

Isabel de Andrade Moliterno

**Imagens, reverberações na poesia
de Alberto da Cunha Melo:
uma leitura estilística**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de doutora em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Guaraciaba Micheletti

São Paulo

2007

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

*A minha mãe, meu pai,
tia Ozória, tio Adolfo,
ao Rodrigo,
ao Amor
e
ao Tempo.*

Agradecimentos

A Guaraciaba Micheletti,
Raquel de Sousa Ribeiro,
Beth Brait,
Mário Ferreira,
Dami Glades Maidana Baz,
Cláudia Gontijo de Castro,
Laércio Sanchez Bandeira,
Cláudia do Prado Maia Ricardo,
Andrea Lima e
Bhagiratha Muni Das.
A todos os meus professores
e a todos os meus alunos.
E, com profunda afeição,
a Cláudia Cordeiro Tavares da Cunha Melo
e a Alberto da Cunha Melo.

Resumo

Tendo a estilística como suporte metodológico, apresento uma leitura da obra do poeta pernambucano Alberto da Cunha Melo, com o objetivo de contribuir para os estudos sobre seu estilo.

Inicialmente, abordo algumas questões teórico-metodológicas que norteiam minha aproximação ao texto poético; teço algumas considerações sobre conceitos como *imagem*, *texto*, *estilo*, *forma* e *sentido*. Em um segundo momento, procuro oferecer uma visão panorâmica da obra, analisando alguns poemas representativos de cada fase da produção do autor, que se estende por mais de quatro décadas. Nessa seção, já registro alguns traços estilísticos que mais se destacaram ao longo das várias leituras; e enfoco aspectos envolvidos na construção da expressividade, ou seja, verifico, por meio da observação de determinados recursos lingüísticos, a maneira como o sentido é produzido e afeta a percepção do leitor. Na terceira parte deste estudo, procedo à leitura estilística mais completa de quatro poemas, cada um pertencendo a uma fase distinta. A poesia de Alberto da Cunha Melo é dividida em quatro períodos, de acordo com questões relativas à forma. Na conclusão, retomo, de modo mais sistemático, os principais traços estilísticos.

Embora observe diferentes aspectos do uso da língua, sempre considerando o detalhe da forma, com a finalidade de compreender como se dá a construção de sentido, focalizo, em particular, uma característica central no estilo desse poeta: o efeito de concisão e ênfase. Esse efeito é obtido por meio da *reverberação de imagem*, que consiste na recorrência de termos, idéias, sons ou estruturas com o intuito de intensificar determinados efeitos expressivos da imagem poética.

Palavras-chave

Estilística, Efeitos de Sentido, Língua Portuguesa,
Poesia Brasileira, Alberto da Cunha Melo.

Abstract

This research of the style of the Brazilian poet Alberto da Cunha Melo is based on the stylistic methodology and aims at contributing with the studies of this author, as well as giving descriptive information about some expressive uses of the Portuguese language.

Firstly, I discuss some theoretical and methodological questions related to my kind of reading, such as *image, text, style, form* and *sense*. Secondly, I offer a panoramical approach of the author's style, focusing some stylistic recourses in texts selected to represent the whole poetry, which was developed throughout more than four decades. Although, in this second moment, I intend to present an overview of Alberto da Cunha Melo's work, the stylistic reading (on account of its interest in observing how form and content are associated) always tend to focus the details. Thirdly, I analyse more accurately four poems, each one from a different phase of production. His poetry can be divided in four different periods, concerning the techniques applied to the form. In a final chapter, I register the main stylistic characteristics of this writer.

Even though I consider different aspects of the use of language, regarding how the meaning effects are obtained, I devote special attention to a technique taken as one of the most significant of his style: the *reverberation of image*, produced by the repetition of sounds, words, syntactic structures or ideas, creating the effect of concision and emphasis.

Key-words

Stylistics, Meaning, Portuguese Language,
Brazilian Poetry, Alberto da Cunha Melo.

Sumário

Apresentação	07
1 Introdução	08
1.1 Considerações sobre uma abordagem estilística do texto	08
1.1.1 O conceito de imagem	10
1.1.2 O texto e o leitor	14
1.1.3 Estilística como estudo do estilo e estilo como efeitos de sentido	16
1.2 A estilística e as estilísticas: uma breve retomada	23
2 A poesia de Alberto da Cunha Melo – aproximação a um estilo	40
2.1 A primeira fase: octossílabos em quartetos	43
2.2 A segunda fase: os versos polimétricos	60
2.3 A terceira fase: a retranca	78
2.4 A quarta fase: poemas em forma de <i>renkas</i>	95
3 O poema como imagem e conjunto de imagens – leituras estilísticas	101
3.1 Reverberações a partir da imagem de um rio	104
3.2 A imagem e o encadeamento de metáforas	118
3.3 Reverberações na concretização de uma imagem	128
3.4 Imagens, reverberações em “O Lobo-guará”	140
4 Conclusão – aspectos gerais do estilo de Alberto da Cunha Melo	180
Referências bibliográficas	189
Anexo A: O estilo e o homem – entrevista com Alberto da Cunha Melo	
Anexo B: Poemas analisados na Parte 3	

Apresentação

Este estudo tem a finalidade de apresentar uma leitura da obra poética de Alberto da Cunha Melo pelo viés da estilística. Trata-se do resultado de uma pesquisa realizada entre 2003 e 2007, com a orientação de Guaraciaba Micheletti.

Na primeira parte, procuro situar minha abordagem em um plano de discussão mais amplo, que contempla reflexões acerca de conceitos como *imagem*, *texto*, *estilo*, *sentido* e sobre a própria natureza da investigação estilística. Como o propósito é contextualizar o tipo de leitura que realizo, não existe uma preocupação em aprofundar a discussão teórica.

Em um segundo momento, busco oferecer ao leitor uma visão panorâmica da poesia de Alberto da Cunha Melo — publicada, pois há vários livros inéditos —, chamando a atenção para algumas características recorrentes, que podem ser consideradas como traços estilísticos. Nessa parte, a obra é dividida em fases diferentes, de acordo com as técnicas de composição exploradas pelo autor. A leitura dos poemas desse trecho é apenas parcial, privilegiando um ou outro aspecto relativo à construção de sentido, embora se atenha a detalhes. Uma vez que se baseia nos pressupostos da estilística, empenhada em observar a relação entre forma e efeitos de sentido, a leitura tende à minúcia.

A terceira parte encerra a análise estilística completa de quatro poemas, um representativo de cada fase. Nessas leituras, procuro dar especial atenção a um recurso central no estilo de Alberto da Cunha Melo: a **reverberação de imagens**, responsável pelo efeito de concisão e ênfase, conferindo aos textos uma linguagem extremamente apelativa, de grande força estética.

O enfoque dos poemas privilegia o arranjo lingüístico, atentando para os efeitos de sentido, para o impacto do texto sobre o leitor. O objetivo é contribuir para os estudos da obra de Alberto da Cunha Melo e colaborar com uma descrição dos usos da língua portuguesa — considerada pelo viés da *expressividade*, ou seja, do ponto de vista da veiculação de emoções e da atuação sobre o leitor.

Na conclusão, retomo os traços de estilo que mais sobressaíram durante o decorrer desta pesquisa — feita, basicamente, de leituras e releituras da poesia de Alberto da Cunha Melo.

1 Introdução

1.1 Considerações sobre uma abordagem estilística do texto

Quem me ilumina é a perigosa
luz dos relâmpagos, e a voz
de meu poema tem um tempo
só: a duração do meu susto.

(de “Blindagem”, Alberto da Cunha Melo)

A poesia de Alberto da Cunha Melo, afeita a indagações metafísicas e atenta às questões sociais, oscila entre a inovação, por meio da constante procura por novas formas de expressão, e o vínculo com a tradição clássica. Assim como era para os gregos, a busca do belo, para o autor, equivale à busca da verdade. A partir de uma linguagem a um só tempo racionalista e emotiva, o efeito estético produzido por seus poemas alia, muitas vezes, o desconforto provocado por imagens do grotesco com a reflexão acerca do universo em que vivemos.

Combinado a imagens inusitadas, ou a uma descrição realista das coisas, sem adornos, o ritmo chama a atenção em sua obra. O contato afetivo com o texto é sempre mediado pela música, que — de maneira natural, muitas vezes apenas reproduzindo o compasso do falar cotidiano — aguça a percepção para o componente visual do significado. Paralelo ao ritmo, o caráter pictórico das imagens se destaca.

No seu estilo, evidencia-se uma constante procura pela unidade, pela concisão. Ritmo e imagem formam um complexo de significados com vistas a intensificar uma sensação, um efeito de sentido. Observamos, com certa recorrência, a expansão de uma só imagem ao longo do poema, ou a combinação de imagens distintas compondo um todo significativo. Ora, talvez essa característica esteja presente em qualquer poema com um mínimo de coesão. No entanto, em Alberto da Cunha Melo, esse procedimento é mais intenso e revela uma preocupação individual. A partir desse traço, os demais elementos estilísticos podem ser percebidos.

Essa característica é conscientemente trabalhada e se acentua ao longo das publicações. Na apresentação de *Meditação sob os lajedos*, publicado em 2002, o autor revela sua preocupação ao elaborar os poemas.

Para os que se interessam em saber o que, no plano das intenções estéticas, almejava o autor, eu diria que dar continuidade ao que o poeta Bruno Tolentino costuma chamar de “poesia do pensamento”. No meu caso, isso corresponderia ao ato de confeccionar peças únicas, como uma canoa indígena cavada no tronco de uma árvore, sem encaixes, sem colagens. Tentativa de arte enquanto expressão singular da essência cósmica, ou, menos enfático, de raciocínio lírico compacto.

Nesse relato, o poeta desvela seu estilo de artesão da palavra: que *confecciona*, manipula, prepara, *cava* seu objeto. Na esteira de João Cabral de Melo Neto, Alberto da Cunha Melo considera-se um poeta “construtivista”, que trabalha cuidadosa e exaustivamente o poema até que o considere pronto, até alcançar a exata fusão entre pensamento-palavra-emoção.

A concisão de linguagem, a construção da “peça única”, será o ponto de partida da leitura estilística que apresento neste estudo, intitulado *Imagens, reverberações na poesia de Alberto da Cunha Melo...* Reverberação significa, literalmente, “persistência de um som num recinto limitado, depois de haver cessado a sua emissão por uma fonte” (*in 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. É assim que vislumbro seu principal traço estilístico: as imagens, que nascem com um ritmo intenso, estabelecem uma rede de reverberações que conduzem o leitor a um centro significativo; como se percorresse o movimento inverso das ondas concêntricas se expandindo a partir de uma pedra que atingiu a superfície lisa de um lago. A *reverberação de imagens*, como veremos, pode ocorrer na recorrência de determinados sons, que realçam idéias, ou na associação de termos que compõem um campo lexical ou, ainda, na repetição de versos e estruturas sintáticas. O efeito é sempre a intensificação da(s) imagem(ns).

