

ACASO E APORIA EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Marcella Moraes¹(UnB)

Anfion: a flauta extinta; as palavras, uma a uma, esqueletos; a mão escassa. Então, só então, o meio-dia no deserto, como uma criação do poeta – Anfion depara o deserto.

Mas que fábula é essa, a de Anfion, que se resgata, que se reapresenta, que se reelabora? Valéry propõe os pontos principais que seu enredo envolve:

« *Le sujet se réduit à Ceci: Amphion, homme tout primitif et barbare, reçoit d'Apollon la lyre. La musique naît sous ses doigts. Aux sons de la musique naissante, les pierres se meuvent, s'unissent : l'Architecture est créée.* »² (VALÉRY, Variété III, p. 91)

Ao som da música que nasce, como dom celeste, divino, a criação da Arquitetura: pedras que se movem e se unem, pedras que se retiram à noite do solo.

Esse trabalho de extração – a criação da arquitetura –, talvez Prometeu o reclame também para si, ele, que doou aos homens a técnica, esta propriedade que os define:

“Foi o que fiz. Alguém obteve antes
de mim o bronze, o ferro, a prata, o ouro,
preciosidades úteis aos humanos,
que até então no solo se escondiam?” (ALMEIDA & VIEIRA, 1997, p.
157)

¹ MORAES, Marcella. Universidade de Brasília (UnB), bacharelada em Letras – Português.

² “O assunto se reduz a este: Amphion, homem todo primitivo e bárbaro, recebe de Apolo a lira. A música nasce sob seus dedos. Aos sons da música nascente, as pedras se movem, se unem: a Arquitetura foi criada” (tradução minha)

As palavras do poeta, preciosas, encontram-se na terra, sob o deserto, “avarentamente escondidas em uma quantidade de rocha ou de areia” e nada seriam “sem o trabalho humano que as retira da noite maciça em que dormiam, que as monta, modifica, organiza em enfeites” (VALÉRY, 1999, p. 207). Edgar Poe declara ainda que “*no one point in its composition is referable either to accident or to intuition – that the work proceeded step by step, to its completion, with the precision and rigid consequence of a mathematical problem*”³ (POE, <http://xroads.virginia.edu/~HYPER/poe/composition>).

Para o poeta, a luta que se trava no solo é pela determinação absoluta do espaço do poema, em que todas as suas relações sejam motivadas, em que todas as unidades – semânticas, fônicas, mórficas, sintáticas e gráficas – sejam rigorosamente arranjadas. Deve-se eliminar tudo o que seja residual, periférico, dispensável, fluido, aéreo; deve-se eliminar tudo o que é sobra de uma linguagem gasta, de uso diário, em que a exposição ao excesso, ao uso abusivo e indiscriminado, ao curso caudaloso da saliva confidente, tornou podre.

É necessário que o poeta proceda por assepsia verbal, que retire às palavras a sua consistência úmida de nuvem. Eupalinos, o grande construtor, detentor do “poder de Orfeu” (VALÉRY, 1999, p. 29), “prescrevia o corte das tábuas no veio da madeira, a fim de que, interpostas entre a alvenaria e as vigas que nela se apoiassem, impedissem a umidade de penetrar nas fibras, embebendo-as e apodrecendo-as” (VALÉRY, 1999, p. 37).

O dom de Prometeu é antes um dom conquistado, atingido, que se nega à simples aplicação; a cada verso, cada palavra, cada som, o sistema técnico se depara com novos limites e se vê impossibilitado da mera aplicação. Nesse sentido, a composição do poema não mantém uma relação simples e direta com o processo acumulativo que rege o progresso técnico em geral. O autor não pode dispor de uma técnica antiga sem que precise reinventá-la. A cada problema com que o poeta se defronta, é necessário que se projete nova máquina, que se elabore novo sistema técnico para que se seja capaz de propor uma solução eficiente.

