamente ligada com o reconhecimento de sua aparente falta de utilidade prática. Os discursos mais pessimistas falam que não há mais nada a ser dito, que talvez seja por isso que a arte, lentamente, perde seu espaço. Vemos, não só na literatura, uma tendência a uma espécie de minimalismo que ressalta a utilidade acima de tudo, tirando das coisas à nossa volta sua personalidade, suas características, tornando tudo igual. É um processo de simplificação das manifestações artísticas — do cuidado com a forma, desde a fachada de prédios até a disposição dos quadros, e implica um gradual achatamento da diferenciação humana. É, também, acreditar que o conteúdo existe independentemente da forma. Nesse mundo, por que tentar fazer algo novo se tudo já foi feito, e se a forma não tem mais valor? Paradoxalmente, é justamente esse impulso de massificação e homogeneização que incentiva a diversa e efervescente produção literária da pós-modernidade.

⁴⁹ Não tenho o texto em francês ou sua tradução em português. Na tradução para inglês de Barbara Johnson, o trecho é: “*I claim that, between the old procedures and the magic spell that poetry will always be, a secret parity exists, [...] To evoke, with intentional vagueness, the mute object, using allusive words, never direct, reducing everything to an equivalent of silence, is an endeavor very close to creating*” (p. 244)

Em seu ensaio *Tradição e talento individual* (1919), T. S. Eliot argumentou que a verdadeira originalidade não pode surgir do isolamento completo da tradição, mas sim de uma compreensão profunda e crítica dessa tradição. Os textos da literatura ocidental, portanto, constituem todos “um mesmo texto”, ao descenderem uns dos outros. Eliot acreditava que a originalidade criativa está enraizada na consciência e na compreensão das obras passadas. Ele defendia a ideia de que os escritores deveriam se engajar com a tradição literária, estudar as obras clássicas e entender a evolução histórica da literatura para criar algo novo e significativo. Esse tipo de conhecimento sobre as tradições, as influências e a questão da originalidade revela, em Alberto, uma evidente compreensão sobre o fenômeno literário e o seu papel nele. A utilidade da poesia, que coloca em primeiro lugar a fruição estética, o bom poema, deriva da habilidade dos poetas de dizer de outra forma — e dizer bem — algo que já foi dito. Ou seja, nos apresentar diferentes maneiras de encarar a realidade. O poema é, então, uma metáfora que nos permite um horizonte muito largo de interações e mergulhos no mundo à nossa volta. E para poder servir como esse caminho, preciso, primeiro, ser bem feito: capturar ou encantar o leitor, fazer um “encantamento” com as palavras.

Eliot acreditava que a originalidade autêntica só pode surgir quando um escritor se torna parte de uma tradição viva, consciente de suas raízes, de forma a contribuir para seu desenvolvimento contínuo. Portanto, embora T. S. Eliot tenha reconhecido a importância da originalidade, ele a via como um produto da assimilação crítica da tradição, em vez de uma ruptura completa com ela. Sua perspectiva sugere que a verdadeira originalidade só pode ser alcançada quando os escritores entendem e constroem sobre o legado literário que os precedeu. Há pelo menos cinco poemas em que Alberto referenciou Eliot de alguma maneira, e em uma de suas entrevistas coletivas (CORDEIRO, 2005), afirmou mais de uma vez ser leitor do crítico. Alberto também sempre foi claro sobre a influência de João Cabral, Rilke e outros nomes em sua poesia — também sempre destacando que não estava “apenas” os imitando. Não é de surpreender que, para Alberto, os poemas sejam rearranjos, e os poetas, todos alquimistas a experimentar.

Em *Oração pelo poema*, percebemos, também, que o comentário (meta)poético deixa transparecer um tempo presente que é, de fato, ancorado na realidade concreta — um tempo presente marcado pela barbárie, pela dureza. Como foi dito, a Geração 65 desenvolveu-se no cenário da Ditadura Militar do século passado, e este metapoema levanta a preocupação com a censura e a violência da época, alegorizando esses elementos para compor uma parte da metáfora maior da *Oração*:

XVI

Senhor, este poema sabe
o número certo de mortos:
acaba de ler os jornais
do dia, e não está contente.

[...]

Segue furtivo e camuflado
como um lagarto, pelas folhas:
Senhor, este poema sabe
de tudo, e não pode dizer.

E no fim, sujeito ao tempo presente, sujeito aos interesses do poeta, à necessidade do sacrifício e do trabalho duro, às jornadas de três turnos, ao desencanto que a contemporaneidade tem apresentado pela arte, o poeta, ainda assim, realiza o poema:

XXVI

A cem quilômetros por hora
solto a direção do automóvel,
para escrever alguma coisa
mais urgente que a minha vida.

Devo portanto utilizar
o vocábulo econômico
do Século: é proibido
amar, fumar, pisar na grama.

Mas gostaria que restasse
algum tempo para dizer
no poema as palavras súbitas
de recompensa e remissão.

Ó meu Deus, eu quero escrever
a minha vida, não teu Céu.
Eu estou só e enlouquecido
como as ovelhas mais longínquas.

Dá pelo menos a esperança
de terminar o doloroso
poema. Dá isso a teu filho,
caído, e coberto de sal.

A dita “simplicidade” dos vocábulos — a suposta objetividade dessas palavras diretas, cristalinas, está usada à mercê de um propósito metafórico e irônico. Para exemplificar o potencial metafórico desse poema (e as diversas direções que pode tomar), consideremos, para além da questão metapoética, que os vocábulos empregados não insinuam o contexto social de sua produção ou um evento factual, mas ainda assim a metáfora evocada surge como uma crítica à repressão (segunda estrofe), à objetividade dura do “não permitido”, que dialoga com o

contexto de produção da época — bem como a pobreza das letras, o desencanto com a literatura, a falta de espaço para a arte.

Assim como na parte XVI, surge o diálogo com a realidade dos anos entre 1960 e 1980, na qual uma série de repressões foram sistematicamente produzidas e a liberdade de pensamento tornou-se perigosa. A aspereza dessa repressão ia desde o mais significativo até o mais arbitrário, ou seja, era geral, estendendo-se desde questões sérias até as simples, das maiores liberdades até as menores. Ao levar a proibição do *mais* para o *menos* abstrato, Alberto ressalta o elo entre o mais abstrato (poesia) e o menos abstrato (materialidade) também no fazer poético, transpassando sua metáfora (que explica o mundo de que fala) e tecendo um paralelo entre ela e o fazer poético.

As proibições cada vez mais materiais ressaltam a banalidade, arbitrariedade e força daquela repressão mencionada, mas também acenam para uma característica do fazer poético — a ponte entre factual e possível, que só pode ser traduzida poeticamente através da metáfora. O poema não *diz* os números, não se engaja no combate porque não é esse o seu propósito; mas, furtivo, aponta para a realidade, sensibiliza o leitor sobre ela. É um poema preocupado, que consegue comentar a si próprio e suas condições de produção, desde a mesa do poeta até os meios em que circulava. Além disso, a insistência do tema presente, ao decorrer de todo o poema, traduz uma relação entre a linguagem e seu conteúdo, na qual o vocabulário atualizado e enxuto traduz um adequamento às necessidades e tendências de seu tempo, indicando a inadequação de rebuscamentos e ornamentos, “devendo atender às coerções impostas pela civilização moderna” (FABER, 2019, p. 220).

Ademais, há um desejo, do poeta, de viver através do poema, independentemente de repressões e banalidades. Neste mundo de coerções — uma delas, a da escolha de vocabulário imposta pela condição atual do poeta — existe ainda a vontade de que, através dos versos, o poeta seja redimido. Vem à mente o que disse Graciliano em *Memórias do Cárcere*: “Liberdade completa ninguém desfruta: começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social, mas, nos estreitos limites a que nos coagem a gramática e a lei, ainda nos podemos mexer” (RAMOS, 1982, p. 34). Persiste o poeta, portanto, mesmo em um cenário adverso a ele, seja numa perspectiva sociocultural, seja em sua própria condição de poeta, que o acua, coage e atordoa, ao mesmo tempo que lhe dá razão, sentido e impulso. Quando Graciliano diz que “certos escritores se desculpam de não haverem forjado coisas excelentes por falta de liberdade — talvez ingênuo recurso de justificar inépcia ou preguiça” (RAMOS, 1982, p. 34), não está efetuando uma “simples” relativização do contexto

sociopolítico em que estava; recusa-se, simplesmente, a tomar o papel de vítima indefesa como justificador para não escrever ou não fazer um bom trabalho, enquanto abraça a ideia de que, como escritor, sua obra não será boa “somente” por ter sido produzida em difícil contexto, terá de ter um mérito próprio, que advém do esforço, da técnica e da disciplina do artista.

Mas, se reunirmos todas essas considerações, o que temos? Qual é, afinal, a metáfora deste metapoema? E o que ela nos permite compreender? Qual é o sentido que reverbera, que ganha força ao longo de sua extensa duração, marcada pela forma fixa regrada e rigorosa, as imagens construídas pelo jogo de palavras que, eventualmente, nos trouxe até aqui? Surge, talvez, da incompreensão do próprio Alberto pelo papel do poeta e pelo desinteresse contemporâneo pelo seu ofício. O poema constrói uma metáfora que, por partes, se intensifica: a humildade do poeta diante da exasperada necessidade de terminar o poema; a *hýbris* ao ver apenas a vitória de “tê-lo concluído”, e na verdade não o ter concluído; a dimensão humana do fazer poético, cansativamente, de forma angustiante, em um mundo onde muito já foi dito, e onde vários poemas não virão a nascer, não virão a se efetuar como poemas de fato. Fica expressa a angústia criativa do artista, essa relação simbiótica entre a alma e o verso, o *fazer poético* e uma forma poética que a traduz. O poema, assim, é um braço estendido, a voz do eu lírico ecoando num ato declamatório àquilo que está fazendo naquele mesmo instante.