O leitor de Alberto da Cunha Melo tanto mais apreciará o valor estético dos poemas quanto mais atentar para o papel preponderante do ritmo alicerçando o sentido. De acordo com Charles Bally (1965, p. 202), o ritmo é determinado pelo contraste entre elementos fortes e fracos ao longo do enunciado; no geral, as palavras nocionais são fortes e os conectivos são

fracos, pois o ritmo tende a acompanhar os movimentos do significado, embora nem sempre isso ocorra. No caso da poesia estudada, veremos que, no geral, ênfase melódica e ênfase semântica se equivalem.

1.1.1 O conceito de imagem

O termo *imagem*, do latim *imago -ginis*, assumiu diferentes conotações ao longo do tempo e se liga inicialmente à percepção visual (cf. CUNHA, A. G., 2000, p. 245). Emprego-o com o valor de representação mental; mas não como reflexo da realidade e sim como criação subjetiva. Portanto, embora ainda se vincule à visão, seu significado pode ser considerado mais amplo, envolvendo os demais sentidos pelos quais uma realidade é apreendida ou construída.

E o que é realidade? O estudo da linguagem leva inevitavelmente a questões como essa, mas, para o intuito deste trabalho — estilístico — basta (se é possível uma simplificação) considerarmos que a imagem presentifica verbalmente algo que experienciamos pelos sentidos mais diversos, incluindo sensações físicas e mentais, intelectivas e afetivas — sem esquecer que a própria apreensão do real passa pela palavra. Conforme Marcuschi (2004, p. 275): “Mesmo a designação de fenômenos com existência real, como as vacas, os cachorros, as mesas, os sapatos e as lâmpadas, não se dá como designação de entidades absolutamente idênticas para todos nós e sim como entidades mediadas por uma complexa conceituação e pela mediação da língua.”

O vocábulo *imagem* é muitas vezes associado à *metáfora*, ou à linguagem figurada no geral, mas neste estudo também se refere ao sentido literal. Isso porque, especialmente na poesia, não é fácil distinguir o sentido denotativo do conotativo e essa distinção não parece contribuir para um melhor entendimento do texto. O sentido figurado fundamenta-se, sempre, no literal e todo enunciado pode se prestar à significação figurada. Quanto mais atentamos para a literalidade, maior é o prazer ao interpretar o figurativo.

Retomando Vico e uma vasta tradição que considera a metáfora como uma figura de pensamento, Lakoff e Johnson (1980), ao analisarem diversas expressões idiomáticas da língua inglesa, procuraram estabelecer uma sistematização de conceitos metafóricos, tidos como estruturantes do pensamento, e, por conseguinte, presentes na base tanto de frases explicitamente figurativas quanto daquelas tidas como literais. Para esses autores, a linguagem cotidiana é densamente metafórica e parcialmente literal. Tanto os conceitos

metafóricos, que consistem em experimentar uma coisa em termos de outra, quanto os metonímicos, por meio dos quais associamos parte e todo, determinam a maneira como agimos, pensamos e falamos. De acordo com Lakoff e Turner (1989), as metáforas são tão lugar-comum que geralmente não são percebidas.

Não pretendo dar uma nova significação ao termo *imagem*. Recorro, inicialmente, a Henri Bergson (1999, p. 02), para quem a imagem é “uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa — uma existência situada a meio caminho entre a ‘coisa’ e a ‘representação’”.

Ou, de acordo com Alfredo Bosi (1993, p. 13), “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”. Assim, a imagem cria uma nova realidade, penetrada de maneira diferente conforme cada um que a contempla.

Maurice-Jean Lefebve utiliza a expressão *imagem fascinante* para caracterizar a singularidade do discurso literário, que cria uma realidade ao mesmo tempo verdadeira “na sua irrealidade” e falsa “na sua verdade”. Essa ambigüidade é o que provocaria a fascinação, ou o efeito estético.

A imagem fascinante consiste, pois, no fenômeno pelo qual o objeto da nossa consciência, seja qual for, se vê subitamente *posto em dúvida* na sua realidade e na sua presença. Digo “o objeto da nossa consciência”, porque dois casos são aqui possíveis. Ou é a realidade do objeto da nossa percepção que, em consequência de alguma circunstância, nos aparece, de súbito, como duvidosa e desliza para o irreal; ou é o objeto da nossa imaginação (uma representação a princípio puramente mental, uma recordação ou um sonho) que parece, de repente, adquirir uma consciência “real”, que desliza, num movimento contrário, para a materialidade. Nos dois casos, há, portanto, ambigüidade, incerteza, dúvida relativamente à verdadeira realidade (ou irrealidade) do objeto. Daí resulta que esta “realidade” posta em perigo e, de certa maneira, vacilante, fixa nossa atenção sobre ela e leva-nos a formular a pergunta a partir da qual, como vimos, se acentua a Realidade estética. Na imagem fascinante, a realidade (perceptiva ou psíquica) que passava despercebida, torna-se problema e surge assim *presentificada*. Esta presentificação é que faz a nossa fascinação.

(LEFEBVE, 1975, p. 137)

A imagem, portanto, relaciona-se com o conteúdo do texto e pode ser associada ao processo de referenciação do discurso, que cria seu próprio referente. Lembrando Ducrot e Todorov (2001, p. 229), “as línguas naturais têm o poder de construir o universo ao qual elas se referem”. No caso do poema, a imagem é, segundo Alfredo Bosi (1993, p. 25), “palavra articulada”, o que envolve ritmo, sonoridade, ordem sintática, escolha lexical etc. Na medida

em que cada detalhe lingüístico é responsável pela criação de sentido, a imagem passa a abarcar a relação entre forma e conteúdo. Vale salientar que o conteúdo é aqui considerado como parte constitutiva da forma, sendo impossível uma dissociação.

Desse modo, o ritmo — fator importantíssimo na construção do estilo de qualquer poeta, mas em particular do estilo de Alberto da Cunha Melo — é visto como parte integrante da imagem. De acordo com Dufrenne (1969), o ritmo estrutura toda a produção poética, assim como a percepção do sensível. O. Brik (1973) fala em “impulso rítmico” como um movimento que antecede o verso, responsável pela ordenação sintática do texto. Para ele, a especificidade da sintaxe poética resulta da natureza ambígua de sua composição, subordinada às regras da linguagem cotidiana e a leis rítmicas que se opõem ao usual. Em uma visão oposta, Tomacheviski (1973) concebe o ritmo não como impulso de criação do verso, mas como resultado. Apesar da discordância pontual, ambos vinculam o ritmo ao sentido e concordam que não se relaciona à contagem artificial do metro, mas à pronúncia real. De fato, observaremos que o uso de um metro regular — o verso octossílabo — compõe grande parte da poesia de Alberto da Cunha Melo, mas sempre como suporte para ritmos diversos, aliados a idéias e estados afetivos variados.

Partindo desse pressuposto, ao longo das leituras dos poemas, o ritmo será contemplado em função do sentido e sempre como um aspecto da frase, ligado a fatores como ordem sintática, rima, paralelismos, assonâncias, aliterações e repetições no geral, sem perder de vista a definição clássica do ritmo em poesia, apreendido na estrutura do *verso* (“unidade rítmica do poema”, para Manuel Bandeira¹). Tradicionalmente, o ritmo equivale à sucessão alternada de sons tônicos e átonos, repetidos com intervalos mais ou menos regulares, decorrente da combinação de seguimentos melódicos, variando de acordo com seu número e sua extensão. Como é percebido na escrita, apresenta um componente visual, em virtude da disposição dos versos nas páginas, mas é, antes de tudo, melodia, uma vez que a própria frase pode ser entendida como uma “estrutura musical” (cf. MARTINS, 2001, p. 177).

Uma concepção de imagem ligada à forma/sentido do poema também pode ser encontrada em Octávio Paz (1982, p. 98):

designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema. Estas expresiones verbales han sido clasificadas por la retórica y se llaman comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, paranomasias, símbolos, alegorías, mitos, fábulas, etc. Cualesquiera que sean las

¹ (Apud TAVARES, 2002, p. 166)

diferencias que las separen, todas ellas tienen en común el preservar la pluralidad de significados de la palabra sin quebrantar la unidad sintáctica de la frase o del conjunto de frases. Cada imagen — o cada poema hecho de imágenes — contiene muchos significados contrarios o dispares, a los que abarca o reconcilia sin suprimirlos.

Uma imagem nunca poderá ser traduzida em outras palavras, pois qualquer alteração na forma acarreta uma mudança no conteúdo. Segundo Paz, a imagem poética “diz o indizível”, “não explica a realidade mas convida a recriá-la e, literalmente, a revivê-la”; “o sentido da imagem é ela mesma” (1982, p. 98-113). A leitura das imagens em um poema, ou de um poema como imagem, também é uma recriação.

Assim, as leituras que apresentarei da obra de Alberto da Cunha Melo tendem a revelar uma visão particular das coisas, ainda que encontrem respaldo no conhecimento coletivo.

O comentário de Jean Davallon (1999, p. 27), embora a propósito das imagens visuais, pode ser útil: “a imagem representa a realidade, certamente; mas ela também pode conservar a força das relações sociais (e fará então impressão sobre o espectador)”. A imagem do poema não é concebida, aqui, como espelho da realidade, uma vez que é ela mesma a realidade do poema; de todo modo, ela preserva “as forças das relações sociais” devido ao caráter semiótico e, portanto, social da própria linguagem. Sua significação exige uma participação ativa do leitor, pois ele, mesmo quando assumindo papel de mero observador, está inscrito nessas relações sociais.

Para Davallon, a imagem é um operador de memória social. Ao proporcionar uma atividade de significação, que pode abarcar diferentes interpretações, comporta nela mesma um programa de leitura, assinalando um certo lugar ao espectador, “rentabilizando” por si mesma a competência semiótica e social desse leitor (cf. *Id. ibid.*, p. 28-29). Isso equivale a dizer que a imagem pode ser modificada de acordo com a memória discursiva do leitor, mas é ela mesma que determina o modo como esse conhecimento prévio deverá ser acessado².

