

O silêncio da pedra: breves considerações sobre o nada, o silêncio e as ausências em *A pedra do Sono* de João Cabral de Melo Neto.

The silence of the stone: brief considerations on the nothing, the silence and the absences in *A Pedra do Sono*, of João Cabral the Melo Neto.

Fabiano Rodrigo da Silva SANTOS^{*1}

Maria Clara GONÇALVES^{**2}

Resumo: Este artigo apresenta considerações sobre as relações entre o motivo das ausências e a poética da obra *Pedra do Sono*, de João Cabral de Melo Neto. *Pedra do Sono*, escrita entre 1940 e 1941 (publicada em 1942), é obra inaugural de João Cabral e se insere em sua produção como um livro singular. Em obras posteriores, o poeta buscou extrair o poema das “coisas concretas” do mundo visível, criando, paradoxalmente, efeitos de abstração. Em *Pedra do Sono*, contudo, o poema surge como um *Fiat* em meio às trevas, e toma o tecido da noite e do Nada como matéria-prima. Por conta disso, o Nada e mais precisamente o silêncio (a forma do Nada mais cambiável com a poesia) surgem como motivos importantes, permeando toda a obra e ditando seu plano imagético e suas reflexões. Tais reflexões orbitam, muitas vezes, em torno das possibilidades de criação em meio às ausências, gerando poemas autorreferentes, que aqui serão tomados como objetos de considerações sobre a poética das ausências na modernidade e seu impacto sobre a obra de João Cabral de Melo Neto.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto, poética da modernidade, motivos das ausências.

Abstract: This paper shows considerations on the relations between the absence's motive and the poetics of *Pedra do Sono*, of João Cabral de Melo Neto. *Pedra do Sono*,

¹ Pós-doutorando (financiado pela CAPES) junto ao programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), Universidade de São Paulo (USP). CEP: 05508-900, Avenida Prof. Luciano Gualberto, 403, Cidade Universitária, São Paulo-SP. E-mail pessoal: fabianorssantos@yahoo.com.br.

² Doutoranda junto ao programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária, instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Universidade de Estadual de Campinas (UNICAMP). CEP: 13083-859, Rua Sérgio Buarque de Holanda, 571, Campinas-SP. E-mail pessoal: mariaclaragon@yahoo.com.br

writing between 1940 and 1941 (published in 1942), is the inaugural oeuvre of João Cabral de Melo Neto and its inserts in his work as a singular book. In later works, the poet sought to extract the poem of “concrete things” of the visible world, paradoxically, creating effects of abstraction. However, in *Pedra do sono*, the poem arises as a *fiat* between the darkness, and takes the texture of the night and the nothing as substance. Wherefore, the nothing, and especially the silence (the nothing’s form most permeable to the poetry) appears as important motive of *Pedra do Sono*, permeating all the oeuvre and leading its imaging plane and its reflections. These reflections often orbit around the possibilities of creation amid the absences, generating self-referential poems, which here will be subject to considerations on the poetics of absences in modernity and its impact on the work of João Cabral de Melo Neto.

Key-words: João Cabral de Melo Neto, poetics of modernity, motives of absences.

Poeta do concreto; artesão do verbo, que constrói o poema como objeto manual, lírico das coisas, que busca uma fruição de impacto semelhante à frieza da lâmina – entre outras definições –, estão entre as mais comumente atribuídas a João Cabral de Melo Neto. Com efeito, sua obra madura se delineia de acordo com a diretriz de uma espécie de “engenharia verbal” que busca construir uma poética atenta ao material e concreto, além de reflexiva, sobretudo, quando considera o trabalho de configuração do poema. Daí, o metalirismo ser mais comum à dicção de João Cabral que o lirismo confessional. A palavra poética é tanto seu objeto de contemplação quanto seu instrumento de construção. Na poética de João Cabral, poder-se-ia dizer, é mais comum que se veja o poema refletindo sobre si próprio que o eu lírico contemplando-se no espelho das cismas. Nesse sentido, a poesia de João Cabral de Melo Neto vincula-se a uma tendência reincidente na tradição da lírica mais recente, tendência essa reconhecida por Hugo Friedrich, em sua obra *Estrutura da Lírica Moderna*, e definida pelo crítico, como indício de uma crescente preocupação em se tornar a lírica o menos pessoal possível; algo feito como meio de se combater o confessionalismo que desde os românticos, predominantemente, viceja na lírica (FRIEDRICH, 1978).

Isso, todavia, não significa que a lírica moderna e contemporânea, construída sobre a égide deste anticonfessionalismo, tenha se tornado completamente objetiva; pelo contrário, o primado do sujeito parece ter sido uma herança romântica bastante viva e

profícua na lírica da Modernidade. Na verdade, parece que precisamente a tomada do eu como mirante para a realidade (algo subjetivo, portanto) ampara o anticonfessionalismo da lírica moderna, o que apresenta um outro viés do subjetivismo – ora, a lírica moderna buscou apartar-se do tom confessional para dar vazão às impressões, elementos, por sua vez, flagrantemente subjetivos.