Deus, no poema, não surge como marco de transcendência, não é uma maneira de dizer o poeta como especial, um eleito de uma dimensão especial, única. Deus apenas aponta para a existência de algo depois, algo que motiva o poeta, e que o manterá seguindo em frente em sua aparente infrutífera jornada, cujo sentido é a própria jornada. Esta, por sua vez, não é um processo “divinizador” do eu poético, mas um caminho árduo que evidencia a sua humanidade, evidencia o fazer poético como algo efetivamente humano, sua fragilidade, efemeridade, engenho criativo. É quase uma espécie de antídoto a essa dimensão transcendental: uma maneira de firmar a poesia como ofício humano, como parte da vida humana. E o humano, o poeta, ao fazer seu poema, pondera se será esquecido, se o poema será lembrado, se o poema será realizado — o desígnio humano de ser esquecido lança-o em uma condição desesperadora e exasperante. No entanto, a poesia, o poema como extensão do eu, resgata o poeta, inscrevendo-o no tempo e, simultaneamente, na atemporalidade.

As características formais do poema — a linguagem enxuta, as imagens diretas, os jogos de palavras —, assim como as metáforas que constrói, ecoam a “mensagem” desta *Oração*, explorando a complexidade de uma relação que é introduzida pelo título e pela primeira parte do poema: “*Escrevo de cabeça baixa / por que levantá-la depois?*”; “*Viver na mesma posição*

/ mas deixar a alma sair / pelos olhos e pela boca, / como água a jorrar de uma estátua”. A oração pelo poema é a própria expressão do poeta, a própria ação que executa, cujo sentido carrega as marcas de um eu poético que é fatalista, que contempla o suor da atividade poética e o desprestígio dessa atividade que se justifica pelo seu próprio caráter humano, pela pequenez e humildade do gesto, pela possibilidade de debruçar-se sobre a humanidade em um mundo que, em busca de funções e utilidades, não vê sentido — ou não dá credibilidade — ao poeta e à poesia.

O poema constitui, em sua unidade, uma espécie metáfora que articula diversos sentidos, diversas experiências relacionadas ao fazer poético, a experiência do sujeito contemporâneo, a relação com as lacunas e abismos que preenchemos. *A Oração* traz sentidos que conversam, e não pouco, com a “metáfora-chave” da coerção, como temos tentado demonstrar. Portanto, nos leva a uma reflexão mais ampla e aguda sobre o lugar que a arte ocupa na contemporaneidade. Nos leva a uma percepção do que é fazer poesia no mundo que vivemos, e o que ela pode representar para o poeta, sensibilizando-nos quanto a essas percepções, sensações e ideias. E, agora, finalmente é possível dizer: em nenhum outro poema de Alberto, talvez, esse processo fique tão claro quanto em *Yacala*.

4.4 A jornada de Yacala como metáfora do fazer poético

Antes mesmo das primeiras estrofes, o poema *Yacala*⁵⁰ nos dá motivo para conversa. Além da dedicatória ao “poeta-tutor” Bruno Tolentino — a quem Alberto deve, é verdade, as primeiras aparições públicas e muitas considerações interessantes —, está presente como epígrafe o pequeno verso de Cruz e Souza: “Vê como a dor te transcendentaliza”.

Falamos há pouco que, na metáfora apresentada pela *Oração pelo poema*, a referência a uma possível transcendentalização não é literal, mas polissêmica — o que se busca elevar é a humanidade, o esforço humano e o poema como produto humano, e não como resultado de algo maior. A devoção quase ascética é genuína e cheia de paradoxos. Não por acaso, “Deus” é um interlocutor próximo, tratado com respeito, mas também com intimidade. E o poeta não se eleva por meio da proximidade com ele. Continua pequeno, humano, frágil e humilde. Às vezes, vítima do poema; às vezes, cúmplice. Para construir isso, o poema precisa inserir-se no tempo — ou seja, demonstrar as circunstâncias históricas, sociais, culturais e pessoais de sua época, as preocupações e temas, etc. —, e, ao mesmo tempo, ser atemporal: ser capaz de tocar as pessoas em diferentes momentos históricos e culturais, mantendo sua relevância e poder de expressão ao longo do tempo — tendo, portanto, um degrau de profundidade que só pode ser alcançado se a experiência humana for colocada no centro da experiência metafórica. Dessa forma, se essa “transcendência” é alcançada pelo gesto humano, pelo fazer poético, indica, assim, a capacidade criativa da linguagem poética, esse corpo no qual as dores ressoam como estímulos, tornando-se algo maior e aguçando nossa sensibilidade.

À guisa de apresentação, cabe dividir um trecho da entrevista já tão referida ao longo desse estudo, que foi organizada por Claudia Cordeiro:

Acredito que a figura de Yacala tem tudo a ver com minha luta pela sobrevivência e, ao mesmo tempo, pela realização poética. A estrela cosmo-fágica que Yacala caça no firmamento, uma estrela que não orienta, porque perdeu a órbita e vai devorando através das galáxias todos os corpos celestes que encontra pela frente, enquanto vai crescendo como se voltasse à imensidade anterior do Big Bang, é, quem sabe, o câncer ou o tempo avançando sobre as células do corpo, ou seria tudo uma espécie de metáfora da globalização? (MELO *apud* CORDEIRO, 2005, p. 326)

⁵⁰ Foi consultada a edição da Gráfica Olinda (1999).

Todo pesquisador que almeja debruçar-se sobre esse poema acaba inevitavelmente passando por esse comentário do próprio poeta a respeito de sua obra, que aponta para três coisas: (i) a pluralidade de caminhos que podem ser discernidos pelo poema, atestando sua riqueza metafórica; (ii) o caráter metapoético da motivação de sua construção, associando o fazer poético à trajetória do personagem; (iii) que o poeta não dispensa a possibilidade dos temas de seu tempo serem “chave de leitura” para o poema, mas não limite o poema a uma única chave. Sobretudo, ressoa um eco entre este poema e o sentido de *Oração pelo poema*, como veremos a seguir.

Formalmente, o poema foi elaborado na forma fixa da *retranca*⁵¹, que, como mencionado, é marca registrada de sua “terceira fase” e denota, ao seu modo, certa maturidade formal, não no sentido de uma “evolução” da forma, mas na direção da exploração de outras formas de expressar-se, e consolidação daquela tipicidade do poema no ataque, com ritmo que faz o poema parecer uma máxima construída aos poucos, verso a verso, mas como unidade desde o início. A própria organização da *retranca* já organiza o poema em estrofes que distinguem do que se vê, normalmente, nas formas clássicas, insinuando um ritmo diferente. São 140 *retrancas*, 1500 versos, e nos deteremos sobre alguns⁵² deles para examinar como o poema constrói, metaforicamente, a jornada da realização poética, dando margem, também, para aprofundar-nos sobre as ponderações que surgem nessa realização. Sobre o poema, Alfredo Bosi diz:

O Nordeste nos dá, mais uma vez, depois do paraibano Augusto dos Anjos [...], do alagoano Jorge Lima e dos pernambucanos Carlos Pena Filho e João Cabral, **a sua lição de dor que se faz beleza e arranca de si forças para construir uma poesia como a de Alberto da Cunha Melo**, cujo nome secreto é — resistência. (2000, p. 1)

A ideia de transformar a dor na beleza, ou alimentar com a dor a construção da beleza, prevalece ao longo de *Yacala* e com a obra de Alberto como um todo, e por isso não é coincidência que Bosi veja, nesse, o sinal de resistência que Cordeiro (2003) examinaria à luz do conceito de poesia-resistência. Mas interessa, também, essa passagem de Alfredo Bosi:

⁵¹ Para lembrar: a *retranca* é uma forma de 11 versos octassílabos sem tônica poética fixa, que se organizam em um quarteto, um dístico, um terceto e um dístico final. O segundo e o quarto versos do quarteto rimam, assim como o primeiro e o terceiro do terceto, e os dois versos dos dois dísticos.

⁵² Não efetuaremos um acompanhamento passo a passo da narrativa de *Yacala*, principalmente porque isso já foi feito (e bem feito) por Erica Dourado (2015) e Rafael Tahan Alexandre (2022), ainda que explorando elementos diferentes. Mas veremos, sim, momentos-chaves da narrativa e como a metáfora galopa para uma unidade, cujo “caminho” reverbera com o que discutimos até então.

a imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós. (1993, p. 13)

Se tomarmos por *imagem* a nossa premissa de uma metáfora que opera diversos sentidos, depreenderemos, daí, que se comenta a criação de uma “nova” realidade cujo sentido ecoa a partir de nós e o que já está posto — ou seja, uma carga de sentido subjetivo, o “coração” de que fala Zambrano, que interage com a metáfora para ganhar forma. Fazer o poema é operar esse mesmo processo, e por isso um elemento transforma-se em outro, para compor a realidade poemática e a metáfora a partir da qual refletiremos o poema, o sentido do poema.

Yacala começa com o *exórdio* a seguir, cuja imagem é martelada, recifrada e engenhosamente explorada ao longo de todo o poema épico:

001. EXÓRDIO

Levamos fogo, não esponjas,
ao trono sujo de excremento
disputando o mesmo vazio
de uma estrela no firmamento;

jarros negros e estrelas, tudo
é uma busca de conteúdo;

ou somos renúncia ou cobiça,
atravessando esses planaltos
feitos de cinza movediça;

mas todos estamos em casa,
como os voos dentro das asas.