Por fim, a imagem pode ser entendida como o sentido do poema, mas sentido como uma nova realidade que adentramos com a nossa percepção — que, obviamente, é condicionada pela linguagem, porque, em poesia, forma e conteúdo são a mesma coisa. A imagem, por assim dizer, é a realidade do poema. Do mesmo modo que nossa percepção

² Para Pêcheux, como para os analistas do discurso, a materialidade discursiva é estruturada a partir da memória: “a memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ler, vem estabelecer os ‘implícitos’ (quer dizer, mais tecnicamente, os pré-construídos, elementos citados e relatados, discursos transversos, etc.) de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível”. (PÊCHEUX, 1999, p. 52)

altera a realidade que vivemos, mas também é alterada por ela, a imagem depende de nossa percepção, por isso é sempre nova. Mas o intuito desse trabalho é observar como o arranjo lingüístico direciona e atua sobre essa percepção e provoca determinadas reações, também tidas como efeitos expressivos³.

A palavra *imagem*, na leitura que proponho, se refere a cada estrutura de sentido que se combina a outras para compor o poema e ao conjunto dessas estruturas, isto é, ao próprio *texto* — entendido conforme Halliday e Hasan (1976): uma unidade semântica, composta de unidades menores que se relacionam e se modificam mutuamente. Assim, o termo *imagem* representa a parte e o todo — sempre fundindo forma e conteúdo.

Seja como parte, seja como o poema em sua totalidade, a imagem poética está plena de teor estético/afetivo — foco da leitura estilística. Com isso, torna-se inevitável refletir sobre os mecanismos envolvidos na interpretação.

1.1.2 O texto e o leitor

Em *Obra Aberta*, de 1968, Umberto Eco argumenta sobre a incompletude do texto literário, alegando que uma obra sempre poderá ser lida de maneiras diferentes de acordo com cada leitor. Em 1990, publica *Os limites da interpretação*, em que defende os direitos do texto, a capacidade que a obra tem de guiar, ainda que não completamente, a interpretação. “Todo discurso sobre a liberdade da interpretação deve começar por uma defesa do sentido literal” (2000, p. 09). Nessa perspectiva, o autor fala da *intentio operis*, que se impõe à *intentio lectoris* e à *intentio auctoris*. Segundo ele, a obra tem um código que cria um leitor-modelo e desautoriza certas leituras. Isto é, não se pode dizer com certeza qual a leitura correta de um texto, mas é possível apontar algumas leituras equivocadas⁴.

Um texto é um artifício que tende a produzir seu próprio leitor-modelo. O leitor empírico é aquele que faz uma conjectura sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto. O que significa que o leitor empírico é aquele que tenta conjecturas não sobre as intenções do autor empírico, mas sobre as do autor-modelo. O autor-modelo é aquele que, como estratégia textual, tende a produzir um certo leitor-modelo.

(ECO, 2000, p. 15)

³ Lembrando Riffaterre (1973, p. 131), a estilística estuda a percepção da mensagem.

⁴ “Entre a inacessível intenção do autor e a discutível intenção do leitor, está a intenção transparente do texto que contesta uma interpretação insustentável.” (ECO, 2000, p. 91) — Certamente, essa suposta “transparência do texto” pode ser questionada.

Em outra ocasião, Eco (1992, p. 75) afirma: “Um texto pode prever um leitor modelo com o direito de fazer infinitas conjeturas”. Com isso, reconhece que os limites do texto não são definidos, já que existe a contraparte do leitor. Mas este pode se equivocar com relação ao texto.

Isso não significa que, para estudarmos um texto, devemos lidar com leitor e autor como seres espectrais. Trata-se apenas de um esforço com o fim de não reduzirmos o texto a mero pretexto para exercício de nossa criatividade⁵. A idéia de leitor-modelo só pode ser apreendida de maneira mais ou menos idealizada. Afinal, somos nós, leitores-empíricos, que o identificamos. De todo modo, esse leitor-modelo caracteriza-se por, supostamente, possuir o conhecimento necessário para perceber as relações de sentido estabelecidas no texto.

Essa idéia de leitor-modelo relaciona-se à de leitor implícito, desenvolvida por Wolfgang Iser, apoiado na contribuição de Ingarden sobre os pontos de indeterminação do texto e os mecanismos de concretização do sentido, embora assumia postura crítica com relação à abordagem de Ingarden⁶. Na concepção de Iser, o texto é um evento comunicativo que pressupõe o movimento da leitura como elemento participante de sua estrutura significativa. No ato de leitura, criam-se expectativas que são recusadas ou confirmadas na seqüência textual. Sendo assim, o texto é dividido em uma estrutura de “protensão” e “retenção”, em que a expectativa e a memória se projetam uma sobre a outra.

O texto em si, entretanto, não é expectativa nem memória; por isso a dialética de previsão e retrovisão estimula a formação de uma síntese, permitindo a identificação das relações entre os signos; em consequência, a equivalência destes se torna representável. A natureza de tais sínteses é bem peculiar. Elas não se manifestam na verbalidade do texto, tampouco são o puro fantasma da imaginação do leitor. A projeção que aqui se realiza pode ser duplamente definida. Por certo ela é uma projeção que advém do leitor; mas ela também é dirigida pelos signos que ‘projetam’ no leitor. É difícil descobrir onde começa nessa projeção a contribuição do leitor e onde termina a dos signos.

(ISER, 1999, p. 55)

⁵ Apesar de esta ser uma justificativa válida para um trabalho de interpretação.

⁶ Há duas desvantagens na teoria de Ingarden, de acordo com Iser. “Primeiro, ele é incapaz de aceitar a possibilidade de a obra ser concretizada de maneiras diferentes, igualmente válidas. Segundo, por conta de seu preconceito, não leva em conta que a recepção de muitas obras de arte seria simplesmente paralisada se elas só pudessem ser concretizadas de acordo com as normas da estética clássica.” Mas reconhece: “o grande mérito de Ingarden está no fato de que, com a idéia de concretização, rompeu com a visão tradicional da arte como mera representação (*Darstellung*). Com seu conceito de concretização, chamou a atenção para a estrutura de recepção necessária para a obra, embora não tenha pensado este conceito como um conceito de comunicação”.

(ISER, 1979, p.102)

Essas propostas são criticadas por aqueles interessados na leitura do ponto de vista do leitor empírico. Entretanto, gostaria de chamar a atenção para o fato de que o interesse desses autores não é investigar o processo de leitura, mas a construção do texto, que pressupõe a atuação de um leitor. Como estudar a recepção de cada leitor empírico? Considerando que isso seja possível, teremos de deslocar o estudo do texto para os leitores.

Assim como Eco e Iser, procuro observar como o texto é construído e, para isso, farei menção a um leitor abstrato, que se apóia sobre um “conhecimento enciclopédico”, para usar as palavras de Eco.⁷

As concepções de Eco e Iser aproximam-se, de certa forma, da noção de *arquileitor*, proposta por Michael Riffaterre. Em *Estilística estrutural*, o autor discorre sobre a importância de o estilístico contar com a contribuição de *informadores*, a fim de perceber quais são as *estruturas de realce* do texto, responsáveis pela criação do estilo. A média de leituras representa o ponto de vista de um arquileitor, ou seja, uma abstração das leituras permitidas pelo texto. Aliás, para este teórico, a função principal da Estilística é estudar “os elementos que limitam a liberdade de percepção no processo de decodificação” (1973, p. 38).

Segundo ele:

independente de seu fundamento, os julgamentos de valor do leitor são provocados por um estímulo que está no texto. Na função remetente-destinatário, que atualiza o texto, o comportamento do leitor pode ser subjetivo e variável, mas tem uma causa objetiva e invariável.

(RIFFATERRE, 1973, p. 42)

1.1.3 Estilística como estudo do estilo e estilo como efeitos de sentido

Segundo Riffaterre, “o estilo é o realce que impõe à atenção do leitor certos elementos da seqüência verbal, de maneira que este não pode omiti-los sem mutilar o texto e não pode decifrá-los sem achá-los significativos e característicos” (1973, p. 32). Esse modo de pensar o estudo do estilo associa-o à observação dos efeitos que um texto produz. Ainda com Riffaterre: “o objeto da análise do estilo é a ilusão que o texto cria no espírito do leitor” (1973, p. 48). O estilo é considerado, portanto, como um fato de língua e pode ser apreendido à proporção que se conhece a composição da trama textual.

⁷ Reconheço que, em primeira instância, esse leitor sou eu mesma, mas como não seria?

Lembrando Possenti (1988, p. 172): estilo é “a maneira de relacionar forma e conteúdo”. O primeiro a fazer essa relação é o autor empírico e o segundo é o leitor, também empírico. O estilo resulta e está na base da interação desses dois pólos. Nesse sentido, o estilo é o texto, uma vez que constitui a própria “maneira” de relacionar. Assim, quando menciono o estilo de Alberto da Cunha Melo, refiro-me ao conjunto de sua obra e às características que percebi como recorrentes.

Por esse ângulo, o estilo não deve ser considerado como algo estático, pois cada leitor empírico poderá perceber um elemento novo. No entanto, por uma questão metodológica, parto do pressuposto de que o texto, como uma espécie de partitura, guia a percepção do leitor, por meio do que Riffaterre chama de “elementos de realce”. Desse modo, a leitura estilística que realizo não contempla autor e leitor empíricos, porque se interessa em perceber esses elementos que estruturam o texto poético.⁸

Para apreender essas estruturas de realce — também conhecidas como *recursos expressivos*, ou *expressividade*, na medida em que comunicam um estado emocional e provocam uma reação no leitor (cf. CÂMARA Jr., 1996, p. 114) — convém retomar o método proposto pelo fundador da estilística da língua, Charles Bally.

Esta pesquisa, no entanto, não pode ser considerada estilística tal como concebia Bally, pois sua abordagem é diferente da investigação acerca dos fatos de estilo, já que, para ele, a estilística estuda a natureza de um fato de expressão e não o emprego que um autor faz dele (cf. BALLY, 1951, p. 26). Muito já se discutiu sobre o fato de Bally rejeitar o estudo da linguagem literária e não pretendo retomar essa discussão⁹. É natural que a literatura escape a suas preocupações, visto que estas incidem sobre a descrição dos elementos afetivos na estrutura de um sistema de expressão coletivo.

Todavia, é a partir dele que estudiosos como Marouzeau, Cressot e Mattoso Câmara Jr. irão se voltar para a linguagem literária. Inicialmente, sua concepção de linguagem como comunicação de pensamentos e sentimentos é o ponto de partida para nossa aproximação do estilo. Este, como marca que singulariza a obra de um autor, se revela, especialmente, pelas nuances afetivas da linguagem que esse autor utiliza. Para tratar dessas nuances é que recorro a Bally, que chama a atenção para o fato de os aspectos afetivos/expressivos só poderem ser

⁸ É por isso que, no título deste trabalho, acrescento: *uma leitura estilística*. Reconheço o caráter parcial e subjetivo da leitura que apresento. Não me preocupo com questões relacionadas à recepção propriamente, nem à gênese do texto. Interessa-me, apenas, a maneira como o texto poético se constrói. As noções de autor-modelo e leitor-modelo parecem, pois, mais condizentes com este tipo de abordagem.