Quando o lírico moderno contempla as coisas do mundo, não é com o olhar objetivo das convenções, mas com um olhar particular, que distorce as convenções e busca traduzir o novo por meio de impressões singulares; o lírico moderno vê a realidade por um ângulo oblíquo se comparado com o olhar da convenção. Por isso, pode-se dizer, esse olhar é subjetivo, particular e único. Essa característica parece ser uma constante na lírica moderna, em todas as suas vertentes e diretrizes. Hugo Friedrich, ao buscar definir a “estrutura da lírica moderna” elege dois poetas como referências e precursores das práticas da poesia do século XX – seriam eles Rimbaud e Mallarmé. O primeiro teria ensinado aos poetas mais recentes a volúpia do alógico, o desregramento dos sentidos, a imersão no desconhecido; o segundo teria mostrado os caminhos de uma poesia intelectual que busca a expressão plena, performática e mágica da palavra. Seja de acordo com a tendência alógica, seja de acordo com a tendência intelectual, a lírica moderna sempre busca um novo ângulo para observar a realidade; são palavras de Hugo Friedrich:

[na lírica moderna] a poesia intelectual coincide com a alógica no tocante à fuga da mediocridade humana, ao afastamento do concreto normal e dos sentimentos usuais, à renúncia à compreensibilidade limitante, substituindo-a por uma sugestividade ambígua e pela vontade de transformar a poesia em quadro autônomo, objetivo de si próprio, cujos conteúdos subsistem apenas graças a sua linguagem, a sua fantasia ilimitada ou a seu jogo irreal de sonho, e não graças a uma reprodução do mundo ou a uma expressão de sentimentos. (FRIEDRICH, 1978, p. 144).

Talvez por isso a poesia praticada a partir da segunda metade do século XIX tenha se tornado uma poesia muito menos retórica e muito mais plástica. Se antes, a lírica buscava traduzir de maneira eloquente e impactante as emoções particulares, buscando cativar a empatia do leitor por meio de uma espécie de catarse entre indivíduos, o lirismo mais recente parece buscar traduzir uma visão. O lírico volta a ser vate; vate de um mundo novo e estranho, que se mistura à realidade comum, mas cujos

contornos só o mirante da lírica permite ver. Esse mundo, contudo, desafia a expressão. Daí, o poeta moderno esbarra amiúde no invisível e no inexprimível, buscando manifestar-se nas lacunas do silêncio e tentando descrever as formas do vazio. Nesse sentido, o poeta também evoca com vivacidade o momento exato em que o poema vem a lume, em uma performance operada com o intuito de conceder à descrição do duro processo de configuração do verbo poético o status de ato de criação que desafia a onipresença do Nada.

João Cabral, por exemplo, reiteradamente canta o processo de composição do poema e assim liga-se a uma tradição bastante sólida na lírica moderna, tradição que tem seu corifeu em Mallarmé e perpassa a lírica de Valéry; tradição que postula uma poética sempre às voltas com as determinações do silêncio e busca combatê-las através da evocação do processo de composição.

É mais ou menos a partir da obra *O engenheiro* (1945) que o tópos do poeta construtor se afirma nitidamente no quadro oferecido pela produção de João Cabral de Melo Neto; antes, contudo, sua identidade lírica é um tanto diferente: mais subjetiva e sensível ao universo interior. O que não impedia, contudo, que produzisse uma lírica atenta às impressões suscitadas pelos objetos; todavia, tais objetos habitavam um universo muito mais interior. O livro de estreia de João Cabral, *Pedra do sono* (1942), apresenta um poeta afeito às sondagens interiores, configurador de um universo sugestivo e onírico que encontra ressonâncias na dicção típica do surrealismo.

Marta Peixoto, no estudo dedicado a João Cabral de Melo Neto intitulado *Poesia com coisas*, lembra um ensaio de autoria do poeta pernambucano intitulado “Da Função Moderna da Poesia” (1954), no qual ele discute uma tendência da poesia moderna, repelida por ele e por ele definida como “atividade intransitiva”; são palavras de João Cabral:

Escrever deixou de ser para tal poeta [o poeta moderno] atividade transitiva de dizer determinadas coisas a determinadas classes de pessoas; escrever é agora **atividade intransitiva**, é, para esse poeta, conhecer-se, examinar-se, dar-se em espetáculo. (MELO NETO, Apud PEIXOTO, 1983, p. 15. Grifo nosso).