³ “Nenhum ponto em sua composição é referente a acidente ou intuição – que o trabalho procedeu passo por passo, até sua completude, com a precisão e a rígida consequência de um problema matemático” (tradução minha)

« Partout où règnent l'indétermination (*apeiras*), l'absence de limite et de direction, l'obscurité, partout où l'on est piégé, encerclé, prisonnier de liens inextricables, c'est (...) Métis qui intervient, inventant stratagèmes, expédients, astuces, ruses, machinations, des *méchanè* et des *technai*, afin de passer de l'absence de limites à la détermination, de l'obscurité à la lumière. »⁴ (KOFMAN, 1983, p. 16)

É a técnica, o aparato, o estratagema, o expediente, a astúcia, o ardil, a maquinação que transformam a intuição disforme em verso, em edifício, em construção.

A paisagem do vocabulário de Anfion é árida, fogem-lhe as nuvens. Seu silêncio, entretanto, é um silêncio atingido, que só pode existir pelo trabalho, através dele, atravessando-o. Apenas do outro lado do esforço exaustivo do grafite que risca, o silêncio se faz ouvir, “como se preciso círculo estivesse riscando na areia”.

O esforço do poeta é o de calar as palavras, de retirá-las de seu estado de comunicação, funcional e prático, em que elas são apenas meio; é o de assegurar seu estado de mudez, esvaziá-las de significado, transformá-las em fim – “onde foi maçã, resta uma fome”; “onde foi palavra, resta a severa forma do vazio”. Em

“sua mudez está assegurada
se a flauta seca:
será de mudo cimento,
não será um búzio”

a flauta secou e o cimento emudeceu, e é apenas desse ressecamento, dessa mudez, conduzida pelo poeta, que sobrevém a musicalidade das sibilantes repetidas. O silêncio que se faz ouvir no poema não é como “a concha que é o resto

⁴ “Por toda parte onde reinam a indeterminação (*apeiras*), a ausência de limite e de direção, a obscuridade, por toda parte onde se foi pego por armadilha, cercado, prisioneiro de liames inextricáveis, é Métis que intervém, inventando estratagemas, expedientes, astúcias, truques, maquinações, os *méchanè* e os *technai*, a fim de passar da ausência de limites à determinação, da obscuridade à luz” (tradução minha)

de dia de seu dia”, não ressoa o eco inconsciente das palavras diárias, disponíveis, gastas. No poema, a palavra escrita “passará pelo relógio, como de uma faca o fio” – precisamente, calculada.

Benedito Nunes constata, a respeito de Cabral, um processo de “medusamento da subjetividade” que “corresponde à experiência de secura e silêncio, à trajetória no deserto da alma” (NUNES, 2007, p.32). É oportuno chamar a atenção, antes, para um processo de medusamento da própria linguagem, que condensa o poema ao grau máximo, densidade pétrea de sua sintaxe.

A lapidação da palavra-minério exige que se trabalhe no nível da concretude, da materialidade do significante e do som. Ela se desloca do lugar da designação, da representação – não mais *ut pictura poesis*.

“São minerais
as flores e as plantas,
as frutas, os bichos
quando em estado de palavra.”

Sobre isso, João Alexandre Barbosa tece algumas considerações em seu livro *A Metáfora Crítica*. Diz ele que “termos como *contenção*, *intelectualismo*, *abstração* ou *artificialidade*, são demonstrações inequívocas de uma percepção, por assim dizer, saturada de tradicionalismo com referência às possibilidades da poesia” (BARBOSA, 1974, p. 139). Para João Alexandre, esse tradicionalismo impõe à palavra uma “condição transitiva de portadora de significado” (IBIDEM), como se sua função no poema fosse meramente a de veicular uma referência ao mundo real, externo ao poema.