⁹ Dámaso Alonso chega a afirmar que Bally escolheu um nome inapropriado para seu tipo de estudo, por recusar-se a estudar o estilo como o que “individualiza uma fala particular”. (Cf. ALONSO, 1966, p. 584-595)

percebidos em contraste com a linguagem intelectual. Esta, teoricamente, é desprovida de emotividade e encontra no discurso científico sua representação máxima¹⁰.

Ainda que de maneira nem sempre explícita, é comparando os usos lingüísticos utilizados nos poemas com a linguagem corrente, ou com outras possibilidades expressivas não escolhidas para figurar no texto, que buscarei entender a construção de sentido. Distanciando-se um pouco de Bally, o estudo da expressividade nos poemas não será feito isolando construções afetivas em oposição a intelectivas; mesmo porque toda forma lingüística pode conter algum grau de afetividade.

Leo Spitzer, ao defender o papel do analista do estilo na literatura, em resposta a um artigo do poeta americano Karl Shapiro (o qual contestava o estudo do texto poético, por considerar a poesia um discurso *sui generis*, feito de “não-palavras” que adquiriam um “sentido-além-do-sentido” por meio do ritmo e das figuras de linguagem, chamados por ele de “prosódia”), afirma:

Em vez de dizer que ‘a poesia consiste em ‘não-palavras’ que, tomando distância do sentido, alcançam por meio da prosódia um ‘sentido-além-do-sentido’, eu sugeriria que ela consiste em *palavras*, cujo sentido é *preservado* e que, pela magia do trabalho prosódico do poeta, alcançam um ‘sentido-além-do-sentido’; e diria igualmente que a tarefa do filólogo consiste em assinalar o modo como se deu a transfiguração.

(SPITZER, 2004, p. 39)

Dessa forma, Spitzer enfatiza a ligação inevitável da linguagem poética com a linguagem do cotidiano e a importância do estudo da forma lingüística para a compreensão do estilo de um autor.¹¹

Para este estudo, qualquer elemento lingüístico pode ser relevante, não apenas as expressões mais explicitamente afetivas, mas tudo o que produzir sentido. E o sentido não se faz apenas de traços afetivos, mas de intelectivos também. Aliás, o sentido emerge mesmo dessa combinação. De um certo modo, podemos compreender o texto, em seu conjunto, como uma composição de elementos mais ou menos marcados pela afetividade. Dessa maneira, até as expressões mais próximas da linguagem intelectual poderão tornar-se expressivas na medida em que colaborarem para a criação do sentido global do texto, que será sempre afetivo.

¹⁰ “La valeur affective d’une langue, veut, par exemple, que la valeur affective d’un fait de langage ne se révèle que par comparaison et contraste avec un terme d’identification appartenant au mode purement intellectuel.” (BALLY, 1951, p. 204)

¹¹ Como vimos, ele se apresenta como filólogo.

É a escolha de termos e estruturas que se torna relevante para o estudo do estilo. Escolha tida não exatamente como o ato de selecionar, mas como o resultado disso e, portanto, referindo-se à própria configuração do texto. Por esse prisma, escolha e estilo se equivalem.

De acordo com Cressot, em *O estilo e as suas técnicas*, o objetivo central da estilística é “determinar as leis que regem a escolha da expressão e, no âmbito mais reduzido de um idioma, a relação entre a expressão, numa língua, e o pensamento correspondente” (1980, p. 15). Por exemplo, o efeito expressivo do uso do verbo *relembrar*, em um texto qualquer, pode ser mais bem percebido em contraste com *lembrar* ou *recordar*, que compõem o mesmo paradigma; a escolha entre a voz passiva e a voz ativa, assim como a ordem dos elementos na frase, também acarretará diferença na produção de sentido.¹²

Dámaso Alonso (1966) compreende o estudo estilístico como a análise da relação entre significado e significante. Mas, ao tratar da complexidade da imagem poética, amplia a definição de Saussure e fala em *significados parciais e significantes parciais*, para se referir aos múltiplos sentidos (intelectuais, sensoriais, psíquicos etc) presentes em uma forma lingüística e aos diversos aspectos da forma que participam do significado (sonoridade, ritmo etc). Portanto, qualquer detalhe que colaborar na construção de sentido deve ser considerado relevante.

A estilística, em suas diversas denominações, embora não deva ser vista como uma disciplina de pressupostos e métodos homogêneos, pode ser considerada uma disciplina semântica, uma vez que enfoca os valores expressivos do texto. E esses são sempre valores de sentido, desde traços evocativos percebidos no léxico até uma sugestão provocada por uma recorrência sonora.

Ullmann (1970, p. 23) apresenta a estilística da seguinte maneira:

A aparição, desde os primeiros anos deste século, de uma nova ciência da *estilística*, teve uma influência profunda nos estudos semânticos. Falando em termos gerais, a estilística diz respeito aos valores expressivos e evocativos da linguagem. A nova disciplina sofreu grande avanço nos últimos anos, relacionando-se especialmente com a semântica. Demonstrou-se que todos os grandes problemas da semântica têm implicações estilísticas, e em alguns casos, como por exemplo no estudo das tonalidades emotivas, as duas orientações estão inextricavelmente entrelaçadas.

¹² Neste ponto, vale lembrar a frase clássica de Roman Jakobson (1959, p. 130): “A função poética projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação”.

Georges Molinié, ao focar o texto literário, menciona o diálogo inevitável que a estilística estabelece com várias disciplinas linguísticas, como a pragmática, a nova retórica, a análise do discurso, e a crítica literária. Para ele, o trabalho estilístico deve voltar-se para a estrutura do texto. E divide o campo de interesse da estilística em três partes: a palavra, a apresentação da palavra e a organização da frase; e chama a atenção para o fato de que, a fim de tratar da forma de expressão, é inevitável ater-se ao conteúdo. Conforme Molinié, a estilística pode ser vista como uma espécie de *semiótica literária*, pois não apenas considera o significado intralingüístico, mas se volta para a relação do texto com o universo extralingüístico, como o público, a época, os valores de grupos sociais etc. (Cf. MOLINIÉ, 1986, p. 09-13;170-171)

Cabe reforçar que o sentido ao qual chegamos por meio da análise da estrutura dos poemas não reflete necessariamente o pensamento do autor empírico, mas é construído através das reações suscitadas no leitor. Lembrando Bally (1965), a significação é, antes de tudo, lingüística e, não raro, “pode estar em contradição com o pensamento daquele que emprega o signo, e não recobre, pois, a noção de realidade”¹³.

O estilo, neste estudo, não será visto como a raiz psicológica do autor. Mesmo porque, embora não possamos negar a existência do autor empírico, temos acesso a um autor construído pela própria obra, a quem Eco chama de autor-modelo, e é do estilo desse autor que trato.

Uma vez que esse autor é construído pela palavra, será atravessado pelas tensões que habitam o discurso. Segundo Volochínov (1995, p. 47), a palavra pode ser vista como um instrumento de “refração e de deformação do ser”, já que sua natureza é dialógica e coletiva. Assim, a noção de autor reflete a do sujeito enunciativo constituído pelo outro, que pode ser o leitor, co-produtor de sentido, e a tradição de significados e valores com a qual, direta ou indiretamente, esse sujeito dialoga. O poema se inscreve em uma tradição literária, que ora se insinua, ora se revela de maneira explícita na composição das imagens, mas que está sempre presente.

A análise do discurso, na esteira de Pêcheux, trabalha com os conceitos de *interdiscurso* e *intradiscurso* para tratar dessa relação entre o que é dito no acontecimento enunciativo, que aparece como o “lugar de produção do sentido”, e o conjunto das “formações discursivas”, definido histórica e lingüisticamente, que participará de sua construção. Assim,

¹³ “...le signe porte en lui-même sa signification (son signifié), et c’est celle-là seule qui compte pour la communication. elle peut être en contradiction avec la pensée de celui qui emploie le signe, et ne recouvre donc pas la notion de réalité.” (BALLY, 1965, p. 37-8)

o intradiscurso seria o texto propriamente e o interdiscurso o real exterior que perpassa sua realização e interpretação.¹⁴

É claro que não podemos desconsiderar o autor empírico, de carne e osso. Embora o enfoque recaia sobre o objeto de arte, o artefato, considero importante dar voz ao artesão. Então, em anexo, apresento uma entrevista realizada com Alberto da Cunha Melo em julho de 2003. Nela, é possível perceber a maneira como ele se relaciona com sua obra, demonstrando uma consciência clara de que o texto é um produto com existência própria.

Nas várias ocasiões em que pude conversar com o poeta, percebi que, realmente, não é possível conceber uma interpretação capaz de deslindar as intenções originais do autor. Para isso, teríamos de dispor do mesmo repertório de leituras, dos mesmos encontros e desencontros do escritor. E talvez nem isso fosse suficiente.

É certo que, quanto mais erudito for o leitor, maior será a compreensão e a fruição da obra de Alberto da Cunha Melo. Mesmo o poema aparentemente mais ingênuo trava diálogos com Pascal, Shopenhauer, Heidegger, Shakespeare, Goethe, Kafka, dentre tantos outros.¹⁵ Em minhas leituras estilísticas, porém, não privilegio a intertextualidade, exceto quando aparecer de maneira mais explícita¹⁶, isso porque o foco das leituras é a construção lingüística do poema. Ainda que a intertextualidade possa ser considerada como um recurso lingüístico, sua apreensão depende, em grande parte, do conhecimento prévio do leitor e, não raro, a leitura intertextual distancia o olhar do objeto analisado. Além disso, o número de textos com os quais podemos estabelecer relações tende ao infinito.

O foco das análises estilísticas, portanto, é o *sentido*. Assim, neste estudo, estilo equivale ao sentido do texto, o qual resulta de escolhas, tanto do autor quanto do leitor, pois este também efetua seleções ao aceitar um sentido e descartar outro. Segundo Eduardo Guimarães (2002, p. 11), o sentido “deve ser considerado a partir do funcionamento da linguagem no acontecimento da enunciação”. Para Ducrot, a enunciação é o acontecimento histórico do aparecimento do enunciado, que seria o texto em sua materialidade lingüística. O acontecimento enunciativo seria marcado pela irrepetibilidade, o que apresenta o histórico apenas como temporal. Buscando pensar o sujeito e o sentido em uma perspectiva sócio-histórica, ainda no âmbito das discussões de uma semântica enunciativa, Guimarães questiona essa visão de Ducrot recorrendo ao conceito de interdiscurso, da análise do discurso. Para

¹⁴ Para observar uma boa aplicação dessa teoria, ler Grigoletto (2002).

¹⁵ Para chegar a essa conclusão, obviamente, não é necessário conhecer o autor empírico.