Quem fala nesse momento já é o João Cabral maduro, autor de obras como *O engenheiro* e *Psicologia da Composição* (1947), poeta que, por um lado, aprendeu com

Mallarmé que a poesia “é feita com palavras e não com idéias” (apud. FRIEDRICH, 1978, 184) e, por outro, busca se aproximar o mais possível de uma comunicação direta com o público, adotando mesmo os meios de expressão prosaicos que caracterizam suas obras escritas entre 1949 e 1955, como *Cão sem plumas*, *O Rio* e *Morte e Vida Severina*. Trata-se, portanto, do João Cabral poeta do concreto, perscrutador do objeto em si, da beleza das coisas claras e diretas. Um João Cabral transitivo, portanto. Marta Peixoto argumenta, no entanto, que o João Cabral inicial, autor de *Pedra do Sono* e de *Os três mal-amados* (1943) é poeta que contraria o princípio da transitividade, trata-se de um poeta, segundo a própria terminologia cabralina, intransitivo (PEIXOTO, 1983, p. 16).

Levando-se em conta os aspectos supracitados, uma obra flagrantemente subjetiva como *Pedra do Sono* pode ser tomada como corpo estranho dentro da produção de João Cabral de Melo Neto, a qual possui uma homogeneidade e uma coerência consideradas características distintivas do poeta. Contudo, a obra adéqua-se perfeitamente a trajetória poética de João Cabral pelo fato de vários elementos que seriam reincidentes em sua produção posterior já surgirem em *Pedra do Sono*; dentre esses elementos pode-se citar o destaque dado à experiência do olhar, à observação e a construção do poema como elemento autônomo e autossuficiente. A diferença, no entanto, parece estar precisamente no objeto contemplado pelo olhar da lírica. Se nas obras posteriores, o eu lírico testemunha a batalha pelo desabrochar do próprio poema (como em *O engenheiro*) ou registra com a crueza da linguagem prosaica a beleza igualmente crua da própria vida (*Como em morte e vida Severina*), em *Pedra do sono* a perspectiva lírica registra aquelas visões da imaginação que se perdem ao sabor do ritmo das imagens que se associam em analogias de nexos misteriosos. Mesmo a tentativa de uma comunicação direta com o leitor, que caracterizaria as produções posteriores de João Cabral de Melo Neto, já é, de certo modo, perceptível em *Pedra do Sono*.

Parece subjazer no livro a mesma dicção clara, concreta e direta que se tornaria pedra de toque do estilo de João Cabral; se a dicção dos poemas que compõem *Pedra do Sono* é marcada por certo hermetismo, esse se deve à própria indefinição e fluidez dos objetos contemplados pela perspectiva lírica do livro; ora, a imaginação, os sonhos, as alegorias do inconsciente oferecem objeto difícil de se retratar, por isso o discurso de

Pedra do Sono resvala inevitavelmente no mistério, no indizível, senão no próprio silêncio.

Com efeito, existe uma nota dolorosa que percorre os poemas de *Pedra do Sono* e essa nota parece dever-se precisamente à incomunicabilidade que emerge do centro do discurso poético, à intransponibilidade do silêncio que se impõem quando se pretende comunicar a forma das quimeras. Ora, a angústia provocada pelo indizível, um tópos tradicional da poesia moderna³, surge claramente em *Pedra do Sono*, e quando comparado ao esforço que João Cabral demonstrará em suas obras posteriores para compor o poema com exatidão e concretude – buscando, de acordo com o legado de Mallarmé, fazer falar no poema, antes de qualquer coisa, a própria palavra – permite que se conclua que em *Pedra do Sono*, João Cabral não deu, tranquilamente, licença à intransitividade; antes a intransitividade parece ter-se lhe imposto como algo inevitável, como obstáculo, já que o objeto que buscava contemplar desafiava qualquer forma de expressão. É precisamente a angústia da incomunicabilidade que parece se insinuar no poema de abertura de *Pedra do Sono*; trata-se de “Poema”, curiosamente, um texto voltado para o fenômeno que mais cativou a sensibilidade de João Cabral ao longo de sua obra – a própria poesia e o árduo processo de sua gênese:

POEMA

Meus olhos têm telescópios
espiando a rua,
espiando minha alma
longe de mim mil metros.

Mulheres vão e vêm nadando
em rios invisíveis.
Automóveis como peixes cegos
compõem minhas visões mecânicas.

Há vinte anos não digo a palavra
que sempre espero de mim.

³ Muitos estudos clássicos sobre a poética da modernidade dão destaque ao papel do silêncio dentro da lírica praticada a partir do Romantismo. Segundo tais estudos, por motivos diversos (que variam desde a eleição do primado da subjetividade, passando pela busca da desautomatização do olhar do espectador por meio do choque, chegando mesmo a implicações místicas), a lírica, em algum momento do Romantismo, começou a tornar-se cada vez mais hermética e incomunicável. Assim, o poeta buscou explorar os limites da expressão ao ponto de resvalar no silêncio e no nada. Entre os estudos que tratam do assunto, é possível citar *Os filhos do Barro* de Octavio Paz, *Estrutura da Lírica Moderna* de Hugo Friedrich, *Os cinco paradoxos da Modernidade* de Antoine Compagnon, *Revolta e Melancolia* de Michael Löwy e Robert Sayer, entre outros.