Fogo é um elemento forte, geralmente associado à paixão ou o poder; *esponjas*, por outro lado, *absorvem* coisas, denotam uma ideia mais passiva, menos confrontativa. O fogo elimina, expurga, é quase ascético; a esponja limpa. Tocar fogo em algo é um ato consciente que busca eliminar qualquer vestígio, ou purificar. A esponja evoca a ideia de limpar, uma reação natural diante daquilo que é sujo. O “*trono sujo de excremento*” é um elemento banal e ordinário da vida cotidiana — remete à nossa natureza humana, biológica, e também a alguma imundície imanente nessa natureza. A metáfora sugere que as pessoas estão levando o fogo, o expurgo para tentar “limpar” a própria humanidade, algo de ridículo ao qual estamos condenados. Ou, ainda, contrasta um ato forte (tocar fogo; expurgar; elevar) com um símbolo da “sujeira” humana (o trono de excrementos; os detalhes ridículos de nossa natureza), assim como, a despeito de sermos grãos de areia na infinitude do universo, disputamos, no espaço, “o

mesmo vazio / de uma estrela no firmamento”, algo grande e poderoso. Essa relativização planifica nosso lugar no universo: são e somos pequenos detalhes no grande esquema das coisas, às quais direcionamos intenção e sentido. Levar fogo ao invés de uma esponja para limpar o “trono de excremento” é um ato de dar sentido, conferir importância, até mesmo elevar o gesto; estarmos, todos, sempre a buscar algo no firmamento remete à busca por significado ou propósito, uma tentativa de dar sentido, preencher um vazio.

A metáfora da busca de sentido ganha força explícita no primeiro dístico do poema. Em *“Jarros negros e estrelas, tudo / é uma busca de conteúdo”*, os dois elementos contrastam, remetendo tanto a diferentes aspectos da vida e da experiência humana, distinguindo-os, quanto os unindo, ao simplificar tudo como a mesma coisa. A metáfora sugere que todas as coisas, sejam elas escuras e opacas (como os jarros negros) ou brilhantes e fugazes (como as estrelas), estão sujeitas à busca de sentido. Além disso, jarros precisam ser preenchidos; estrelas precisam consumir algo para brilhar, e só nos interessam se observáveis. Ambas são imagens que aludem a um sentido que só se efetua por meio de outro sentido: *algo* tem de preencher os jarros; *alguém* tem de observar as estrelas.

“Ou somos renúncia ou cobiça, / atravessando esses planaltos / feitos de cinza movediça”. Nessa metáfora, os planaltos de cinza movediça constroem a imagem de colinas de desafios, dificuldades. Entretanto, se o ligarmos à imagem do fogo no quarteto inicial, pensamos em um caminho que só existe enquanto construção, as cinzas daquilo que expurgamos, aquilo a que damos sentido, erguendo-se em nosso entorno como caminho seguido e caminho que segue adiante. Nessa jornada, somos “renúncia ou cobiça”: abrimos mão de desejos e ambições ou nos apegamos a elas; o *ou* não parece denotar escolhas excludentes, mas sim estados necessários para seguir adiante: a cobiça nos move, a renúncia nos mantém andando. E essa é a natureza humana: *“Mas todos estamos em casa, / como os voos dentro das asas”*. Essa metáfora indica pertencimento à natureza comentada até aqui, indica familiaridade, mas também uma espécie de prisão a essa natureza (o voo dentro das asas), que, entretanto, também pode ser entendido como um voo para dentro, um voo que é efetuado dentro de si, uma espécie de credo do autoconhecimento.

Esse exórdio, poema 001 do livro, de certa forma descreve as forças e temas com os quais Yacala vai lidar em sua jornada — a luminosidade de seu verbo⁵³ contrastando com seu destino soturno, para usar as palavras de Moliterno. Yacala diante do mundo, ou Yacala Cosmo

⁵³ A esse respeito ver a página 66, em que se explica a história por trás do vocábulo *Yacala*.

— nome próprio que une o particular e o universal, ou que põe o homem diante do universo, o pequeno diante do gigantesco. Essa dualidade é observada várias vezes ao longo da narrativa:

005

Numa “noite obscura da alma”,
mas de gala para as estrelas
deixa um Salmo pela metade
e sai do claustro para vê-las:

diante do mosteiro, o mar
o convidava a se afogar;

nessa noite, já um noviço,
das profundezas foi içado
por um cruzador do infinito:

a morte, às vezes, por desfeita,
não toma posse, quando eleita.

Yacala, que foi acolhido por monges na infância, sente-se enclausurado dentro do mundo fechado do convento onde as regras e o rigor imperam, aprendendo o latim, o grego e os princípios de uma lógica “acostumada” a ser castigada, a expiar. No poema acima, chega ao seu limite e tenta tirar a própria vida. “*Diante do mosteiro, o mar / o convidava a se afogar*” constrói uma imagem do homem diante do mundo (Yacala Cosmo), exatamente no momento em que “morre” e “renasce” — o terceto “*nessa noite, já um noviço / das profundezas foi içado / por um cruzador do infinito*”, pode tanto ter se “jogado para o mundo”, como tencionava nas duas estrofes anteriores, quanto ter sido distraído deste objetivo por perceber “um cruzador do infinito” — um outo que, diferente dele, estava à deriva no mundo, no universo, e que o retira “da escuridão da noite” em que estava.

Alexandre (2022, p. 119) identifica nessa retranca uma tensão que revela Yacala estar “marcado pela fatalidade e pela ambivalência contidas tanto em seu desejo de morrer quanto no impulso de vida provocados pelo encontro com o cruzador”, com quem se reencontra (na retranca 033) e que o permite a construção de outra dualidade posterior, com Adriana — também de morte e vida.

A noite em que esse evento decisivo é importante por dois motivos. O primeiro é que, desconsiderando o fato de que todo ser humano está fadado a morrer, Yacala, nesta noite, tem sua primeira relação com a “metáfora” do céu estrelado, da estrela cativante, e efetivamente

está morrendo a partir dessa estrofe. Não é à toa a referência do último dístico: “*a morte, às vezes, por desfeita / não toma posse, quando eleita*”, sugerindo que a morte não o aceitou *agora*, e o caminho de Yacala agora é conscientemente rumo a ela — o terceto sugere justamente um “acaso” que, depois, revela-se fatalidade: a morte já estava certa para Yacala (num momento posterior), mas só é anunciada quando, pela primeira vez, sua imagem é associada à da estrela (“*mas de gala para as estrelas*”). Sua morte está intimamente relacionada com o céu estrelado, sua busca era destinada não a encerrar-se subitamente, mas efetuar um longo (e doloroso) caminho. A morte foi eleita, mas por “desfeita”, não levou Yacala — ele ainda não trilhou o caminho que deveria trilhar.

O segundo motivo dá-se porque a imagem da “noite obscura da alma” que é “ideal” para as estrelas configura uma espécie de imagem trágica, na qual aquilo que guia (e cativa) é, ao mesmo tempo, espaço para uma introspecção severa, um momento de tristeza, angústia — metáfora que ganha mais e mais força com o decorrer da história de Yacala. Nosso protagonista parte pelo mundo (onde vagueia por dois anos) e acaba tornando-se faxineiro na biblioteca de um matemático, onde “*salvou todos os livros / da poeira, de tanto abri-los*”. Isso indica o chamado da matemática para Yacala, e a matemática é importante, porque é a linguagem pela qual Yacala conhecerá e desvenderá seu objeto de obsessão e compulsão na história.

Um paralelo interessante decorre, quanto à familiaridade com essa linguagem: nas retrancas 007 a 009, Yacala desenvolve esse conhecimento matemático e se acostuma à vida fora do claustro, vivenciando as boemias, os prazeres e o contato com esse novo conhecimento. Se, antes, era apenas um noviço diante do mundo (retranca 005), agora era um mestre, entendia o mundo à sua volta. Só que o conhecimento adquirido implicava uma experiência que, ao que parece, “é uma perda de tempo” — os novos camaradas com quem bebia e vivia só o presente, sem pensar em mais nada, até perceber que “*tanta mudança é outra rotina*”, estava agora vivendo um claustro semelhante ao do qual fugira, vivendo segundo princípios, obedecendo às normas e práticas, a vida de boemia sem sentido. É quando descobre, na retranca 010, algo que muda tudo: “*voltou, então, a examinar / esta outra herança inesperada / vinda de um lixo hospitalar: / papéis infectos e sudário / de algum cadáver solitário*”. Esse é um momento tão decisivo quanto o “domínio” da linguagem matemática por Yacala. É no lixo — no lixo hospitalar, que costuma ser contagioso, tóxico — que Yacala encontra aquilo que motivará sua obsessão e dá-se conta, realmente, do “desperdício” que era continuar onde estava, falando para ouvidos surdos que se satisfaziam com a superfície da mesma linguagem que ele queria investigar mais a fundo.

012

Apagado o fogo acadêmico,
 regressou ao manancial
 daquele rolo de cem metros
 de seu papiro sideral;

 encontrado no mais moderno
 lixo dos doentes internos,

 e os números viraram astros,
 quando seguiram pela nova
 rota dos seres abstratos,

 e um deles, uma estrela harpia,
 rasgando a órbita, crescia.