Contra essa poesia centrada na representação, João Alexandre propõe então o que ele chama “poética da denotação”, proposta estética que inclui “a experiência num sistema referencial e auto-reflexivo incessante” (IBIDEM), em que a possibilidade de significação passa, antes de tudo, pelas relações construídas internamente no espaço do poema, deslocando-se do eixo semântico para incluir também, segundo o autor, as relações de ordem sintática que existem na

composição. Dessa maneira, João Alexandre defende que, se Cabral propõe uma leitura da realidade, isso só acontece “na medida em que submete os termos através dos quais ela se realiza a um permanente discurso de indagação acerca de seus relacionamentos”.

A respeito dessa tessitura cabralina, Marta Peixoto nota, em seu livro *Poesia com coisas*, que “a estrutura de relações que emerge de cada poema forma uma rede que sustenta e revela as ramificações do argumento” (PEIXOTO, 1983, p. 65). Nesse sentido, apreende-se uma estrutura ramificada que compõe o texto como uma rede argumentativa em que cada ramo desenvolve e sustenta o anterior, algo que Modesto Carone, em *A Poética do silêncio*, indica também por um “zelo explicativo”, um “didatismo” (CARONE, 1979, p. 25) característico do poema de Cabral, que tende à “discursividade” e à “oralidade” (CARONE, 1979, p. 26). João Alexandre Barbosa sugere esse elemento como uma “prosificação” da poesia (BARBOSA, 1975, p. 57).

O texto cabralino se compõe em termos de uma estrutura discursiva que avança por proposições, evocando uma organização lógica própria ao texto veicular. Atente-se, por exemplo, à importância das palavras gramaticais no poema, em oposição à importância que o lirismo usualmente concede a palavras lexicais. Há certos elementos a que o texto de Cabral recorre insistentemente: “como”, “em”, “entre”, “que”, “de”, “a”.

Tomemos o exemplo da palavra “como”, que ocorre, no texto da *Fábula de Anfion*, dezenove vezes. Poderíamos dizer, pelo menos em uma primeira aproximação, que esse dado evidencia a importância dada à estratégia da ilustração na argumentação cabralina.

Recorramos, por exemplo, à seguinte estrutura:

Anfion, entre pedras
como frutos esquecidos
que não quiseram

amadurecer, Anfion,
como se preciso círculo
estivesse riscando.

Nas duas ocorrências, a palavra “como” tem função de palavra explicativa, que introduz uma explicação ou exemplificação. Essa estratégia, entretanto, converge para a metáfora, porque procede apenas por uma aproximação de duas imagens que lança ao leitor o desafio de elencar qual o elemento comum entre elas. Essa ferramenta metafórica, por um lado, dispensa o uso do verbo “ser” como verbo de ligação, estrutura tradicional da metáfora; por outro, substitui o uso da vírgula, que poderia, nesse caso, desempenhar o mesmo papel da palavra “como”, com a vantagem de deixar o texto mais condensado.

Pode-se dizer então que o uso desse recurso conduz um processo de explicitação dos mecanismos formais segundo os quais o texto se constrói. A fórmula elaborada articula um sistema que revela os liames de sua trama textual, um procedimento característico do “didatismo” referido por Carone. A máquina de linguagem “mostra seu mecanismo em funcionamento”, como indica Benedito Nunes (NUNES, 2007, p. 44).

É interessante observar, particularmente, a estrutura “como se”, que poderia ser lida por uma retomada do “comme si” mallarmaico. A conjunção (“se”) adensa o processo gerado pela metaforização do “como”: a ação de riscar preciso círculo é lançada no modo da incerteza, da possibilidade, no tempo da indefinição.

A palavra “como”, em contrapartida, não é utilizada unicamente com uma função explicativa. Tomemos, por exemplo, a seguinte estrofe:

Ali, não há como pôr vossa tristeza
como a um livro
na estante.