Ficarei indefinidamente contemplando
meu retrato eu morto.
(MELO NETO, 1995, p. 43).

Nessas três quadras de metro livre e ritmo imagético bem compassado, registra-se o processo de composição que caracterizará a obra; a perscrutação do universo interior em busca da matéria poética; contudo, o mirante para a observação desse universo está localizado a uma distância considerável e bem marcada: “Meus olhos têm telescópios/ espiando a rua,/espiando minha alma/ longe de mim mil metros”. Ou seja, o eu lírico, aqui, contempla sua interioridade sem, no entanto, estar nela imerso; contempla como “o outro”, de um ponto distante, de um ponto que permite ver tanto a sua própria interioridade como a rua. O eu lírico parece buscar nessa distância, a mesma objetividade que se tem ao se contemplar a rua, para poder contemplar a própria alma. Tanto a alma como a rua são objetos que o olhar espia com curiosidade e cautela, e fundem-se – a rua e alma – em uma plaga que apresenta visões estranhas, de signos abertos a significados desconhecidos, mas de conexão evidente. Na segunda estrofe é possível ver mulheres que nadam em rios invisíveis e automóveis “como peixes cegos”: imagens que amalgama de forma misteriosa a concretude da vida e da rua – representada pelas mulheres (talvez objetos de desejo), os automóveis (elementos que fincam o poema no cotidiano, na rua, além de evocarem a velocidade vertiginosa, a materialidade e certo vigor frio e dinâmico) – à fluidez da alma representada pelos signos aquáticos e pelas coisas invisíveis: os rios invisíveis nos quais as mulheres nadam, os peixes cegos que servem de analogia para os automóveis, imagens que configuram um quadro onírico no qual surgem híbridos entre o mecânico (automóveis) e o orgânico (peixes).

Esse é o quadro insólito que associações entre zonas estranhas entre si – a saber: o mundo interior x a rua, o reino aquático x o reinos mecânico, o visível x o invisível – configuram. Um quadro insólito definido pelo eu lírico como uma visão (“Mulheres vão e vêm nadando/ em rios invisíveis./Automóveis como peixes cegos/compõem minhas *visões mecânicas*.”) que encontra correspondentes naquelas visões de delírios que tanto fascinaram os surrealistas.

Tal quadro estranho não parece oferecer, contudo, uma forma de fruição tranquila; mais tarde, o poema revelará que esse cortejo de visões trazem consigo algo de angustiante; nesse sentido, suas formas estranhas aproximam-se dos pesadelos, uma

espécie de visão de Santo Antão⁴ gerada no fundo do eu. O vetor da angústia que essas visões parecem anteceder parece ser precisamente a dificuldade de expressão, o verbo trancafiado na mente que não se traduz em mensagem comunicável perfeitamente no papel. Diz na última estrofe o eu lírico do poema: “Há vinte anos não digo a palavra/que sempre espero de mim./ Ficarei indefinidamente contemplando/meu retrato eu morto.”

A palavra esperada, talvez o prêmio demandado por essa sondagem da introspecção que o poema promove, não foi encontrada. O poema se realiza no fracasso: “Há vinte anos não digo a palavra/que sempre espero de mim.” As paisagens interiores, com suas mulheres, rios invisíveis e automóveis-peixes, são tomadas pela esterilidade nesse momento. Elas consistem em um retrato do eu, mas um retrato morto: “Ficarei indefinidamente contemplando/meu retrato eu morto.” Os mistérios e as visões que inicialmente mostraram-se revestidas pelos contornos do insólito, nessa última estrofe se descortinam em nada.

O poema registra a tentativa angustiante de configurar a obra com a matéria-prima das analogias subjetivas e falha na tentativa de chegar à palavra ideal, mas se salva do silêncio através da metatextualidade – ao falar sobre o processo frustrado de se compor *o poema* cria-se um poema: o poema que lemos, o poema possível e não o ideal.