O desencanto com o meio acadêmico é também o momento em que Yacala se volta para aquilo que o inspira (e continuará inspirando), a descoberta que fez no lixo hospitalar. O *“rolo de cem metros / de seu papiro sideral”* é não só a descoberta, mas o tesouro, e simboliza a obra escrita, um grande enigma. Quando *“os números viraram astros”*, aquilo que era antecipado, mas ainda abstrato, começa a ganhar forma, tomar contornos de algo importante e significativo. Mesmo aquilo que é considerado lixo descartável e insignificante pode ter um potencial surpreendente quando visto de uma nova perspectiva, quando visto por algo que *entende* aquela linguagem, que pode trabalhar com ela. Mas o papiro não é a resposta dada: é a pergunta. É aí que Yacala descobre *“uma estrela harpia”*, que estava *“rasgando a órbita”*. Os versos finais do terceto, *“quando seguiram pela nova / rota dos seres abstratos”*, indica a expansão das ideias, *“a estrela harpia”* aponta para algo excepcional e intenso, e a *“órbita rasgada”* aponta para a quebra de limites a todo instante, como ave de rapina, predadora. Assim, do primeiro verso ao último, a retranca 12 constrói uma metáfora de ideia disruptiva, cativante, que ultrapassa as expectativas e está diante, agora, de alguém que pode compreendê-la — com esforço, é claro. A retranca 013 reverbera importantes características desse achado:

013

A sua hipótese era um só
 mistério a abrir outro mistério
 e foi mandada, em hologramas,
 ao competente ministério,

 que enviou, por fax, atrasada,
 meia lauda de gargalhada:

ainda era cedo, ainda ouviria
 por velho radiotelescópio
 os anjos de sua confraria

tocando, apenas, a epiderme
 do Todo, a fingir-se de inerte.

Consumando a debilidade do meio acadêmico com o qual já se desencantava, Yacala descobre que seus colegas não levam a sério sua descoberta. Preferem limitar-se à superfície, ao que já é feito, dito e sabido. Yacala, entretanto, está encantado (e talvez perplexo) com a estrela. Cada pergunta, cada pensamento que formula sobre ela leva a mais perguntas, num jogo no qual a resposta se distancia a cada passo em direção a ela. Para Yacala ele está de algo *novo*, um novo grande mistério; para a comunidade, não passa de uma piada — essa relação entre a postura “inovadora” de Yacala, desbravadora, e a postura retrógrada, conservadora de seus colegas, é fortalecida pelos meios com que se comunicam — Yacala manda hologramas, seus colegas devolvem um fax (atrasado). Essa retranca dá força à anterior: essa estrela será só de Yacala, e só ele se relaciona com a linguagem de forma profunda o bastante para ir mais fundo que “a epiderme”.

A retranca 014 traz um elemento metapoético inusitado: o lápis. Esse instrumento universal da escrita apela, novamente, para a palavra como caminho fundamental. O lápis é um amuleto que foi “*encontrado entre dois jazidos, / no cemitério do mosteiro*” onde Yacala foi criado. Isso aponta tanto para a relação destinada de Yacala com a escrita quando para a associação de sua relação com a linguagem à morte.

Nos poemas seguintes, a busca de Yacala por ir mais a fundo na sua busca pela estrela é o que move toda a narrativa. Yacala é, literalmente, consumido pela estrela maravilhosa, consumido pelo seu espetáculo misterioso a romper limites, na medida em que, obcecado pelo seus estudos e em vigília possível apenas na realidade poética, descobre muito devagar uma outra “estrela”, dentro de si, crescer sem qualquer alvoroço ou espetáculo: Yacala tem câncer. Essa ponte entre o mundo interior e o mundo exterior, o eu e o mundo, reverbera a imagem construída de Yacala desde quando cogitou jogar-se no mar — e é reforçada pela constante referência ao câncer como uma estrela; estrela que o consome, assim, de duas formas, que o consome à medida que se aproxima dela. Quanto mais fundo na linguagem matemática Yacala vai, mais difícil fica de seguir em frente — é árduo e até agonizante essa compulsão que dá sentido à sua existência. Numa perspectiva metapoética, é de se perceber que o dilema de Yacala, e a maneira como mundo interior e exterior se relacionam nesse personagem,

constituem um espelhamento que só pode ser resolvido pelo poema, e só pode existir no poema, a metáfora perfeita para a poesia operando a linguagem, e a linguagem dando forma à poesia.

Em *Oração pelo poema*, a relação do eu lírico com a poesia é ambígua: ela é uma amiga, mas também o atormenta, é quem lhe inspira e também priva de seu motivo para existir — é companheira contraditória, à qual o poeta está subjugado, inescapavelmente subjugado. Em Yacala, a estrela é chamada de muitas coisas, mas nunca mais, depois dessa parte do poema, como algo “apenas” encantador. É um “tumor da vida”, um “suicídio sideral”, um “lírio roto” e assim por diante. A busca pela estrela é a vida e, ao mesmo tempo, a morte: é o que dá sentido à Yacala, mas é também aquilo que o consome. É diferente com o poeta?

Nas retrancas de número 018 e 019, um contraste de ideias importante se constrói:

018

Foi em agosto, quando o vento,
todo em galas de temporal,
vaiava no mar as barcaças
em formação de funeral,

que Yacala, com sua mochila,
mudou-se para a palafita;

a casa anfíbia já estava
mergulhada nas ventanias,
e nas águas tanto ventava

que as anchovas, largando as presas
fugiam para as profundezas.

019

Com seus cálculos, instalou-se
na palafita de concreto,
um laboratório em escombros
num manguezal a céu aberto;

Sobre a lama e seus predadores,
cuidaria de dois tumores;

O que engordava lá no espaço,
na mesa lauta do universo,
com seu luminoso cardápio,

E o que, quando a carne o aperta,
abre, lá dentro, suas pétalas.

Em contraste ao vento forte, “*em galas de temporal*”, a casa de Yacala, na palafita, mostra-se surpreendentemente resiliente. É ela que servirá de porto-seguro para o poeta até os trágicos eventos do fim do poema, várias retransmissões depois. A “casa anfíbia” é também “de concreto”, e sugere uma adaptabilidade, como se fosse bambu, que curva, mas não quebra. Tudo nesta retransmissão está em movimento: os ventos, as águas, as anchovas, as presas — tudo menos a casa, relativamente “imóvel”, se comparada à força da natureza atuante no cenário. Novamente vemos a metáfora de algo fixo, mas simples, resistindo em sua forma à uma força flexível, feroz, diversa; assim também é a poesia de Alberto, cujos poemas resistem, de certa forma, ao avanço da poesia, aos impulsos dos temas, servindo de porto-seguro para o poeta, que em meio ao temporal, pode engendrar o fazer artístico, tecer em poema a poesia. É nesse recinto que Yacala se desdobrará obsessivamente sobre a matemática, sobre o astro sideral que descobriu, enquanto lentamente é consumido pela doença que carrega. Na retransmissão seguinte, vemos a intuição de Yacala sobre a estrela:

024

Reciclando os dados do lixo
 busca Yacala, sobre a lama,
 traduzir em cifras exatas
 a voz do cosmo em voz humana,

 domar a luz ou convertê-la
 numa só e única estrela;

 sem os galões da profecia
 e as graças da revelação,
 outro jamais rastrearia

 aquela estrela sem fronteiras
 a engolir galáxias inteiras.

A “verdade” que Yacala busca, a despeito da referência à linguagem matemática (exata), não é uma verdade objetiva, ou racionalista. Isso é demonstrado pelo fato de que é espelhada por uma outra estrela, a dimensão interior de Yacala, da qual partem todas as suas inquietações e questionamentos ontológicos, à medida que se aproxima da estrela sideral. As “*cifras exatas*”, então, poderiam ser as “*palavras mais adequadas*”, as palavras que às vezes nos escapam, mas que precisamos pegar com as mãos para expressar, entender, fazer-nos entender. Traduzir “*a voz do cosmo em voz humana*” é arranjar uma forma de explicar, colocar em palavras, esse espelhamento entre interno e externo, o eu e o mundo, a poesia e o mundo real. Ser poeta é também, afinal, navegar um mar de palavras para encontrar a “certa”, tentar tornar

compreensível algo que, a princípio, é indizível — e talvez continue sendo por muito tempo. Mas na tentativa de alcançar essa “verdade” que não pode ser alcançada, o poeta se realiza poeta.

Essa *voz do cosmo* que precisa ser traduzida para que humanos a entendam constitui-se como um enigma, a poesia. Na modernidade, sabemos, a poesia é ilusão, a mimesis é palavra incerta. Ao poeta cabe o dever de traduzir a realidade, e para isso lança mão da linguagem, código que é recodificado para a linguagem poética. O próprio poema, por sua natureza, é um exercício de recifração: cada verso dá sentido ao anterior, assim como cada retranca, nesse poema, reverbera a metáfora construída até então. O poeta deve ser engenhoso para operar a linguagem e, por essas metáforas, permitir-nos acessar o mundo de outra maneira. Mas o problema da linguagem é, para o poeta moderno, uma labuta sem fim, assim como a busca de Yacala por sua estrela: uma busca aparentemente sem sentido, cujo sentido é a própria busca, já que, ironicamente, a linguagem poética quase nunca diz o que realmente quer dizer. Para Alberto, isso ainda ganha contornos mais formais, dada a exaustiva busca, pelo poeta, de uma forma que julgue “ideal” para o seu fazer poético, em termos de rigor e ritmo.