¹⁶ Algo difícil de definir: o que parece explícito para um leitor pode não o ser para outro. Não há como escapar ao fato de que a leitura do texto literário envolve avaliações subjetivas.

Guimarães, é o interdiscurso, tido como a relação de um discurso com outros, que determina o sentido¹⁷. E o discurso é o lugar de contato entre língua e ideologia.

Nessa perspectiva, o sentido, neste trabalho, é compreendido como algo instável, marcado pelo contexto sócio-histórico em que ocorre a interação entre autor e leitor empíricos. Lembrando Ullmann (1970, cap. 5), a significação de uma palavra é sempre imprecisa, o que faz com que o sentido seja suscetível a constantes mudanças ao longo do tempo. Os valores semânticos de um vocábulo, uma expressão ou uma frase fixam-se no ato da leitura e dependem do modo como o texto articula suas diferentes partes. Os “significados parciais”, retomando Dámaso Alonso, apenas são acessados na trama textual. Cada leitor empírico pode receber o texto de uma maneira diferente. Mas ele não escapa às restrições de interpretação impostas pela sociedade em que vive e pela própria maneira como o texto é articulado em termos lingüísticos.

Diante disso, é mais conveniente utilizar a expressão *efeito de sentido*. De acordo com Possenti (1988, p. 202):

o “sentido” do discurso é seu “efeito de sentido”, isto é, o que se produz, na ordem da significação, pelo fato de ter acontecido um determinado enunciado em determinadas condições de enunciação. (...) Se um discurso é um acontecimento e não pertence à ordem da estrutura, sua significação tem que ser apreendida nessa singularidade.

Neste estudo, como já mencionado, o centro de nossas atenções será a configuração lingüística dos poemas — apreendida no nível do *discurso*, ou seja, no nível em que ocorre a interação entre autor-texto-leitor. Os *efeitos de sentido* são, portanto, sinônimos de *efeitos expressivos* (termo-chave da análise estilística) justamente porque o *expressivo* se refere à veiculação de emoções e ao impacto afetivo que o texto provoca sobre o leitor. Considerando a especificidade da linguagem poética, observar os efeitos de sentido inclui observar como o texto é construído de modo a levar o leitor a sentir prazer na leitura, seja por meio do reconhecimento de uma estrutura significativa, seja pelo estranhamento.

Com isso, é possível afirmar que a leitura estilística a ser apresentada tem como principal objeto de observação os efeitos de sentido dos poemas, que — ao se tornarem recorrentes ao longo da obra de Alberto da Cunha Melo — compõem o que reconhecemos

¹⁷ “Assim, um acontecimento enunciativo cruza enunciados de discursos diferentes em um texto. A enunciação, então, se dá como o lugar de posições de sujeito que são os liames do acontecimento com a interdiscursividade. Deste modo aquilo que se significa, os efeitos de sentido, são efeitos do interdiscurso no acontecimento.” (GUIMARÃES, 2002, p. 68)

como seu estilo. Diante do exposto, vale destacar a convergência, ainda que parcial, dos conceitos de *imagem, texto, efeitos de sentido e estilo*.

Antes de iniciar a leitura de poesia, apresento uma breve retomada das principais correntes da estilística. A intenção é contextualizar esta pesquisa em um campo teórico-metodológico que foi se transformando e se fragmentando ao longo do tempo. Como veremos, não me preocupo em enquadrar este estudo em uma única tendência, já que as diferentes abordagens estilísticas se influenciam mutuamente.

1.2 A estilística e as estilísticas: uma breve retomada

Considero óbvio que toda a literatura
é um argumento a favor da relevância da forma.
Principalmente a poesia.

Sírio Possenti
(1988, p. 127)

A estilística como disciplina lingüística surgiu no início do século XX, no contexto do estruturalismo. Seu fundador foi Charles Bally (1865-1947), que a descreveu da seguinte maneira: “A estilística estuda os fatos da expressão da linguagem organizada do ponto de vista de seu conteúdo afetivo, isto é, a expressão dos fatos da sensibilidade pela linguagem e a ação dos fatos da linguagem sobre a sensibilidade.”¹⁸

Para Bally, a linguagem apresenta duas faces: uma intelectual, ou lógica, e outra afetiva. Enquanto Saussure se volta para a descrição da face lógica da língua, Bally se preocupa com a descrição de seu sistema afetivo. E distingue dois tipos de conteúdos afetivos que se combinam no uso da língua: *naturais*, reveladores das sensações do falante no momento em que se expressa, e *evocativos*, indicadores do meio sócio-cultural a que pertence. Esses conteúdos afetivos, ou expressivos, constituem o objeto da estilística.

O estudo proposto por Bally ficou conhecido como *estilística da língua*, pois tinha o objetivo de mapear o sistema afetivo da língua coletiva, a qual chamava de “língua viva”. Recusou o estudo da literatura, pois a considerava um sistema artificial, não espontâneo.

¹⁸ “La stylistique étudie donc le faits d’expression du language organisé au point de vue de leur contenu affectif, c’est-à-dire l’expression des faits de la sensibilité par le language et l’action des faits de language sur la sensibilité.” (BALLY, 1951, p. 16)

Depois de Bally, a estilística se dividiu em diversas correntes. Mas até hoje se destacam duas grandes tendências: estilística como disciplina lingüística e estilística como crítica literária. O ponto de contato entre ambas é a ênfase dada à análise do material lingüístico no estudo do texto. Retamar (1963) nomeia essas divisões como: *estilística da língua* — vinculada a nomes como Bally, Jules Marouzeau, Marcel Cressot, Charles Bruneau — e *estilística da fala ou do estilo* — de Karl Vossler, Leo Spitzer, Ernest Robert Curtius, Dámaso Alonso, Carlos Bousoño, Amado Alonso —, uma vez que a primeira se volta para o uso afetivo do sistema lingüístico, ou seja, da língua coletiva, e a segunda enfoca os usos individuais. Essa divisão também aparece sob os rótulos: *estilística descritiva* e *estilística genética*, respectivamente. A primeira, tida como científica e objetiva, a segunda, como subjetiva e, para alguns, acientífica. Naturalmente, ao longo dos anos sempre surgiram críticas de ambos os lados. A verdade é que essas linhas de pesquisa sempre se influenciaram mutuamente e não é possível uma distinção clara entre uma e outra, já que os estudiosos da estilística da língua logo passaram a contemplar o texto literário.

Leo Spitzer (1887-1960) é o grande estudioso da *estilística literária*. Como filólogo e crítico literário, seu trabalho ofereceu uma importante contribuição no sentido de unir lingüística e crítica literária. Ele próprio se apropria das contribuições de Bally em seu trabalho. No entanto, ainda é comum apresentar Bally e Spitzer em lados opostos.

Muitos teóricos associam o surgimento da estilística a um contexto de crítica ao positivismo do século XIX, que buscava adotar o modelo das ciências exatas para o estudo da literatura e observava o texto como um *documento* que traria informações sobre a vida do autor, ou sobre a história de um povo. A posição de Bally recebe influência das teorias que valorizaram a emoção e a imaginação e se preocuparam em focar o próprio texto, como a hermenêutica de Dilthey, para quem o texto equivale a um *monumento*, e, especialmente, a estética idealista de Croce, a qual sempre surge ligada à estilística literária. (Cf. GOMES ALONSO, 2002 e MONTEIRO, 2005)

A investigação do estilo de um autor, para Spitzer, levaria ao próprio estado de espírito desse autor no momento da criação de sua obra. “A língua não é nem mais nem menos do que a cristalização externa da *forma interna*.” (SPITZER, 1982, p. 35) Assim, sua estilística também ficou conhecida como *psicológica*.

O *círculo filológico*, método utilizado para o estudo do estilo, inclui a intuição como instrumento de análise, precedendo a dedução e a comprovação empírica. De acordo com esse método, o estudioso do estilo deve ler e reler, várias e várias vezes, a obra do autor escolhido até encontrar um traço estilístico significativo. A partir desse traço, é possível estabelecer uma

série de relações entre cada aspecto da obra até que seja ou não confirmado como um componente revelador do estado de espírito do autor no momento de criação. Segundo Spitzer, é a sensibilidade do analista que poderá dizer se esse traço de estilo é ou não pertinente. O método supõe um ciclo de leituras que observam os detalhes até o traço de coesão considerado mais significativo, ponto a partir do qual os detalhes passam a ser reavaliados.¹⁹

Tomar alguns traços externos da linguagem de Rabelais como ponto de partida para chegar à alma ou ao centro espiritual de Rabelais e voltar, daí, em sentido inverso, até os traços externos de sua obra é o mesmo *modus operandi* daquele que, partindo de alguns detalhes das línguas românicas, chega ao protótipo de um latim vulgar, e depois, seguindo o caminho inverso, explica outros detalhes à luz desse protótipo.

(SPITZER, 1982, p. 42)

Spitzer tem sido, até hoje, muito criticado, não apenas por incluir a intuição em seu método de análise do estilo, mas principalmente pela preocupação em chegar à psique do autor. Ao longo de seu trabalho, observa-se uma grande importância atribuída aos recursos lingüísticos, ao passo que, em vários escritos, não há sequer menção ao estado de espírito do autor. Não podemos esquecer que Karl Vossler era o grande mestre de Spitzer, o qual chegou a afirmar que seus estudos estilísticos eram a realização prática das idéias de Vossler (1942, p. 92).

A oposição entre significante e significado, para Vossler, equivalia à oposição entre categorias gramaticais e categorias psicológicas; a interpretação do sentido representava, então, a interpretação da vida interior dos falantes.

El hablante está poseído de la “mención” que expresa, y el oyente solo puede inferir las categorías psicológicas que corresponden a esa “mención”, vez que la ha captado, transcrito en su propia mente y entendido. Y cual es el punto de arranque de la inferencia? En primer lugar, la gramática de la lengua en que la mención ha sido expresada.

(VOSSLER, 1942, p. 30)

Com isso, não se pode negar que o objeto de preocupação de Spitzer sempre foi a língua. Mas não se pode esquecer que, para ele, a língua compreende estruturas psicológicas. Tanto para Vossler como para Spitzer, interessa observar como a língua, coletiva, se transforma. Segundo eles, essa transformação parte do indivíduo. Este, ao experimentar um

¹⁹ No caso da poesia de Alberto da Cunha Melo, esse traço estilístico central é a concisão, ligada à ênfase, que associa à reverberação de imagem.

movimento psíquico que se distancia do convencional, e que, portanto, não pode ser expresso pelas estruturas já disponibilizadas pela língua, opera um *desvio* do uso comum.