Para testemunhar esse processo, o poema coloca em relevo seus elementos plásticos e se desenvolve como um tríptico: na primeira estrofe, tem-se o retrato do olhar: o telescópio, a sondagem da rua e a perscrutação da alma; nessa passagem estão

⁴ Quando aqui se fala em visão de Santo Antão, têm-se como referência as tentações de Santo Antão, episódio que faz parte da hagiografia do santo católico, considerado patrono dos monges. Santo Antão, segundo a lenda, passou a vida recluso em ascetismo, sendo, no entanto, constantemente tentado pelo diabo. Por vezes, o diabo buscava seduzi-lo com visões concupiscentes e, como o santo resistia, outras vezes apresentava a ele visões de pesadelo ameaçadoras que o atormentavam. As tentações de Santo Antão tornaram-se motivo artístico recorrente; Gustave Flaubert em *La Tentation de Saint Antoine* (1954) dedica-se aos tormentos do santo, registrando em literatura um motivo exaustivamente explorado pelas artes plásticas. Vários são os retratos das tentações; elas surgem em pinturas entre os séculos XV e XVII, como nas telas de Hieronimus Bosch e Matthias Grünewald e nas gravuras de Jacques Callot. As Tentações de Santo Antão são sempre registros das ilusões e artimanhas do diabo. Monstros grotescos, corpos nus, seres híbridos entre o homem e o bestial frequentam as telas dedicadas ao tema. No século XX, alguns pintores perceberam o potencial onírico das visões de Santo Antão e teceram uma analogia entre sua visão particular de uma arte delirante e a visão do Santo, retratada pela tradição das artes plásticas ocidentais. É o caso de Max Ernst e Salvador Dali, que se apropriaram dos elementos fornecidos pela estética surrealista, para pintar as suas próprias Tentações de Santo Antão. O presente poema de João Cabral parece dialogar com o motivo das Tentações inclusive na escolha imagética: as mulheres nadando, poderiam ter conotações eróticas, ao passo que os automóveis semelhantes a peixes cegos, carregam consigo algo de monstruoso. No passado, As Tentações de Santo Antão registraram o embate entre o ascetismo da fé cristã e as ilusões diabólicas; modernamente, esse motivo parece evocar o confronto entre a razão e os tormentos do inconsciente; por isso é possível tecer relações entre essa pequena passagem do poema de João Cabral e esse motivo bastante difundido na arte ocidental.

registradas o esforço do eu lírico em ver, mesmo que a distância, zonas de difícil penetração. Aqui a subjetividade é posta em relevo não apenas na referência à “alma” (um dos pontos que se pretende sondar, como se saberá mais tarde, na demanda pela “palavra”), mas também na própria perspectiva eleita pelo poema. Ora, trata-se de um poema sobre visões, e quem vê é o eu. Apenas a ele caberia traduzir ao leitor do poema essa visão. E é isso que ele faz na segunda estrofe, parte central do tríptico. Aqui, apresentam-se as visões, insólito cortejo localizado entre o concreto e o inefável, o mecânico e o aquoso, o definível e indefinível. Talvez esses delírios tragam consigo a palavra, talvez o poema encontre sua expressão no onírico, talvez essas quimeras possam ser decifradas. Essas suposições frustram-se na terceira parte do tríptico, na última estrofe, quando o eu lírico confessa não ter, em vinte anos, encontrado a palavra, estando por isso condenado a contemplar-se morto. O poema termina com a constatação da morte, da precipitação da palavra no silêncio, restando apenas a descrição desse processo de frustração, a ser registrado em um outro poema, é de se reiterar, o poema que lemos e não o que o eu lírico procurava.

Ao buscar a palavra dentro de si, o eu lírico não buscava apenas o poema; buscava também a si próprio, o auto-entendimento, já que se reconhecia cindido em dois pontos (senão mais), apartado de si a “mil metros” de distância. Talvez por isso a dor da frustração seja ainda maior. O eu lírico não falha apenas como poeta, também como homem, já que, se por um lado a palavra esperada não emergiu de dentro da interioridade, por outro, a interioridade continua um mistério para ele próprio. Tem-se aí uma dupla consciência de exílio e cisão: o poema está cindido do ideal bem como o eu de si próprio.

Esse é o tom dominante em *Pedra do Sono*, algo antecipado pelo próprio título da obra que apresenta um contraponto inquietante; a letargia leve e inefável do sonho e a concretude ríspida da pedra. Em comum, pedra e sono possuem a frieza, a imobilidade, a evocação da ausência de vida: por um lado, configurada pela analogia entre sono e morte e, por outro, expressa na caráter inanimado e inorgânico da pedra. Imerso na atmosfera de esterilidade e frio está o conflito entre o concreto (pedra) e o inefável (sono), em meio ao qual o poema se debate aflitivamente buscando nascer de um parto em revés. No livro, os poemas nascem, mas marcados pelo signo da falência e do silêncio.