Quando Yacala se dá conta da aproximação da morte — os sintomas mais explícitos do câncer começam ao mesmo tempo que a estrela parece efetivamente tornar-se impossível de ser alcançada —, ele contempla a solidão. “*Pensa no fim, na foz do fogo, / sem esperança, ao fim da tarde / para furtar-se do pavor / que lhe desperta a eternidade*”, na retranca 032, tanto reforçam o abraço de sua natureza humana, como seu pavor pelo que essa “eternidade” representa — aqui, ela toma o lugar da morte. Na retranca 033, contempla seu estado: “*Sem parentes, com ex-amigos / espalhados em suas cruces, / Yacala, agora, só contava / com um lírio negro entre as urzes*”. Ao final dessa retranca, entretanto, reencontra aquele que primeiro evitou sua morte (retranca 005), agora o fazendo pela segunda vez. Nas retrancas seguintes, esse marujo, chamado Bai, é quem cuida do corpo de Yacala enquanto ele, obcecado, se ocupa apenas com sua busca. A situação de Yacala deteriora rapidamente. Na retranca 055, Adriana, filha de Bai, informa Yacala sobre a morte do pai, ao que Yacala murmura: “*Por que antes de mim?*”

A figura de Bai é interessante para o épico — descrito várias vezes como uma espécie de sombra, esse personagem é quem duas vezes salvou Yacala (três, se considerarmos o dever que passou para a filha) e que, enquanto vivo, parece estar sempre indo atrás dele. Bai permite que Yacala continue a sua perseguição, e reconhece que isso é tudo que o matemático pode fazer (“*é um homem manso*”, disse Bai, / *com suas mãos grandes e negras, / e acrescentou:*

“*manso demais*”, diz a retranca 073). Bai diz *manso* porque Yacala não revida, aparentemente não reage à situação em que está: nada faz para cuidar de sua saúde, ou de seu corpo, que fica cada vez mais frágil (na verdade, a resposta de Yacala é sua obsessão). Se Bai não levasse de comer e beber para Yacala, ele sucumbiria. É nesse sentido que Bai, como uma sombra, “completa” Yacala, cuidando da dimensão física e biológica que o matemático ignora. Esse cuidado é legado à sua filha. Mais uma vez, vemos a obsessão no lugar do cuidado, a busca que deteriora o corpo, dando mais contornos a ideia de uma jornada que é sacrifício. Bai também tem muitas características em comum com Yacala: ambos são negros (“*Bai ostentava a mansidão / da sombra, mas a do rochedo, / e, como este, todo em silêncio / blindado pelo musgo negro*”, retranca 037); ambos são muito calados (Bai é mudo, e Yacala é ainda mais calado que ele); ambos têm corpos frágeis e debilitados. Talvez isso aponte para uma aproximação entre os dois personagens — Bai é, afinal, o primeiro a entender a compulsão de Yacala, e talvez o único a verdadeiramente compreendê-la e aceita-la (sua filha, Adriana, tem dificuldade em fazê-lo).

Quando Bai morre, e diante da inabilidade de Adriana de realmente conectar-se com a condição de Yacala, o protagonista perde completamente qualquer vínculo com a realidade. Logo chegam os surtos e as alucinações que acompanharão Yacala e a forma como percebe o mundo até o fim do poema. A indiferença com o mundo, após a morte de Bai, fica clara na retranca 061:

Indiferente ao novo aroma
das lavandas, das avelãs,
que se espalha na palafita,
Yacala atravessa as manhãs

[...]

Porque viver é distrair-se
com o corpo, a moeda, o poder,
porque viver é só trair-se

Adriana constitui com Yacala um par de contraste: sua relação com a vida e o corpo é anteposta pela relação de Yacala com a morte e a alma. Ao longo das próximas retrancas, em que Yacala perde cada vez mais a conexão com a realidade concreta, Adriana é descrita com diversos símiles que enfatizam sua esplêndida beleza. Mais tarde, essas mesmas características motivam um desfecho trágico, sem que Adriana tenha qualquer culpa — o motivo reside nos

outros, na malícia do mundo em relação a ela e sua vida exuberante. É agora que um comentário social importante se constrói.

080

Quando Adriana leva às ruas
seu corpo esplêndido de arqueira,
nem os pesos tiram-lhe o porte
longilíneo das cumeeiras;

No cabelo de corte esférico,
leva um diadema esotérico,

Vai, como na época do pai,
buscar comida para um lobo
que da caverna nunca sai;

Mas mostra aos monstros, no caminho,
como chegam ao seu ninho.

Adriana é procuradora de Yacala e responsável por todos os assuntos dele na cidade. Por essa razão, e por ser uma mulher que irradia beleza e juventude, Adriana se torna alvo de figuras inescrupulosas, de interesses perversos. Na retranscrição 081, o presságio da agressão ganha mais força: “*assim, Adriana, uma tarde / foi cobiçada de verdade / por cafajestes de uniforme / dessa cor de barro cozido / na água cheia de coliformes*”. Adriana, que representa a vida, ser ameaçada dessa forma é um aceno para a morte ganhando força, ou seja: narrativamente, o decair da vida e o triunfo dos elementos associados à morte servem a um propósito associado ao destino de Yacala. Além disso, esse poema nos lembra a figura mitológica de Tântatos, deus da morte, que na sociedade moderna é, também, associado ao controle, a restrição, a coerção. Ironicamente, os “monstros” vestem uniformes “cor de barro cozido” — tudo indica serem policiais, que ao invés de protetores da liberdade, geralmente são agentes da opressão. Esse é o caso, pelo menos, no poema — e aponta para uma marca social importante, a violência racial e misógina. Ao mesmo tempo, o poema opera sentidos atrelados a seu caráter metapoético e ao contexto histórico em que está inscrito. O perigo que Adriana corre é momentaneamente adiado pela chegada, à narrativa, de Sertão — um cão magricela como Yacala, que servirá como protetor de Adriana, acompanhando-a em suas idas à cidade. Mas a todo instante a narrativa dá dicas do perigo que Adriana corre, enquanto Yacala, ignorante, segue confinando em sua casa, obcecado por nada além de sua estrela, sua busca, até o ponto em que a estrela de Yacala o lança em tamanha alucinação que Yacala passa, de fato, a vivenciar a trajetória da estrela que busca: perseguidor e perseguido se encontram, ainda que não sejam uma coisa só.

090

Yacala chega à solidão
 maior, não a do anjo caído,
 mas a da impossibilidade
 suprema de ser socorrido,

 após subir até a borda
 do desfiladeiro, sem corda,

 após seu estágio de naufrago,
 que abre a garganta para as ondas,
 esmagado pelos abraços,

 para não chegar ao pão comum
 da solidão de cada um.

“Yacala chega à solidão / maior, não a do anjo caído, / mas a da impossibilidade de ser socorrido” introduz o momento em que Yacala entra um território que os outros não podem alcançar, marcado pela alucinação intensa, o romper da cognição. A “lógica” do mundo se desmancha e o interior de Yacala *vaza* para o mundo exterior, metaforicamente. A “solidão maior” alude a um estado de isolamento profundo e extremo. Lúcifer, o anjo caído, está isolado no último anel do Inferno, segundo a visão dantesca, congelado em seu isolamento, como uma punição imposta a ele por algo maior. Mas Yacala ativamente colocou-se nessa situação, ao ignorar completamente suas necessidades físicas e estender sua vigília impossível por várias e várias noites. Entre as retranscricões 70 a 90, inclusive, é referido diversas vezes o fato de que, agora, só faz tomar café, cuspir sangue e mergulhar nos papéis e contas de sua estrela. A solidão intensa e desesperadora na qual Yacala se insere, agora, não pode ser superada.

Nos versos do primeiro dístico, a subida impossível denota um esforço árduo ou arriscado em direção a algo. O “estágio de naufrago” referencia o momento de perda, desamparo, e o afogamento — a garganta abrindo para as ondas — constrói a imagem de que Yacala abraça as ondas na mesma medida em que é sufocado por elas; tanto pode estar aceitando sua condição ou tentando resistir ao delírio. Ambos os caminhos seriam mais do que “simplesmente alucinar”, simplesmente perder a noção da realidade, fazendo com que não passasse a compartilhar do “pão comum” da solidão de cada um. Sua solidão será apenas dele, única a ele. Esse é o ponto decisivo, o ponto de não retorno, em que o poeta, talvez, estivesse diante da finalização do poema, pudesse vislumbrar seu fechamento. Na retranscrição 95, em meio à alucinação, Yacala contempla a “galáxia Cláudia”, talvez uma referência à realidade fora da diegese do poema, uma referência ao mundo de Alberto, que se confunde com Yacala neste momento — reforçando o aspecto metapoético do épico. Na retranscrição 101, o último dístico alça

a experiência de Yacala para o universal: *“desse negro em autosenzala / com o nome de todos: Yacala”*. Em certo sentido, somos todos escravos de nós mesmos — estamos presos às nossas compulsões, nossas dores, nossas estrelas. A experiência vivenciada por Yacala (que nesta leitura metapoeticamente referencia a jornada do poeta) encontra respaldo, portanto, no homem contemporâneo e suas crises, a procura dele por ele mesmo, e a forma como relaciona-se com essa aparente coerção.

O tempo começa a ser de suma importância para um Yacala que percebe a necessidade iminente de avançar em sua jornada antes que a morte o alcance. Nesse sentido, as retranscrições 102 e 103 enfatizam sua pressa, e a vida como metáfora para a morte:

102

Adriana um dia atravessa
o caos, o vulto de Yacala,
e apanha do chão um caderno
pisado, bem longe da mala;

abrindo-o ao caso a moça
leu, entre outras frases soltas:

“nojo de usar o sanitário;
estas sempre repugnantes
pausas, no meio do calvário”;

a moça fechou o volume
e abriu seu vidro de perfume.