Nessa terceira ocorrência apresentada do “como”, ele não aparece mais como palavra explicativa, mas tem papel de conjunção integrante, introduzindo

uma oração subordinada. Apesar disso, o uso da mesma palavra estabelece, imediatamente, uma relação com a ocasião anterior, em que ela desempenhava outra função. Cria-se, entre as duas, uma relação que não se define entre a identificação – já que a palavra é a mesma, composta pelos mesmos fonemas – e a alteridade – já que a palavra é outra, munida de outra função; um lugar que não é nem identificação nem alteridade, mas que também não exclui nem a identificação nem a alteridade. Esse lugar permite as duas coisas ao mesmo tempo, mas não de maneira a produzir uma fusão entre elas – antes, um terceiro lugar, em que elas não possam mais funcionar como polos opostos de uma relação.

Atentemo-nos ainda para a retomada, no segundo verso, do “como” explicativo, que explicita ainda mais a cadeia de remetimentos que se cria entre esses elementos. A cada vez que um deles é marcado no texto, ele remete a todos os anteriores, coloca-os em relação, produz um movimento de cálculo da diferença entre um e outro – uma tentativa de medir o espaçamento que há entre eles.

agora, que lavado
de todo canto,
em silêncio, silêncio

desperto e ativo como
uma lâmina, depara
o acaso, Anfion.

Lâmina desperta e ativa – quem, Anfion ou o silêncio? Anfion – ou o silêncio – é desperto e ativo, tal qual uma lâmina? Ou o poeta come uma lâmina, educando seus instintos mais orgânicos, obrigando-os ao regime da faca?

Seria o acaso o espaço dessa ambiguidade estrutural, irreduzível? Seria o poema um multipoema, que “incorpora a permutação e o movimento como agentes estruturais”, e se “anonimiza”, outorgando ao leitor “decisões livres e espontâneas”, desde que estabelecidos “certos critérios de seleção e descarte”? (CAMPOS, 1969, pp. 17-18) O acaso fabuloso de Anfion coincide com a “liberté dirigée” (IDEM, p. 18) mallarmaica?

Atentemo-nos ao verbo que exprime a ação dessa segunda parte do enredo, “o acaso”. O acaso acontece como um encontro. Mas o acaso não acontece simplesmente como algo que se encontra ou que se avista inesperadamente; algo que se acha por acaso; algo com que se surpreende. O acaso, não se depara com ele – ele é deparado – transitivo direto. Ao acaso, faz-se aparecer subitamente – por Aníon ou o silêncio. O acaso é apresentado, sem que se o esperasse. O acaso é criado.

O arquiteto projeta, com o maior rigor, com o cálculo mais exato das variáveis que se podem prever envolvidas – e, ainda assim, o projeto se lança a um abismo de si mesmo. A técnica, aquela que vence o acaso, determinando o mais preciso detalhe no texto – nada é detalhe, ensina o arquiteto Eupalinos –, a técnica é também aquela que depara o acaso. Por mais que a tessitura obedeça a leis estritas, por mais que se submeta o texto ao mais absoluto controle, por mais plenamente que se definam o valor morfológico e a função sintática de cada um dos elementos que o compõem, e por mais que eles sejam, portanto, plenamente passíveis de descrição; há um nível do texto que não pode escapar ao acaso. A relação que se cria entre um e outro “como” produz efeitos que não podem ser precisados. O sentido que é gerado na afirmação desse espaçamento de si a si não é da ordem do calculável.

O primeiro “como” está sempre virtualmente implicado em todos os que se seguem no texto. Ainda além – ele está sempre virtualmente implicado a cada vez que a faca do poeta procede por uma espécie de *découpage* da palavra poemática, a cada vez que a palavra sobrevém apenas pela repetição de parte dos fonemas que a compõem, ou de parte dos sinais gráficos que a imprimem no papel. Há um “**como**” – todos eles – a cada “**cavalo solto e louco**”, “um **camelo**”; há um “**como**” – cada um deles – “**no tempo, o mar**”, “**no espaço**”, “**onde começa** a hera, a argila,/ **ou a terra acaba**”; há um “**como**” que “**o acaso/ súbito condensou**”.

O deserto, refratário, refrata a luz que se emite sobre suas areias claras, de maneira que ela se dissipa em feixes: deserto isento inseto vencendo o silêncio, nuvem civil sonhada como se preciso círculo estivesse riscando, bojo gordo gesto de resíduo, fruto entre pedra erva.