O lírico de *Pedra do Sono* parece ser sensível à música do silêncio e às formas do Nada e parece registrar o conflito entre a ânsia pelo poema ideal e as imposições dessas forças, como forma de gerar o próprio fenômeno poético. Como dito anteriormente, nesse sentido, João Cabral de Melo Neto vincula sua “pedra do sono” a uma tradição que percorre a lírica da Modernidade; tradição da poética do silêncio que inclusive conta com seus mitos, tais como Hölderlin, o silêncio de Rimbaud e “o livro” irrealizado de Mallarmé. O crítico Georges Steiner, em um ensaio dedicado ao silêncio na poesia, reconhece nesse tópos da lírica da Modernidade uma vicissitude da própria busca pela transcendência que fora comum à poesia de outras épocas, como a romântica, por exemplo. Se no passado os poetas buscaram transcender a realidade por meio da poesia em busca de ideais tais como “o verbo primitivo”, “a música das esferas”, “o absoluto” – materializados em suas líricas na imagem da “luz cósmica” ou da “música universal” –, os poetas que ajudam a configurar a lírica moderna (muitos deles românticos) esbarraram no vazio, e viram que “o absoluto” e “o nada” possuíam semelhanças inquietantes. Sobre o assunto, diz Steiner:

Apesar de ultrapassarem a língua, deixando a comunicação verbal para trás, tanto a tradução para a luz como a metamorfose para a música são atos espirituais positivos. Ao cessar ou sofrer mudança radical, a palavra presta testemunho de uma realidade inexprimível ou de uma sintaxe mais flexível, mais penetrante do que a sua própria. Mas há uma terceira modalidade de transcendência: nela, a linguagem simplesmente cessa, e o movimento do espírito não produz nenhuma manifestação exterior de sua existência. **O poeta mergulha no silêncio. Aqui a palavra delimita-se não com o esplendor ou com a música mas com a noite.** (STEINER, 1988, p. 66, grifo nosso).

Hugo Friedrich propõe uma tipologia da poesia moderna, encontrando nas categorias negativas os pontos de orientação da lírica contrastante postulada pelos artistas a partir de Baudelaire. A tese de Friedrich parte do pressuposto de que, até o advento dessa nova estética, a arte não se mostrava antagônica ao meio que presenciava o seu engendramento; pelo contrário, buscava agir de acordo com o gosto comum, dedicando-se às ações edificantes (FRIEDRICH, 1978, p. 19). A constatação de que o artista não encontrou um espaço na máquina utilitária que move o mundo moderno, que seu lugar, no máximo, seria o do bobo, cujas realizações estariam subordinadas ao

entretenimento da sociedade nos intervalos das rotinas de trabalho, encaminhou a estética a uma cisão cada vez maior com a vida cotidiana.

Nesse contexto, a arte tornou-se hermética, trancando-se em uma linguagem ininteligível. Excentricidade torna-se a palavra de ordem e a fruição estética torna-se difícil e tortuosa. Os vínculos que uniam o artista ao mundo revelaram-se grilhões que sufocavam o seu talento, de modo que a violência torna-se necessária para que eles sejam rompidos e a arte alce às esferas ideais. O preço desse vôo é a separação do convívio com a realidade ordinária – e assim o artista passa a viver no isolamento.

Opondo-se à sociedade burguesa, que se encontra em pleno auge, bem como às explicações científicas, que geram segurança quanto ao conhecimento do Universo, o artista busca ser a antítese desse mundo, representando o real sob uma perspectiva diferente. Desafiando o pensamento otimista do progresso, ressalta os aspectos desconfortantes da Modernidade, o que evidencia, no contexto do fim do século XIX, a consciência da decadência. Contra os ditames da natureza presentes nas teorias deterministas da biologia, os artistas elegem o *inorgânico* e o *artificial*, a fim de desconstruir o pensamento racional; a arte busca manifestar-se pelo *ilógico* e pelo *absurdo*; e a originalidade é posta como o mais alto valor.

Todas as categorias que se colocam em oposição aos valores convencionais recebem destaque como formas de expressão da poesia moderna. O feio, o incongruente e o desarmônico evoluem para as manifestações das ausências, e a sugestão, oposta à definição, os silêncios pressupostos pelo ritmo, as lacunas entre os fragmentos e as imagens de obscuridade e mistério – comuns em toda a poesia moderna – parecem ter seu ápice na consciência e tentativa de representação do Nada, segundo Friedrich “a mais negativa de todas as categorias” (FRIEDRICH, 1978, p. 125).

Como se pode notar, *Pedra do Sono* remete nitidamente a toda essa tradição. Um poema em especial torna isso flagrante, o soturno “Poema da desintoxicação”.

Em *Pedra do sono* o Nada e o silêncio parecem, por um lado, ser justamente as amarras que sufocam o poema, e, por outro, o norte que guia sua transcendência e sua força motriz; algo muito semelhante à tradição da poética do silêncio mencionada por Georg Steiner e a criação em torno de categorias negativas destacadas por Hugo Friedrich. O “Poema da desintoxicação” apresenta uma série de elementos que remetem

a essa tradição, inclusive o tópos da noite, tomada como palco para o nascimento do poema maculado pelo nada.