103

Cálculo a cálculo, Yacala
chega à estrela pantagruélica,
sozinha na ceia, a servir-se
da massa muda, evangélica

energia transsubstanciada
em anjos e astros, nas caladas

rotas dos tristes firmamentos,
essa energia concentrada
em rochas, lágrimas, adventos;

calcula quando frente e verso
no Todo estarão submersos.

Enquanto *“nojo de ir no sanitário; / estas sempre repugnantes / pausas, no meio do calvário”* enfatiza a vida como a morte em andamento, e o desperdício de tempo com as

frivolidades da condição humana; a simbiose da descrição da estrela com Yacala consoma a metáfora da humanização do que é procurado e a elevação daquele que procura, quando a estrela, “*sozinha na ceia, a servir-se / da massa muda, evangélica*” pode ser tanto a que devora tudo no espaço silencioso quanto o câncer que devora Yacala por dentro, mesmo diante da disciplina quase religiosa com que conduz sua jornada. As contas para a estrela no céu agora confundem-se com a dele mesmo: “*calcula quando frente e verso / no Todo estarão submersos*”.

Viver, agora, é igual a sofrer, é efetivamente igual a morrer. As imagens de vida e morte se misturam. Os pescadores, já velhos e mudos (como Yacala), olham o horizonte perdidos, desamparados; Yacala não encontra sua resposta, não encontrará sua resposta, ao que tudo indica,

112

Porque a verdade, quando inútil,
alarga certas cicatrizes,
e não é cardápio na mesa
desferrada dos infelizes,

Yacala sofre a descoberta:
sua verdade não liberta,

é de remorso mais despida
que o Absoluto, um cadafalso
cravejado de margaridas,

é “fogo amigo” na batalha:
derrete todas as medalhas.

Para Yacala, não alcançar a resposta que buscava faz com que a jornada perca seu aparente sentido. Entretanto, só chegou até aqui por conta dela. O fazer poético é um gesto que nunca termina — o poeta o faz até “par! tir! se!”, em referência à *Comparações com a corda*, e esse é um canto que não encontra “final feliz”, se o final feliz for alcançar a forma perfeita, o poema máximo. Essa resposta, que tem ares de uma verdade totalizante, importa como motivador da jornada, mas é menos importante do que o percurso percorrido, porque ele é que dá sentido àquela resposta que era procurada. Quem é poeta e quer fazer um bom trabalho está fadado a frustrar-se com nunca fazer um trabalho bom o bastante, pois assim continua buscando uma maneira de fazê-lo, assim como Alberto incansavelmente buscou uma forma de linguagem ritmo e conteúdo que amalgamassem sua intenção poética.

Tal “fatalidade”, em Yacala, é reafirmada no destino “selado” dos personagens. Yacala morrerá sem a sua resposta: “*sangrando, uma sombra sangrando / sombras vermelhas no assoalho, / que se alaga, sombra sonhando / a milênios-luz do seu alvo, / onde cresce o fogo sagrado*” (retranca 125). Adriana é vítima da violência⁵⁴ anunciada tantas retransas antes, e, em sua inocência, não percebe sequer o perigo que corria: “*Alegre, porque distraída / dos inimigos emboscados / nos extremos de cada vida*” (retranca 114), e “*Noite de nimbos: as corujas, / escondidas atrás dos ventos, / espreitam, junto dos rochedos, / os camundongos sonolentos*” (retranca 120). Aqui cabe mencionar que se reforçam a imagem desses agressores como policiais: são referidos como “à paisana” (retranca 121), sentam-no algemado “por hábito” (retranca 122), e são descritos como “emissários da justiça” nessa mesma retransa. Mais uma vez se reforça o paralelo entre realidade poética, intenção metapoética e inscrição no tempo e nas questões socioculturais, todas questões que vimos serem importantes para a poética albertiana.

Sertão, o cachorro que era como um pedaço quebrado de Yacala, de quem tinha medo, é ignorado pelos atacantes depois que ele e Adriana são deixados mortos na cabine. O cão disputa o resto dos cadáveres com abutres, e depois serve de alimento para eles, como numa espécie de ciclo. Mas não maior que o ciclo final do épico: os papéis de Yacala, fruto de seu desdobramento sobre essa linguagem (matemática), resultados de sua procura incessante, compulsiva, foram lançados ao vento durante o ataque. Quando pescadores encontram a cena do ataque (Adriana e Yacala já são esqueletos, mas ainda há restos de carne), um deles recupera, um deles, Gilvan, reúne os papéis de Yacala e, retornando à vila, devolve-o ao lixo. Talvez alguém volte a encontrar, nesses papéis, algum tesouro.

A última retransa do épico, de número 140, traz, após relatar a implacável (e inafetada) trajetória da estrela que Yacala buscava, diz o seguinte:

140

Nos anais dos tempos perdidos,
 não existe tempo de paz:
 uma estrela devora mundos,
 nenhum deles a satisfaz;

Findou-se heroica agonia
 de quem, desperto, a perseguia,

⁵⁴ A cena da agressão, extremamente crua e violenta, reforça a destruição da vida pela morte e atribui a essa metáfora, novamente, o sentido da coerção, da subjugação da vontade do outro.

A medir as chamas com a mão,
para alcançar uma alegria
consciente, esplendor da razão,

Livre como uma garra celeste
que no Todo desaparece.

Essa razão que Yacala busca não pode ser interpretada como lógica, porque, como dito, encontra respaldo em um impulso, uma *paixão* dedicada, quase obsessiva, e, por isso, é essencialmente poética. Yacala tem sua agonia descrita como *heroica*, evidenciando a trajetória tortuosa e sacrificial que tomou. O terceto, “*a medir as chamas com a mão, / para alcançar uma alegria / consciente, esplendor da razão*”, evidenciam não só para a proximidade entre ele e o que buscava, mas também para sua dimensão humana (usava as mãos para medi-la e, por isso, se queimava), pequena diante da gigantesca estrela. Ele abriu mão de tudo em sua jornada para efetuar a própria jornada: termina sua história de maneira cíclica; seu trabalho volta para o lixo, e ele efetua a morte que não se realizou no começo do épico; não tinha pais quando foi tomado pelo convento, e perdeu Bai, que cuidava dele, quando sua jornada começou; esteve sozinho quando deu-se conta da futilidade do meio acadêmico e, novamente, terminou a história sozinho, sem sequer conseguir discernir realidade de alucinação durante o ataque à Adriana. O último dístico da retranca 140 aponta, a despeito de tudo isso, um Yacala livre: “*Livre como uma garra celeste / que no Todo permanece*”. Yacala não alcançou sua resposta, mas por meio de sua jornada, tornou-se um só com aquilo que perseguia: talvez por isso permaneça “livre”, exista no Todo (o universo), como a estrela que a tudo segue devorando. Ao seu modo contraditório, Yacala alcança o Cosmo.

A cosmovisão de Alberto da Cunha Melo é clarificada por esse poema que, como vimos, traz uma carga metapoética muito grande. Em consonância a isso, o poema constrói uma metáfora a partir da intensificação de seu sentido a cada retranca: Yacala compõe uma unidade poemática, cuja metáfora nos serve de ponte para a cosmovisão do pernambucano, que ganha força à medida em que o poema avança. Sua perspectiva da arte primeiro como experiência estética, cuja função reside na própria experiência derivada do contato humano com a arte (e a arte como atividade fundamentalmente humana) encontra eco na perspectiva de Ortega y Gasset, para quem a arte, por sensibilizar, gerar beleza e despertar emoções, sensibilizar nosso entendimento de nossa condição humana, é um exercício filosófico — examinando a relação do mundo conosco de uma maneira que, *a priori*, não poderíamos, por estarmos *sendo* esses

sentimentos e experiências. E o poeta, nesse percurso, passa por diversas operações de aprofundamento do eu e do mundo.

5. TALVEZ CONCLUINDO: A POESIA PARA ORGANIZAR O MUNDO

Como concluir esta dissertação? A sensação, no final dela, é que não foi dito o bastante, ainda que muitas palavras estejam no papel. Talvez essa seja a impressão que tenhamos sempre que chega a hora de, por necessidade, concluir. É necessário concluir. É necessário por protocolo, pois já extrapolo a paciência de todos que têm sido tolerantes com esta escrita, mas, também, por necessidade mesmo: não sei se consigo fazer melhor do que fiz agora. Tenho minhas ideias futuras, a maioria se desdobra das que estão aqui, e talvez seja hora de me concentrar mais nelas, ao invés de pensar tanto no que poderia fazer de diferente agora. Tal é o ciclo sisifiano da crítica e da produção literária: sempre pensaremos que poderíamos ter feito de outro jeito que nos parece melhor, e, na maioria das vezes, é este o caso. Talvez sirva de consolo pensar que, da próxima vez, a mesma lamentação se repetirá. Mas me reservo o direito de, pela última vez, lamentar-me um pouco, talvez mostrar que, com alguma dignidade, sei reconhecer que mais poderia ser dito, e não que acredito arrogantemente ter dito suficiente.