É esse movimento do texto que desloca toda propriedade: não existe mais a “*unité calme d’un signe verbal*”⁵ (DERRIDA, 1972, p. 311). A palavra se fatia, se disseca, se dilacera; a palavra, como signo que veicula um sentido apreensível e apropriável, deixa de existir.

Também não se pode mais supor que o texto avance por temas, não é mais possível calcular os limites de um contexto que fosse capaz de apreendê-lo. O contexto não é mais passível de saturação, seja pela Historiografia, na tentativa de conformar o texto como produto de uma conjuntura histórica determinada, seja pela Sociologia, na tentativa de sujeitá-lo como espelho das relações sociais existentes no mundo, seja pela Crítica Literária, na tentativa de delimitar o seu significado mais próprio.

Nesse sentido, a rede argumentativa do texto de Cabral talvez não instale uma verdade da ordem do *logos*. O poema lança uma estrutura que parece avançar por proposições muito bem definidas, recorrendo a instrumentos gramaticais e discursivos da ordem do texto veicular, referencial; entretanto, o percurso textual que se traça é um percurso autorreferencial, para além da “experiência num sistema referencial e auto-reflexivo incessante” que reconhece João Alexandre Barbosa. É um percurso que retorna sobre si mesmo, que permanece sempre no movimento de vinda a si – como a um outro. O encontro de Anfion com o acaso é o encontro de si a si do texto.

A afirmação poética não se enuncia, portanto, nos termos de uma “argumentação proposicional”, mas testemunha, antes, “um segredo sem conteúdo, sem conteúdo separável de sua experiência performativa, de seu traçado performativo” (DERRIDA, 1995, p. 41). A afirmação poética é a afirmação desse limiar que guarda, à distância infinita, a singularidade que é a própria do texto, a que escapa a mim, a que se furta a mim – o seu sentido último, o seu sentido originário, a sua verdade. Mas, ao mesmo tempo, a afirmação poética é também um limiar que reserva a mim a possibilidade do retorno infinito ao espectro, à virtualidade da “primeira ocorrência” do “como”.

⁵ “unidade calma de um signo verbal” (tradução minha)

A verdade do poema é a manutenção desse espaço do segredo, esse espaço de um apelo pelo sentido que se adia infinitamente. Ler o poema é se submeter ao seu movimento incessante, sabendo que ele não conduz a uma saída: “*endurer l’aporie*” (DERRIDA, 1996, p.1). Ler o poema é manter-se na tentativa de medir seus desvãos, de calcular a distância de seus lançamentos, de prever a queda de seus dados; é aceitar o jogo de sua linguagem, ainda que esse seja um jogo em que “cada lance inventa suas regras”, em que “o conjunto das jogadas afirma todo o acaso e não cessa de ramificá-lo”, em que “cada lance é ele próprio uma série” (DELEUZE, 1974, p. XX).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

_____. *A Metáfora Crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Haroldo de. *A Arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CARONE, Modesto. *A Poética do silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

DELEUZE, Gilles. *A Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DERRIDA, Jacques. *Apories*. Paris : Galilée, 1996.

_____. *La dissémination*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

_____. *Paixões*. São Paulo: Papirus, 1995.

_____. *Schibboleth pour Paul Celan*. Paris: Galilée, 1986.

ALMEIDA, Guilherme de; VIEIRA, Trajano. *Três tragédias gregas*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

KOFMAN, Sarah. *Comment s’en sortir?* Paris: Éditions Galilée, 1983.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Organização e prefácio [de] Adalberto Müller. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

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

POE, Edgar Allan. *The Filosohpy of Composition*. Disponível em: <http://xroads.virginia.edu/~HYPER/poe/composition>> Acesso em: 17 jul. 2013.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *Variété III*. Paris: Gallimard, 1963.

_____. *Eupalinos ou o arquiteto*. São Paulo: Editora 34, 1996.