POEMA DE DESINTOXICAÇÃO

A Jarbas Pernambuco

Em densas noites
com medo de tudo:
de um anjo que é cego
de um anjo que é mudo.
Raízes de árvores
enlaçam-me os sonhos
no ar sem aves
Vagando tristonhos.
Eu penso o poema
da face sonhada,
metade de flor
metade apagada.
O poema inquieta
o papel e a sala.
Ó face sonhada
de um silêncio de lua,
na noite da lâmpada
pressinto a tua.
Ó nascidas manhãs
que uma fada vai rindo,
sou o vulto longínquo
de um homem dormindo.
(MELO NETO, 1994, p. 45).

A vigília, a noite insone, em “Poema da desintoxicação” parece imprimir-se no próprio ritmo do texto; seus versos pentassílabos e os ecos provocados pelas rimas alternadas (entre elas há versos brancos) criam uma atmosfera de monotonia e repetição soturna, semelhante ao ritmo martelado do relógio. Dessa forma, a noite é evocada concretamente pelo poema, para ocupar o lugar de palco para as cismas do eu lírico e testemunho do nascimento gorado do poema.

Buscando operar a fruição do belo por meio dos contrastes, este poema eivado de imagens referentes à esterilidade, ao abandono e às ausências, fala precisamente sobre criação. Em certa medida, “Poema da desintoxicação” lembra a *decadence* simbolista e evoca a atmosfera noturna do Romantismo, algo reconhecido pela crítica Marta Peixoto (1983, p. 30).

A Beleza pautada na tensão e os signos da noite e da morte ancoram “Poema da desintoxicação” no Romantismo; sobretudo no Romantismo mais tardio e no simbolismo, estéticas que cultivaram o mito da arte maldita, mito esse que assume contornos mais expressivos a partir de Baudelaire. Charles Baudelaire e aqueles depois dele que foram influenciados por sua obra revestiram a criação poética sob o signo do mal; tratando-a como ofício maldito, sacrilégio e criação diabólica. Aqui no Brasil, o poeta simbolista catarinense, Cruz e Sousa foi bastante sensível a esse motivo aprendido com a lírica baudelaireana. É precisamente essa concepção de arte que gera as imagens sinistras de “Visão”, poema de Cruz e Sousa presente em sua obra *Faróis* (1900):

Noiva de Satanás, Arte maldita,
Mago Fruto letal e proibido,
Das profundas paixões. Dor infinita.
(CRUZ E SOUSA, 1961, p. 135).

A poesia maldita de Cruz e Sousa, confessa o eu lírico nesse poema, nasce “das profundas paixões” e encontra a súplica na “Dor infinita”. O poema de João Cabral também se precipita na emoção existente por trás da poesia; o medo e a noite se fundem em uma instância que representa a interioridade: “Em densas noites/com medo de tudo”.

O “Poema da desintoxicação” debate-se na noite e busca, para configurar-se, a matéria-prima do medo; essa matéria-prima, de acordo com o forte apelo plástico da poética de *Pedra do Sono*, encontra materialização em imagens; dois anjos *gauches*, anjos mais parecidos com estátuas de sepulcro que com aqueles que pairam no céu, dois anjos marcados pelo signo das ausências, sinistros e aleijados: “Em densas noites/ com medo de tudo:/ de um anjo que é cego/ de um anjo que é mudo”.

A frustração da expressão e o silêncio se tornam carne na figura desses dois anjos; eles são como que musas de um poema tinto de medo e que não nascerá de acordo com o que se esperava. Ora, como a poesia de *Pedra do Sono* é pautada no olhar, o anjo cego parece corresponder a uma musa que nada vê, que não permite, assim, que se vislumbre o ideal, já o anjo mudo é expressão própria do silêncio, do poema que não nascerá.

Nesse pesadelo que manifesta a angústia pela criação frustrada, o próprio sonho – outra possível matéria-prima profícua para a geração do poema – se apresenta como plaga desolada e entregue ao abandono: “Raízes de árvores/enlaçam-me os sonhos/ no

ar sem aves/vagando tristonhos.” Os sonhos, destinados originalmente ao voo sem limites da fantasia (voo cujo percurso poderia revelar *o poema*), possuem um vínculo com o chão, com a terra, representado pelo emaranhado de raízes que deles toma conta. Esses mesmos sonhos, meio aéreos, meio terrestres, voam em um éter vazio, desolado – “sem aves”.

Até o momento, esse cortejo de imagens serviu à construção da atmosfera noturna e estéril que envolve o “Poema da desintoxicação”; a partir do verso seguinte, tal atmosfera é justificada. Agora, o eu lírico refere-se ao poema que começa a nascer – timidamente, na noite tinta de medo – com uma metáfora tipicamente romântica: “a flor”. Contudo, esse poema apenas existe em parte, pois metade dele é flor e a outra ainda está apegada, trazendo consigo a forma invisível e opressiva do Nada: “Eu penso o poema/da face sonhada,/metade de flor/metade apagada.”