Esse desvio pode ser ou não incorporado na gramática da língua. Assim, na obra de Leo Spitzer, a concepção de estilo relaciona-se à idéia de desvio, o que tem sido criticado há algum tempo. Isso porque, entre vários argumentos, são sempre falhos os critérios para estabelecer uma diferença entre desvio e norma. Além disso, o estilo de um autor já não tem sido visto apenas como um conjunto de desobediências às convenções da língua.

Mas a concepção de estilo como desvio ainda está presente, mesmo que de maneira camuflada, no trabalho de vários estudiosos, sempre associada ao exercício criativo da linguagem (cf. MONTEIRO, 2005). Está presente em definições como esta de Murry: o estilo é aquilo que torna a linguagem de um autor única (cf. 1968, p. 17 e 83). Ou nesta explicação de Retamar (1963, p. 18-9):

La estilística, después de realizadas búsquedas cuidadosas e imprescindibles en la lengua, se acerca precisamente a aquellas creaciones del habla en que la atención expresiva es mayor; en que el hombre hace menos concesiones a la lengua, lucha por no ser sorbido por el anonimato, peso muerto, y frente a él levanta su realidad, su expresión, su estilo.

No lugar da idéia de desvio, muitos autores, desde Marouzeau, um dos primeiros a produzir estudos no viés da estilística da língua, adotam a idéia de *escolha*. Para Marcel Cressot (1963), ao se expressar, o falante tem à sua disposição uma série de possibilidades de escolha de vocabulário, ordenação sintática etc e realiza uma seleção, não apenas levando em conta seu próprio conhecimento das possibilidades, mas considerando, também, a recepção do enunciado pelo interlocutor. Diante disso, aponta o papel da estilística como sendo o de interpretar as escolhas que o falante efetua em todas as camadas lingüísticas com a finalidade de garantir à comunicação o máximo de eficácia. Contudo, diferente de Spitzer, Cressot não se volta para o estudo do estilo individual. Interessa-se em observar as diferentes seleções realizadas pelos falantes, com o intuito de investigar as possibilidades oferecidas pela língua, já que, embora estude o texto literário, compartilha das mesmas preocupações de Bally.

O estudo dos estilos literários é apenas uma parte da investigação estilística, e um dos meios de que dispõe em vistas de uma síntese futura. Reconhecemos que a noção de estilo envolve elementos estranhos ao objeto da estilística, como a sensibilidade do autor que lhe fornece uma certa visão de mundo e o incita a adotar uma certa composição, etc. Mas ninguém nos

contradirá quando afirmarmos que um escritor só pode traduzir sua sensibilidade e sua visão de mundo na medida em que dispuser de um material apropriado.²⁰

Nas análises estilísticas mais recentes, o estilo equivale à própria escolha. O foco desvia-se do autor para o texto. E sua definição subordina-se, portanto, à concepção de texto adotada pelo analista.²¹ É comum identificar o estilo, como resultado de escolhas lingüísticas, à noção de efeitos expressivos, ou efeitos de sentido. Com isso, passa a ser visto como resultado da interação entre autor, texto e leitor; ou seja, o estilo de um autor passa a ser visto como resultado de uma determinada leitura de seus textos, variando de leitor para leitor. Há quem defenda, ainda, que o estilo é o que permanece constante ao se compararem as diferentes leituras.

El estilo se concibe como resultado de la selección del autor entre las posibilidades concurrentes del sistema lingüístico y de la reelaboración por el lector que recibe el texto. Los efectos estilísticos resultan del intercambio dialéctico entre las consecuencias codificadas en el texto de la elección realizada por el autor y la reacción del lector. El estilo es una manifestación en textos que se constituye en el proceso de la comunicación literaria. Por ello, el estilo no es una propiedad estática de un texto, sino una cualidad virtual que debe reelaborarse en el proceso de la recepción.

(SPILLNER, 1979, p. 109)

A estilística literária, também conhecida como idealista, devido à sua filiação aos trabalhos de Humboldt, Croce, Vossler e Spitzer, conta com contribuições importantes de teóricos como Erich Auerbach, Dámaso Alonso, Amado Alonso e Helmut Hatzfeld.

A *estilística funcional* ou *estilística estrutural*, liderada por Roman Jakobson (1896-1983), constitui-se como uma disciplina lingüística e nem sempre se apresenta sob o rótulo de estilística.

Jakobson aborda o estilo como uma das funções da linguagem, a função poética, e relaciona-o às escolhas que o falante opera no momento da comunicação. O estilo pode ser estudado em qualquer tipo de texto, tanto falado como escrito, literário ou não. “A função poética projeta o princípio da equivalência do eixo da seleção sobre o eixo da combinação” (JAKOBSON, 1959, p. 130). Isto significa que o falante escolhe não apenas as palavras mais

²⁰ Texto original: L'étude des styles littéraires n'est qu'un compartiment de l'enquête stylistique, et qu'un de moyens dont elle dispose en vue d'une synthèse future. Nous reconnaissons volontiers encore que la notion de style implique des éléments tout à fait étrangers à l'objet de la stylistique, notamment la sensibilité de l'auteur qui lui fournit une certaine vision du monde, l'incite (...) à adopter une certaine composition, etc. Mais nul ne nous contredira lorsque nous affirmerons qu'un écrivain ne peut traduire sa sensibilité et sa vision du monde que dans la mesure où il dispose d'un matériel approprié. (CRESSOT, 1963, p. 229)

²¹ Opção adotada nesta pesquisa.

adequadas para expressar-se, mas também a maneira de combiná-las na frase. Essa idéia de estilo como seleção e combinação possibilita estudar tanto as potencialidades expressivas do sistema lingüístico quanto os efeitos alcançados pela estrutura do texto, uma vez que este é considerado sempre em comparação com as possibilidades expressivas descartadas no ato da comunicação.

Dentro da estilística estrutural, convém destacar os trabalhos de Michael Riffaterre e Samuel Levin. O primeiro descarta o estudo do sistema lingüístico, voltando-se exclusivamente para o texto. Considera que a afetividade da linguagem só pode ser apreendida no contexto, pois acredita que é no contraste entre os vocábulos na frase que eles adquirem valor expressivo. Segundo Riffaterre (1973), “a análise estilística deve limitar-se àquilo que é perceptível ao leitor”, porque os “efeitos” atingidos pelo texto é que lhe dão estrutura.

A estilística estuda os elementos que, no enunciado lingüístico, são utilizados para impor ao decodificador a maneira de pensar do codificador, quer dizer, estuda o ato de comunicação não como mera produção de uma cadeia verbal, mas como algo que traz a marca da personalidade do locutor e chama a atenção do destinatário.

(RIFFATERRE, 1973, p. 137)

Com Riffaterre, a noção de desvio adquire uma nova feição, na medida em que o desvio deixa de ser considerado com relação a uma norma externa, já que o contraste se dá entre elementos marcados e não marcados dentro da própria estrutura do texto. Para ele, como para qualquer estudioso da estilística, interessa observar o que provoca impacto sobre o leitor, e esse impacto equivale a uma quebra de expectativa; a própria estrutura textual gera no leitor uma expectativa que se quebra no interior do texto, feito de um número indeterminado de contrastes. A tarefa da estilística, portanto, é a de estudar como se estabelece a combinação entre os fatos estilisticamente marcados e os não marcados.

Com o objetivo de descrever o que considera “a gramática da poesia”, Samuel Levin (1975) explora o conceito de *acoplamento*: estrutura resultante da equivalência, no plano sintático, de formas sonora ou semanticamente equivalentes. Para ele, os acoplamentos são responsáveis pela coesão no texto poético e por sua permanência na mente do leitor. Assim como Levin, vários teóricos da estilística estrutural, seguindo a tendência dos movimentos surgidos no início do século XX, encaminham seus estudos para a postulação de uma ciência da literatura.

A estilística funcional russa, de acordo com Ludmila Kaida (1986), tem como fundador o filólogo M. V. Lomonósov, que publicou sua *Retórica* em 1748, baseada em contribuições de Aristóteles, Horácio, Quintiliano etc. Durante muito tempo, ficou associada à retórica clássica, mas, na década de 1920, com o formalismo russo, tomou um novo rumo. Em um artigo de 1919, Zhirmunski apresenta-a como uma “lingüística poética”.

El ulterior desarrollo de la estilística se aprecia en los trabajos de A. M. Peshkovski, L. V. Scherba, B. A. Larin, V. V. Vinogradov, A. M. Gvózdev y G. O. Vinokur. Resulta evidente que la estilística no tiene ya cabida dentro del marco de los manuales de retórica y poética. El comienzo de la verdadera estilística funcional lo constituye la obra de G. O. Vinokur, *Cultura del idioma*, en la que demuestra que el contenido y la esfera de aplicación de la estilística deben ser más amplios y no pueden limitarse al ámbito de la ciencia de la elocuencia.

(KAIDA, 1986, p. 27)

Kaida destaca a importância da obra de Volochínov, *Marxismo e filosofia da linguagem*, para a estilística funcional russa, influenciando a maneira como esta tem concebido a linguagem, conferindo um papel importante ao contexto extralingüístico. E aponta os estudos do Círculo Lingüístico de Praga, ao lado do formalismo russo, como grandes influências para os trabalhos mais recentes.

Para os funcionalistas russos, o estilo está presente em todas as situações que envolvem o uso da língua; seus estudos contemplam gêneros textuais variados. A questão dos gêneros é central e encontra respaldo teórico na obra de M. Bakhtin. Abordam o *estilo* no escopo do gênero textual, com invariantes e variantes individuais de acordo com cada realização concreta. Partem do pressuposto de que cada gênero discursivo desempenha uma determinada função na comunicação humana. Considerando que essa função estabelece uma relação entre emissor e receptor por meio do texto, voltam-se para os valores expressivos, ou seja, para os recursos lingüísticos que garantem a eficácia dessa relação.

Dentre vários estudos citados em seu livro, *La estilística funcional rusa: problemas actuales*, escrito especialmente para os teóricos espanhóis, Kaida destaca os trabalhos de V. Odinstov, autor de *A estilística do texto* (1980). Segundo ele:

La estilística del texto estudia las posibilidades estilístico-estructurales de las obras del lenguaje (incluidas las literarias). Los tipos e formas de composición estilística, los principios de construcción y el funcionamiento de los medios idiomáticos en el discurso. La estilística del texto, como parte integrante de la estilística del habla, se apoya en los datos que le brinda la estilística de la lengua, con la que está relacionada y guarda una correlación variada. La relación recíproca entre los conceptos ‘texto’ y ‘lengua’ se mantiene a través del estilo

funcional... La estilística del texto, que tiene en cuenta el valor estilístico de las unidades idiomáticas, trata de determinar e describir los efectos estilísticos que surgen en el lenguaje gracias a la organización estructural del texto y al funcionamiento de los medios idiomáticos en el proceso de la comunicación.