Poderia ter examinado, por exemplo, a curiosa aproximação de algumas características albertianas, sobretudo na primeira fase, com a poesia marginal e outros movimentos da segunda metade do século XX no Brasil. Na verdade, Alberto parece ter absorvido características de diversas influências brasileiras (e estrangeiras), sem declarar-se sucessor de grupo algum; sem declarar-se, também, oposição a grupo algum, e sempre articulando tais características a um modo próprio de fazer poesia. Talvez isso insinue aspectos efetivamente pós-modernos em sua poesia, o que é muito engraçado para qualquer um que já leu *Que diabos é pós-moderno*, crônica escrita para a revista Continente onde, decididamente, ironiza com irreverência o conceito. Esse teria sido um caminho interessante e mais localizado. Abriria as portas para discutir a questão do construtivismo na poesia albertiana, que, às vezes, assim como a cabralina, é resumida a um exercício de ênfase apenas formal, rígida, lógica, o que não é bem o caso. Incitaria, também, alguma reflexão sobre características pós-modernas em um poeta na virada do século.

Poderia, também, ter me detido à fase ainda não explorada (academicamente) do poeta pernambucano: aquela que Moliterno categorizou como "quarta fase", de *renkas*. É ainda um universo muito distante do que conheço e estudei, e, por isso, julguei ainda não estar pronto para falar a respeito, principalmente sobre o experimento formal que pode ser observado ali, na recuperação de uma forma poética japonesa que já está "extinta".

Poderia até mesmo ter tentado levar mais a fundo o que me propus a analisar aqui. Poderia, poderia, poderia. Enfim, o que foi que eu fiz? Bem, em resumo, entrei em contato com algumas leituras que, admito, me deixaram um pouco mais animados do que seria prudente. Talvez elas tenham coincidido com uma impressão que sempre tive lendo Alberto (e não julgo ser o maior ou mais assíduo leitor de Alberto): a de que seus poemas, mesmo não usando muito da metáfora como figura de linguagem, constituem unidades metafóricas — o poema, em sua completude, incita uma translação de sentido que nos permite reflexão aguçada e sensível da realidade. Quando Alberto escreve, em *Meditação sobre os lajedos*, dos carros rosnando para as crianças que se agitavam na rua, por exemplo, está incitando diversos caminhos: a mesma força que acua, está acuada; para os burgueses, as crianças pobres são um perigo, e para as crianças pobres na rua, os burgueses são uma ameaça. Daí somos sensibilizados sobre um cenário de disparidade econômica, um cenário de disparidade humana, mesmo: quando foi que as classes sociais passaram a filtrar a nossa impressão do outro antes mesmo de nossa empatia humana? Como aquela "pequena" demonstração de violência cotidiana, numa capital, alça uma violência muito maior, muito mais ampla? Não é esse um exemplo da poesia como caminho para compreender a realidade? Para nos tornar mais sensíveis a esta realidade? E para isso acontecer, é preciso engenho, é preciso a articulação criativa da linguagem, dos sentidos, para que sejamos, de fato, sensibilizados.

A reexaminação de Ernesto Grassi sobre a perspectiva humanista a respeito da palavra, portanto, como caminho legitimamente filosófico, me animou bastante: porque a poesia muda com o mundo, e o potencial metafórico do poema, que é resultado de uma astúcia mimética, permite justamente esse horizonte criativo e recursivo de sentidos. O poema explora aspectos da realidade que dialogam com a nossa subjetividade, com o nosso eu, que, como agente no mundo, é mesmo o responsável pela maneira como ele é entendido — uma perspectiva orteguiana, segundo a qual a palavra metafórica supera a função simplesmente estética. Assim, a poesia é, por excelência, o caminho para um entendimento do mundo de maneira investigativa e compreensiva, sem que nossa dimensão subjetiva seja deixada de lado, como pleiteia Zambrano.

Tentei, portanto, após explorar algumas características do cenário sociocultural em que se inserem a crítica e a produção literária na contemporaneidade, mostrar como os poemas de Alberto carregam consigo um duplo esforço. O primeiro é revelado em um cuidado com a tipicidade poética: ao longo de suas fases, Alberto experimentou várias formas poéticas, mas nunca deixou de fazer do seu poema uma espécie de "bala", uma mensagem de impacto, que

para mim parece muito com uma máxima. Isso transparece em um ritmo próprio, e uma linguagem enxuta, livre de ornamentos. O segundo esforço nós observamos ao constatar que esse primeiro intensifica, ou maximiza, a articulação temática do poema. Quer dizer: o tema encontra algum respaldo na forma, ao longo de toda a sua obra. É o que acontece quando escreve sobre o fazer poético, em *Oração pelo poema*, ou das coerções na vida, em *Poemas à mão livre*, como escolhi mostrar nesta dissertação. Forma e tema, portanto, trabalham juntos, ainda que o segundo seja operado pelo primeiro, como declara Alberto em entrevistas e crônicas. E, juntos, esses elementos constroem metáforas que reverberam ao longo dos poemas, reverberam uns nos outros, fazem ecos sobre temas e questões que partem de um mesmo questionamento ou reflexão: a mesma metáfora abre como um leque para diversas leituras e sentidos que articulam o potencial metafórico do poema.

Em Alberto, encontrei, na metáfora da coerção, um eco nas suas reflexões sobre o fazer poético. Percebi essa característica primeiro em *Oração pelo poema*, na forma como se constitui a relação entre poeta, mundo e poesia. Prefери, entretanto, partir da análise dessa coerção em *Poemas à mão livre*, para depois retroativamente lançar luz em alguns dos elementos desse livro, a partir da leitura da *Oração*. Essa preocupação é de um fôlego muito importante, e acredito que pode ser observada em toda a extensão de sua obra, de uma maneira ou outra, na preocupação e autoconsciência que tem com o poema e seu sentido. É uma preocupação que, como espero ter demonstrado, pode ser acessada pelo sentido metafórico do poema: a *Oração* também é, ela mesma, uma grande unidade metafórica, o sentido galopando verso a verso, e parte a parte, como um desdobramento da máxima de humildade, entrega e resiliência do poeta. Mas para demonstrar essa preocupação de forma mais clara — talvez a maneira como Alberto entende o fazer poético e o poeta — demonstrei como essa metáfora ecoa em *Yacala*. Esse épico de tons muito trágicos encontra respaldos na atividade poética, seja na opressão de forças a todo instante inibindo o poeta, seja na busca incessante por algo que sempre parece mais distante, a relação conturbada com aquilo que se busca, o sacrifício da busca — porque muito fica pelo meio do caminho — e a violência perene à toda volta. A ambiguidade da estrela que Yacala carrega e busca, força que lhe dá vida e sentido, é uma espécie de força coercitiva ela mesma. Nos três livros que escolhi analisar, portanto, essa metáfora resvala em reflexões sobre o mundo e sobre o poeta no mundo. Mas tais reflexões não são "simplesmente" proferidas: são articuladas de forma a nos sensibilizar sobre este mundo e sobre o poeta. Vemos a vida trágica de Yacala, o matemático com câncer vítima de inúmeras violências, e percebemos, aí, o poeta

contemporâneo; mas podemos pensar mesmo em um homem que, na contemporaneidade fragmentada, se agarra a algo que busca a todo custo.

Daí se tiram as seguintes conclusões: (i) existe, em Alberto, uma importância na forma como o tema é tratado que, por vezes, é deixada de lado em suas análises. Isso para não dizer quando o contrário ocorre, e se fala muito de um caráter metafísico ou filosófico, sem procurar saber como, na linguagem e organização do poema, isso aparece. O poema compõe uma unidade metafórica com inúmeras outras metáforas e sentidos por ela operados, e, para isso, articula sentido e materialidade de maneira a nos sensibilizar sobre a mensagem ali colocada. (ii) o poema, por seu potencial metafórico, comporta-se como maneira de investigarmos e contemplarmos diversas situações e condições da humanidade, bem como da existência humana numa realidade profundamente fragmentada.

A questão metapoética do fazer literário em uma realidade que dá cada vez menos valor à literatura, assim como a reflexão do lugar do poeta nesse cenário, é uma questão importante da contemporaneidade, que, nesse caso, permitiu também diversas ponderações sobre o que é, exatamente, essa realidade. Essa, e outras questões, talvez sejam melhor discutidas e pensadas a partir de um exercício ponderativo e investigativo que parte da poesia, e não da prática tradicionalmente filosófica, porque são questões que atravessam o eu e o lugar dessa subjetividade no mundo. Como a realidade está sempre em mudança, a metáfora, com potencial talvez infinito, permite-nos formas criativas e mutáveis de compreendê-la e acessá-la; nós mesmos somos criaturas sempre em mudança, que dizer do mundo? Algumas verdades precisam não ser absolutas.

As características que tentei examinar aqui podem ser resumidas, finalmente, dessa maneira: a tentativa de demonstrar um gesto de reflexão metapoética que evidencia características sobre o poeta, o fazer poético e o mundo contemporâneo, sendo estas acessadas por meio do sentido metafórico que os poemas constituem. Esse sentido, por sua vez, é resultado de uma preocupação formal que, engenhosamente, articula um tema específico, com muitos alcances. É dessa forma que poemas que expressam esse tema de maneira muito particular se encontram em uma acepção universal daquela metáfora, que abre diversos caminhos de leitura e reflexão.

Acredito que isso pode ser atestado em outros livros do poeta, mas não direi que sempre da mesma forma. Por sua própria natureza, o sentido metafórico aponta para caminhos distintos. Estou certo, entretanto, que o que investigamos aqui ecoa, em maior e menor grau, ao longo de

tudo que ele já fez. Há uma violência, uma coerção que está sempre a nossa volta: seja na escrita, no semáforo, na distância, no vizinho insuportável ou na própria relação com a poesia. Escolhi me debruçar sobre esta última, porque acredito que o lugar do poeta na contemporaneidade é uma daquelas coisas que confluem diversas reflexões sobre o lugar do homem moderno. Mas as possibilidades são muitas. Bem, é preciso mais leitura (e mais tempo) para não ficar apenas imaginando tantas coisas.