O poema é um monstro híbrido, com o rosto dividido entre a existência e a inexistência, e esse monstro, filho do medo, passará a assombrar a noite, inquietando o papel, onde não desabrocha por completo, e a sala, *locus horrendus* onde o poeta contempla a noite e suas cismas: “O poema inquieta/o papel e a sala.”

Nesse momento, uma terceira face do poema se insinua, “a face sonhada”, talvez, face do poema ideal. No entanto, essa face é silêncio, palavra muda, fria e distante como a lua, dotada de uma presença apenas pressentida, uma sugestão amarga do que o poema, talvez, pudera ser: “Ó face sonhada/de um silêncio de lua,/na noite da lâmpada/pressinto a tua.”

O poema de face ideal se insinua e encontra analogia no silêncio da lua distante; é um poema noturno, portanto, filho da noite e dela dependente. No entanto, os últimos versos presenciam o irromper da aurora: “Ó nascidas manhãs/ que uma fada vai rindo,/ sou o vulto longínquo/ de um homem dormindo.” Com a luz, o poema ideal se dissipa; seus letargos e vapores delirantes são “desintoxicados”, resta apenas o poeta, o eu lírico que com a perda do poema perde parte de si, torna-se vulto, fantasma noctâmbulo entre o sono e a vigília, dissociado de si próprio na mesma medida em que o poema possível se distancia do poema ideal. Nesse momento, o poema se realiza no fracasso, afirma sua existência no mesmo momento em que o ideal que o moveu se dissipa; trata-se, portanto de uma poesia criada com silêncio e esterilidade – com a mesma matéria que compõem o Nada.

Como no poema de abertura de *Pedra do Sono* – “Poema” – o “Poema da desintoxicação” realiza-se no fracasso. Trata-se de um poema que se salva do silêncio e do nada justamente por não negar a presença dessas forças – em certa medida, todos os poemas de *Pedra do Sono* as cantam para nutrirem-se de sua paradoxal potencia criativa.

A aceitação do silêncio acaba por ser a única saída para a criação poética de *Pedra do Sono*. A esterilidade convertida em motivo poético torna-se fértil nesse livro soturno e letárgico, diverso da obra solar (mas igualmente atenta a esterilidade) do João Cabral de Melo Neto, dos poemas produzidos a partir de *O engenheiro*. O João Cabral de *Pedra do Sono*, contudo, já é João Cabral; por isso debruça-se com tanto interesse sobre o processo de composição e nessa obra parece empenhar-se em salvá-la das imposições do silêncio. Percorrendo-se os olhos pelos poemas que compõem o livro (tentou-se fornecer exemplos disso com os dois poemas aqui considerados) percebe-se que o poeta foi vitorioso ao captar a música do silêncio e as formas do nada, pois, assim, conseguiu criar utilizando-se justamente da matéria-prima fornecida pelo tema da incomunicabilidade da palavra poética. Ora, como comprova a tradição moderna a qual *Pedra do Sono* se vincula, muitas vezes o Nada pode revelar-se como o próprio absoluto; portanto, o ato de testemunhar sua presença, pode ser tomado como caminho para a criação poética.

A *Pedra do Sono* parece preludiar o João Cabral de Melo Neto “construtor do poema”, mas apresenta-o, antes, como um alquimista que manipula quimeras, e não como o engenheiro que submete a matéria conhecida à beleza. Mesmo assim, trata-se da obra de um poeta construtor. Aqui, manipulador do Nada e do silêncio, semeador de imagens que brotam em meio à esterilidade, maculando-a de vida e formas.

REFERÊNCIAS

COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da Modernidade**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

CRUZ E SOUSA, J. da **Obra completa**. Organização, introdução e notas de Andrade Muricy. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1961.

FLAUBERT, G. **La Tentation de Saint Antoine**. Avec introduction, notes et variantes par Édouard Maynial. Paris: Garnier Frères, 1954.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna:** metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de Marisa M. Curioni (texto) e Dora F. da Silva (poesias). São Paulo: Duas Cidades, 1978.

LÖWY, M. SAYRE, R. **Revolta e melancolia:** o Romantismo contramão da modernidade. 3ª. Edição. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.

MELO NETO, J. C. de. **Obras completas.** 1ª. Edição. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1995.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro:** do romantismo à vanguarda. 3ª. Edição. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

PEIXOTO, M. **Poesia com Coisas** - Uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Perspectiva, 1983.

STEINER, G. **Linguagem e silêncio:** Ensaios sobre a crise da palavra. Tradução de Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.