(*Apud.* KAIDA, 1986, p. 37)

Nesta breve retomada de algumas vertentes da estilística, vale destacar, ainda, a *sócio-estilística*, praticada por David Crystal e Derek Davy (1970), que focaliza as variantes lingüísticas de diferentes classes sócio-culturais e dos registros adequados a variadas situações. Para esses autores, a estilística é sociolingüística e seu estudo pode ser útil a qualquer indivíduo interessado nos diversos usos da linguagem na sociedade. Assim como Spitzer, reconhecem que o primeiro passo na apreensão de traços estilísticos é intuitivo. Mas não estudam o texto literário, em virtude de sua complexidade e pelo fato de este poder incluir características dos mais variados tipos de texto, devendo ser analisado apenas quando os outros tipos textuais tiverem sido devidamente estudados.

Não poderia deixar de mencionar a importância de Mattoso Câmara para a estilística da língua portuguesa. Seguindo a linha de Bally e combinando-a ao estudo de Karl Bühler sobre as três funções da linguagem: representação mental, manifestação anímica e apelo, Câmara relaciona a estilística às duas últimas funções e a aplica, inclusive, ao estudo da literatura. Em *Contribuição à estilística portuguesa*, além de refletir sobre a natureza da linguagem e do estilo, analisa a expressividade das diversas camadas da linguagem: fônica, léxica e sintática por meio de obras de autores brasileiros e portugueses.

Mattoso Câmara utiliza o termo *expressividade* para se referir à face da língua que possibilita a expressão dos conteúdos afetivos, sem fazer distinção entre conteúdos *naturais* e *evocativos*, uma vez que ambos são indissociáveis. O conceito de expressividade é fundamental, pois define, ainda que de modo genérico, o objeto comum aos estudos de estilística. Para Nilce Sant'Anna Martins (cuja obra constitui importante referência para o estudo da estilística da língua portuguesa no Brasil), a expressividade, ou os valores expressivos, de uma língua são “os meios que ela oferece aos que falam ou escrevem para manifestarem estados emotivos e julgamentos de valor, de modo a despertarem em quem ouve ou lê uma reação também de ordem afetiva” (MARTINS, 2001, p. 23).

De acordo com Mattoso Câmara (1978, p. 24), a Estilística

consiste em assinalar, ao lado de um sistema de fundo intelectual, um sistema de expressividade que nele se insinua e com ele funciona inelutavelmente. Assim compreendida, é o complemento da exposição gramatical, desdobrando-se, como esta, no exame dos sons, das significações e das ordenações formais.

Assim como Bally, acredita que o estudo completo de uma língua pressupõe a combinação da estilística (estudo da face afetiva) com a gramática (estudo da face intelectual), sendo que uma complementa a outra.

Existem, ainda, outras tendências nos estudos estilísticos. José Lemos Monteiro (2005) faz um apanhado das principais, mas reconhece a dificuldade em enquadrar os estudos em uma ou outra linha de pesquisa. O autor associa à *estilística gerativa*, que busca compreender o texto poético através do modelo teórico estabelecido por Chomsky, nomes como Ohmann (1964), Levin (1965) e Van Dijk (1972, 1976). De acordo com Gómez Alonso (2002, p. 55), a estilística gerativa se baseia na utilização de regras transformacionais para diferenciar as frases poéticas das não poéticas e estabelecer uma classificação com respeito às regras gramaticais transgredidas. Para esse autor, os trabalhos de Jean Cohen (1958, 1970), embora não se apresentem como estilísticos, também podem ser vinculados à estilística gerativa. Yllera (1974, p. 48) inclui seus estudos na estilística estrutural.

A *estilística estatística* recorre a métodos quantitativos no estudo do vocabulário de um autor ou de uma escola literária, a fim de chegar às palavras-chave, ou seja, aquelas de maior relevância estilística. Segundo Monteiro (2005), associam-se a ela os estudos de Müller (1965, 1969, 1975), Dubois (1964), Guiraud (1954, 1959), Monteiro (1991) e Roche (1970). Não chega a ser propriamente uma corrente da estilística, porque geralmente se subordina a outras tendências. O próprio Guiraud, que publicou estudos de estilística estatística, chegou a afirmar: “A maior parte dos numerosos estudos, realizados em diversos lugares, acerca de palavras-chave ou de desvios no uso de formas e de construções, são em geral simples inventários passivos e deságuam em conclusões vãs ou tautológicas.” (*Apud DELAS e FILLIOLET*, 1975, p. 40)

Nesta breve apresentação, foram citados apenas alguns autores e algumas linhas de pesquisa dentro da estilística. Com tantas vertentes e contribuições, não se pode apontar um único objeto ou uma única metodologia. Assim como não se pode falar simplesmente em “a estilística” sem causar uma certa confusão, pois a estilística não é uma disciplina com delimitações precisas. Existem diversos estudos que, embora sob rótulos diferentes, podem ser vistos como estilísticos, tanto na área da lingüística como na área da crítica literária.

Segundo Retamar (1963, p. 133):

Discutir si la crítica debe identificarse con la estilística (según cree Spitzer) o no, es asunto menos importante. Como el nombre *crítica* encubre las más variadas aventuras, sería vano intentar apresuradamente esa identificación —

que a veces, en efecto, ocurre. Pero ir al extremo contrario es también vano: la crítica, hoy, no puede prescindir de la estilística. Incluso críticos que están, o creen estar, alejados de ella, incurren en sus métodos.

Conforme Yllera (1974, p. 39): “Estilística, poética e semiótica literária não são mais do que formas diferentes de uma única intenção que, procurando um método adequado, se viu sucessivamente ligada à filologia, à lingüística e actualmente à semiótica”.

No âmbito dos estudos literários, está aparentada a movimentos como o formalismo russo, o estruturalismo checo e o *new criticism*, sem contar seu parentesco longínquo com a antiga retórica, da qual empresta, em maior ou menor grau, dependendo da formação do estudioso, grande parte de sua terminologia e análise gramatical, especialmente no que se refere à linguagem figurada. Também pode se associar à *explicación du texte*, já que ambas se dedicam à análise minuciosa da construção gramatical do texto, diferenciando-se apenas pelas concepções de estilo, uma vez que a *explicación du texte* se prende às “técnicas de expressão” e a normas que antecedem o texto. A estilística volta-se à descrição, sem um juízo prévio do que seria um bom estilo.

De modo geral, a estilística liga-se às disciplinas voltadas ao estudo da forma, do arranjo lingüístico do texto. Seu recorte é tão pouco preciso que José Luis Martín (1973), ao apresentar a evolução histórica da estilística, remonta aos antigos egípcios, à China e à Índia de cerca de 3.000 a.C.

Com a supervalorização do discurso científico, a estilística literária acabou perdendo terreno, embora resista. *Crítica estilística*, de Martín, é certamente uma resposta às críticas que atingiam a estilística literária nas décadas de 60 e 70. Sua obra, como ele mesmo diz, objetiva harmonizar as velhas escolas estilísticas de Bally e Spitzer. Mas esclarece: a estilística, ou melhor, a crítica estilística é uma disciplina “separada e diferente” da lingüística (MARTÍN, 1973, p. 184).

Martín opõe-se à estilística estrutural e aos teóricos de linha descritiva franco-suíça (como Nardin, Schérer, Chassé, Cohen, entre outros); considera seus métodos mecânicos e improdutivos. E afirma: “no hay ciencia literaria, ni puede haberla. Hay ciencia lingüística, y hay método científico en la estilística. Tampoco debemos afirmar que la estilística es una ciencia. Es una disciplina científico-estética” (*Id. ibid.*, p. 57). Com isso, defende que o estilólogo não seja apenas um estudioso, mas “un *scholar*, un erudito que amalgame armoniosamente, en forma perfectamente integrada, a un científico y a un artista en sí mismo”. “Su labor ha de consistir en conocer, revivir, descubrir, interpretar, valorar y hacer gozar la obra de arte en todas sus potencialidades.” (*Id. ibid.*, p. 32) E sistematiza os

procedimentos de aproximação da obra literária, buscando combinar a intuição ao rigor supostamente científico.

Desse modo, procura dar ao método proposto por Spitzer — o *círculo filológico* ou *hermenêutico* — uma roupagem mais científica. Apresenta três etapas presentes no método estilístico, seguindo a divisão clássica: *tese-análise-síntese*. A tese equivale ao momento de formulação de uma hipótese sobre a obra; na análise, a tese é comprovada, rechaçada ou modificada, sem perder de vista que a palavra analisada equivale à “chave” de todo o segredo conceitual-afetivo da obra; a síntese consiste no estabelecimento de uma teoria valorativa e definitiva formulada a partir da análise prévia. Para Martín, a tese talvez represente o único momento verdadeiramente subjetivo do processo, a análise corresponde ao verdadeiro aspecto científico e a síntese, o momento estético-artístico, quando o crítico pode vislumbrar o “segredo último”, a “alma da obra”.

Martín também insiste no fato de que o objetivo da investigação estilística, mais especificamente da crítica estilística, de tradição espanhola, não é chegar à psique do autor, mas ao cerne significativo da obra. “El estilo es la obra, no el hombre” (*Id. ibid.*, p. 187). Com relação às críticas que apresentam a estilística como uma disciplina formalista e alienada, afirma que a crítica estilística não rechaça o valor ideológico de uma obra literária, mas o enfoca através das palavras que o expressam. Também marca sua posição contra a crítica tradicional, que adotou a dicotomia platônica entre “fundo e forma”, e, obviamente, aos estudiosos da estilística descritiva, que se baseia na oposição entre significado e significante de Saussure. Para Martín, não há fundo e forma, há obra, cosmos, totalidade.

Após tantos debates, tantas polêmicas, fundamentais para o desenvolvimento da estilística, hoje as diversas vertentes parecem travar um diálogo mais amistoso. Talvez porque já não exista uma preocupação em defender um lugar no universo acadêmico.

Nos departamentos de lingüística brasileiros, hoje, há poucos trabalhos explicitamente estilísticos. Geralmente acontecem dentro da análise do discurso, da pragmática, da nova retórica, da semântica, dos estudos enunciativos ou simplesmente se apresentam como lingüística aplicada.

Mas a estilística tem resistido ao tempo exatamente devido a sua versatilidade. Como não busca construir ou comprovar uma teoria abstrata, mas antes se preocupa em observar os usos da língua e a construção de sentido, adapta-se às novas teorias e se beneficia delas.

A estilística pode ser esquecida, porém dificilmente será refutada por uma nova tendência, pois não se estrutura em um conjunto preciso de pressupostos para ser contestado.

Assim como os continuadores de Bally incluíram na investigação estilística o texto literário e teóricos como Amado Alonso substituíram a concepção psicologista de linguagem, utilizada por Spitzer, por outra estritamente estética, novas posturas e novas concepções surgirão, mas todas, certamente, poderão se acomodar ao método estilístico. Pois este se baseia em um único pressuposto: a língua pode representar idéias e afetos e atuar sobre o outro.