A poesia, e isso eu acredito sem tantas dúvidas, é de grande valor para o momento que vivemos. Penso que a humanidade está vivendo uma espécie de apatia, e encantada com as facilidades dos caminhos científicos, tem se esquivado de pensar-se no mundo de maneira sensível — de sensibilizar-se com o mundo. O que foi normalizado, principalmente os males que foram normalizados, ao meu ver, só podem voltar a nos sensibilizar pela poesia. Afinal, nós sabemos dos males, sabemos das questões e suas respostas. Mas o quão envolvidos estamos com essas questões que nos rodeiam, essas respostas que se insinuem? Respostas e verdades imutáveis não servirão de consolo para o homem que se vê diante de tanta mudança. Elas irão apenas torná-lo cada vez mais distante do mundo e dele mesmo. Em meio ao caos desgovernado que nos cerca, em que fabricamos ilusões de ordem, a poesia pode surgir como farol para navegadores prestes a naufragar, não como algo definitivo, mas um caminho para que sempre possamos encontrar uma resposta.

Ademais, ressalto que minha leitura da obra de Alberto não coincide, necessariamente, com a maneira como ele pensava sua poesia. Ou seja, estou cometendo aqui, muito provavelmente, um terrível desrespeito, que seria recebido por ele, imagino, com uma boa dose de irreverência. E tenho certeza que eu acharia muita graça da situação toda.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. In: **Prismas**. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas cidades, 2003.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- ARISTÓTELES. **Poética**. 4ª ed. Tradução de Eudoro de Sousa. Maia: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. 1ª ed. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2019.
- BARTHES, Roland. **Lição**. Trad. de Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1997.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOSI, Alfredo. Prefácio da edição fac-símile do livro **Yacala**. Natal: UFRN, 2000.
- CAIRNS, Douglas. Mind, Body, and Metaphor in Ancient Greek Concepts of Emotion. **L'Atelier du Centre de recherches historiques** (online), v. 16, 2016. Disponível em: <http://journals.openedition.org/acrh/7416>. Acesso em: 12/03/2023.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. Vol. 1. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008, pp. 117-145.
- COELHO, Teixeira. **Moderno pós moderno**. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- CORDEIRO, Cláudia. **Faces da resistência na poesia de Alberto da Cunha Melo**. Recife: Bagaço, 2003.
- CORDEIRO, Cláudia. Uma estranha beleza: entrevista com o poeta Alberto da Cunha Melo. **Revista Cronos**, v. 5, n. 1/2, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/3251>. Acesso em: 23 maio. 2023.
- COUTINHO, E. Literatura Comparada Hoje. In: (org.) ABDALA JUNIOR, B. **Estudos Comparados: Teoria, Crítica e Metodologia**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

DICK, André. Poesia contemporânea brasileira: algumas notas. **Eutomia**, ed. 9, ano V, p. 98–129, jul. 2012.

DOURADO, Erica Roberta. **Ressonâncias épicas em Yacala, de Alberto da Cunha Melo**. Três Lagoas, 2015. Dissertação (Mestrado em Letras, Estudos Literários) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Mato Grosso do Sul, 2015.

EAGLETON, Terry. **Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o Pós-Modernismo**. 2ª. ed. Tradução de Maria Lucia Oliveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ECO, Umberto. Metáfora. In: **Enciclopédia Einaudi, vol. 31: Signo**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1994.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

ECO, Umberto. **Semiótica e Filosofia da linguagem**. São Paulo: Ática, 1991.

FABER, Marcos Alexandre. *A Poesia da Geração 65*. Recife: CEPE, 2019.

FERNANDES, Rafael Cristófer George Tahan. **Sístoles e Diástoles: a figuração do trágico na poesia de Alberto da Cunha Melo**. 2022. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GRASSI, E. **O poder da imagem**. Insuficiência da palavra racional. Tradução Henriqueta Ehlers, Rubens Siqueira Bianchi. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GRASSI, Ernesto. **La filosofía del humanismo: preeminencia de la palabra**. Barcelona: Anthropos, 1993.

GRASSI, Ernesto. **Rhetoric as philosophy: the humanist tradition**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2001.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HESÍODO. **Teogonia – A origem dos deuses**. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

JAMESON, Frederic. **Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Trad. Ana Gazoela. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1994.

JAMESON, Frederic. **Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism**. Durham: Duke University Press, 1992.

LEAL, César. Resenha de *Carne de terceira*. **Diário de Pernambuco**. Recife, 1998.

LEVENSON, Michael. **A Genealogy of Modernism: A Study of English Literary Doctrine 1908–1922**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

- LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Tradução: Ricardo Correia Barbosa. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.
- MAIA, Eduardo Cesar. Ernesto Grassi e a reabilitação da tradição humanista: literatura e retórica como formas de conhecimento. **A Palo Seco**, ano 9, n. 10, p. 62-72, 2017.
- MAIA, Eduardo Cesar. Metáfora criadora: uma ponte orteguiana entre filosofia e literatura. **EUTOMIA**, v. 1, p. 96-107, 2019.
- MAIA, Eduardo Cesar. Metáfora criadora: uma ponte orteguiana entre filosofia e literatura. **Eutomia, revista de literatura e linguística**, v. 24, n. 1, p. 96-107, 2019.
- MALLARMÉ, Stéphane. **Divagations**. The author's 1897 arrangement; together with "Music and letters". Tradução de Barbara Johnson. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- MARCONDES, Danilo. **Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- MARCUSE, Herbert. **A Dimensão Estética**. Tradução de Maria Elisabete Costa. Lisboa: Edições 70, 2009.
- MELO, Alberto da Cunha. **Clau**. Recife: Imprensa Universitária UFRPE, 1992.
- MELO, Alberto da Cunha. Entrevista coletiva em **Livro de entrevistas da Geração 65**, 2009.
- MELO, Alberto da Cunha. **Marco Zero: crônicas**. Recife: CEPE, 2009.
- MELO, Alberto da Cunha. **Poesia completa**. Org. Cláudia Cordeiro. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2017.
- MELO, Alberto da Cunha. **Publicação do corpo**. In: *Quintuplo*. Recife: Aquário, 1974.
- MELO, Alberto da Cunha. **Yacala**. Olinda: Gráfica Olinda, 1999.
- MERQUIOR, José Guilherme. Natureza da lírica. In: **A astúcia da Mímese** (ensaios sobre lírica). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1972.
- MÜLLER JR., Adalberto. A metalinguagem na poesia brasileira contemporânea. **Cerrados**, Brasília, n. 5, p. 13-23, 1996.
- NETO, S. A. S. Vico e a natureza poética primitiva. In: LOMONACO, F. et al. (orgs.). **Metafísica do gênero humano: natureza e história na obra de Giambattista Vico**. Uberlândia: EDUFU, 2018.
- NUSSBAUM, Martha. **A fragilidade da bondade: fortuna e ética na tradição e na filosofia grega**. Trad. Ana Cotrim. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- ORTEGA Y GASSET, José. **The Dehumanization of Art and Other Essays on Art, Culture, and Literature**. New Jersey: Princeton University Press, 1968.
- ORTEGA Y GASSET, José. **A rebelião das massas**. Trad. Herrero Filho. Domínio público, 2013.

- ORTEGA Y GASSET, José. **Em torno a Galileu: esquema das crises**. São Paulo: Vozes, 1989.
- ORTEGA Y GASSET, José. Ensayo de estética a manera de prólogo. In: **Obras Completas de José Ortega y Gasset (Tomo VI)**. Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- ORTEGA Y GASSET, José. Meditaciones de quijote. In: **Obras Completas de José Ortega y Gasset (Tomo I)**. Madrid: Revista de Occidente, 1996.
- ORTEGA Y GASSET, José. **Meditações do Quixote**. Martins Fontes, 2013.
- ORTEGA Y GASSET, José. **The dehumanization of art**. Oxfordshire: Princeton University Press, 1968.
- PASINI, Leandro. A mediação local: Antonio Candido e a teoria literária do modernismo brasileiro. **Remate de Malles**, Campinas-SP, v. 40, n. 2, p. 767-790, jul./dez. 2020.
- PAZ, Octávio. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PERLOFF, Marjorie. **The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage**. Evanston: Northwestern University Press, 1999.
- PINTO, Manuel da Costa. **Literatura brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2004.
- RICOEUR, Paul. **A metáfora viva**. São Paulo: Edições Loyola, 2005
- RORTY, Richard. **Contingency, irony and solidarity**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- RORTY, Richard. **Philosophy and social hope**. London: Penguin Books, 2000.
- ROSEMBERG, André. Um movimento literário no Recife. **Revista Continente**, ano 11, n. 14, 2003.
- SAID, Edward. **Orientalism**. 2 ed. London: Routledge, 1978.
- SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: **Ao vencedor as batatas**. 4ª edição. São Paulo: Duas Cidades, 1992.
- SÜSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- TOLENTINO, Bruno. Resenha de *Yacala*. **Bravo**. São Paulo, 1999.
- VICO, Giambattista. **Ciência Nova**. São Paulo: Ícone Editora, 2008.
- ZAMBRANO, Maria. **A metáfora do coração e outros escritos**. 2. ed. Trad. José Bento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.
- ZAMBRANO, Maria. **Hacia um saber sobre el alma**. Madrid: Alianza Editorial Sa, 2007.
- ZAMBRANO, Maria. **La razón em la sombra**. Madrid: Siruela, 2022.