A própria oposição de Bally entre traços afetivos e traços intelectivos já tem sido rejeitada, mas isso só contribuiu para o desenvolvimento da estilística, em suas várias tendências. E hoje o foco tem se deslocado da língua para o discurso. Mas é sempre possível traçar paralelos entre os estudos.

No caso da análise do discurso, por exemplo, um texto é estudado em função do dito, de seu arranjo formal, mas também do que deixa de dizer, dos silêncios que trazem para o campo de significação outros textos, outros discursos, os quais dialogam com a formação discursiva e ideológica do autor e/ou do leitor. Para se referir a essa característica do processo significativo, são utilizados termos como *heterogeneidade discursiva*, *polifonia*, *dialogismo*. Talvez, de modo um pouco grosseiro, seja possível estabelecer um paralelo com a obra de Bally, quando este afirma que o dado expressivo só pode ser interpretado em contraste com o não expressivo. Ou, ainda, dialoga com a noção de escolha, tão presente na tradição dos estudos estilísticos. Afinal, ao selecionar uma palavra ou uma estrutura, o autor faz com que as demais possibilidades descartadas permaneçam contribuindo para determinar a concretização do sentido.

As concepções de *estilo*, *língua*, *texto*, *palavra*, *autor*, *leitor* etc se modificam, mas o interesse, desde Bally, permanece sobre a investigação da maneira como se estabelece a interação entre locutor e interlocutor por meio da análise da forma.

Tradicionalmente, o objeto da estilística tem sido a forma. Por razões que são bem conhecidas (ou privilégio de uma função da linguagem ou o privilégio de uma definição de significação ou da tarefa da semântica, ou ainda, pelas concepções de qual seja o papel da sintaxe em sua relação com a semântica), a forma tem sido tomada independentemente do sentido, como se esse fosse prévio, ou, de certa maneira, independente da forma. Ora, numa abordagem do estilo, para ter algum sentido e não somente da ótica da análise do discurso, deve considerar o papel da forma na constituição do sentido e a pressão do sentido, seu papel, como um dos condicionadores da seleção, da escolha de uma forma.

(POSSENTI, 1988, p. 170)

Os termos *afetividade*, *expressividade*, *traços expressivos* e *traços estilísticos* já convivem com outros como *efeitos de sentido* e provavelmente serão substituídos por uma terminologia mais moderna e condizente com os novos estudos lingüísticos. Os trabalhos

estilísticos subsidiam-se das pesquisas lingüísticas. Isso não significa que a própria estilística não venha a oferecer contribuições para o estudo da língua e do discurso. Afinal, investiga o “comportamento” da língua em uso e pode oferecer um rico material descritivo.

Para José Maria Paz Gago (1993), concordando com Martín, a estilística não é uma ciência: deve ser vista como um “conjunto de métodos”. Mas defende a idéia de que esses métodos possuem princípios comuns e que não são tão distintos como se tem pensado. E afirma que essa unidade pode ser percebida em três características que acompanham todo estudo estilístico, independente das orientações teóricas do autor.

1. Todos os métodos abordam o texto literário, sempre de um ponto de partida lingüístico-formal, para obter algum tipo de conclusão sobre sua qualidade formal e seu valor estético.
2. Consideram-se de relevância estilística as construções que saem do normal. Essa anormalidade ou desvio, conseqüência de uma escolha, chama a atenção do crítico, que pode interpretar ou atribuir valor a tal originalidade.
3. Com diferença de ênfase, os estudos sempre consideram como fatores protagonistas do processo comunicativo: emissor, receptor, texto.

(GAGO, 1993, p. 18-9)

A partir dessa sistematização proposta por Gago, torna-se evidente a dificuldade em estabelecer uma unidade para os estudos estilísticos. Como se pode perceber, o autor contempla apenas a estilística aplicada a textos literários, desconsiderando outras abordagens. A noção de desvio pode ser válida, já que o autor se refere ao que chama a atenção do crítico. E, embora para alguns a idéia de desvio não combine com a de escolha, é possível relacioná-lo ao elemento expressivo, que apela aos sentidos do crítico-leitor. Com relação à tríade emissor-receptor-texto, não é possível que este seja um fator que diferencie a análise estilística de qualquer outra disciplina que se volte para o estudo do texto literário.

A descrição da estilística como um “conjunto de métodos” é pertinente e contribui para a superação do problema que é fazer com que possa ser descrita como uma ciência ou até mesmo uma disciplina. O problema é que os próprios métodos são muito genéricos e também podem ser “emprestados” de teorias vizinhas.

Neste trabalho sobre a obra de Alberto da Cunha Melo, por exemplo, no que se refere ao método, há uma contribuição importante de estudos de teoria literária, da lingüística textual, da estética da recepção, e de outras disciplinas voltadas para a interpretação de texto. O que esta abordagem apresenta em comum com outros estudos de base estilística é, provavelmente, a preocupação com o detalhe da estrutura do texto e sua relação com a construção do todo significativo do poema. Assim como ocorre em vários estudos sobre literatura, parte-se de uma característica considerada relevante no todo da obra poética, para

se verificar como os sons, as palavras, a ordenação sintática, os símbolos, as relações intertextuais — sempre concebidos como parte estruturadora do discurso poético — se combinam para criar este ou aquele efeito de sentido. As análises, obviamente, não fornecem uma “radiografia” da gramática empregada no texto, já que a atenção recai apenas sobre alguns recursos, considerados relevantes. E esses recursos são sempre observados em função do conjunto.

Os estudos estilísticos envolvem sempre um esforço para compreender o texto. Nesse processo de busca de compreensão, o material lingüístico recebe atenção especial. Isso não significa, como bem afirma Martín, desconsiderar questões ideológicas; estas estão mesmo inscritas no discurso analisado. No processo de análise estilística, o texto é constantemente relacionado a outros textos, ao mundo, às experiências conhecidas e que se fazem conhecer pela pesquisa. Talvez por isso Martín vislumbre o analista como um *scholar*, conhecedor das artes, da ciência, enfim, de tudo. Entretanto, para que o trabalho estilístico seja factível, talvez seja necessário, apenas, ter em mente que, quando se estuda a palavra, não se estuda uma estrutura compacta e fechada, mas um signo sempre móvel, maleável, em constante interação com todo tipo de conhecimento.

E o texto nos leva a buscar conhecimento.

Conforme Umberto Eco (2005, p. 79-80),

quando um texto é produzido não para um único destinatário, mas para uma comunidade de leitores, o/a autor/a sabe que será interpretado/a não segundo suas intenções, mas de acordo com uma complexa estratégia de interações que também envolve os leitores, ao lado de sua competência na linguagem enquanto tesouro social. Por tesouro social entendo não apenas uma determinada língua enquanto conjunto de regras gramaticais, mas também toda a enciclopédia que as realizações daquela língua implementaram, ou seja, as convenções culturais que uma língua produziu e a própria história das interpretações anteriores de muitos textos, compreendendo o texto que o leitor está lendo.

Diferente do leitor comum, o analista não conta apenas com o conhecimento prévio; terá de procurar por conteúdos que não seria capaz de acessar sozinho. Com isso, ao contrário do que muitos afirmam, a análise estilística não é simplesmente imanente, já que não existe, ao menos nos dias de hoje, conteúdo lingüístico que seja imanente.

Terry Eagleton (1997), ao fazer uma análise das várias tendências dos estudos literários, passando pela fenomenologia, hermenêutica, teoria da recepção, estruturalismo, pós-estruturalismo, psicanálise, crítica marxista, conclui que nenhuma delas pôde libertar-se

das coerções ideológicas de seu momento histórico²². De maneira mais ou menos consciente, cada uma dessas escolas acabaram contribuindo para a manutenção e reprodução do poder social, mesmo quando preconizavam o contrário.

A língua é um campo de forças sociais que nos modelam até as raízes, sendo uma ilusão dos acadêmicos considerar a obra literária como uma arena de possibilidades infinitas, que fogem a isto. (...) Um dos temas deste livro é o de que inexistem uma reação puramente “literária”: todas as reações, sem exclusão das reações à *forma* literária, aos aspectos de uma obra que são por vezes ciosamente reservados ao “estético”, estão profundamente arraigadas no indivíduo social e histórico que somos.

(EAGLETON, 1997, p. 120, 123)

Ironicamente, o autor atribui ao último capítulo de seu livro (segundo ele, fortemente influenciado pelo pensamento de Foucault), o título: “Conclusão: crítica política”. Entretanto, afirma que supor que a crítica política seja uma alternativa mais isenta para os estudos literários é um grande equívoco, pois este é o tipo de análise mais tendencioso. Em seguida, chega a cogitar a possibilidade de uma postura ecumênica, ou seja, de combinar livremente diferentes métodos críticos. Mas admite que essa postura pode ser problemática, uma vez que nem todos os métodos são mutuamente compatíveis; além de correr o risco de deixar o teórico em uma posição de superioridade, de balizador de conflitos, ignorando que alguns deles só podem ser resolvidos unilateralmente.

Por fim, o autor defende que a melhor metodologia seria aquela cuja preocupação fosse analisar “os tipos de *efeitos* produzidos pelos discursos, e como eles são produzidos”, uma “teoria do discurso”. E reconhece: “Talvez se trate, na verdade, da forma mais antiga de ‘crítica literária’, conhecida como retórica”.

Embora minha posição seja reacionária sob esse ponto de vista, não pretendo que todos os antigos termos da retórica e sua utilização renasçam e ocupem o lugar da moderna linguagem crítica. Não é preciso que isto ocorra já que existem, nas teorias literárias examinadas neste livro, conceitos suficientes para pelo menos nos permitir começar. A retórica, ou a teoria do discurso, divide com o formalismo, o estruturalismo e a semiótica, o interesse pelos recursos formais da linguagem; como a teoria da recepção, porém, ela também se ocupa da maneira pela qual tais recursos são realmente efetivos no ponto de vista do ‘consumo’.

(EAGLETON, 1997, p. 282-3)

²² Para esse autor, ideologia equivale à “maneira pela qual aquilo que dizemos e no que acreditamos se relaciona com a estrutura de poder e com as relações de poder da sociedade em que vivemos”. (EAGLETON, 1997, p. 20)

Uma realização concreta dessa postura metodológica defendida por Eagleton já existe e se chama estilística. Ao longo de seu estudo, o autor cita autores que se enquadram na investigação estilística, mas não a menciona como uma disciplina ou um conjunto de métodos compartilhados. O nome de Spitzer, por exemplo, surge apenas em um comentário, ao lado de Croce, Curtius, Auerbach e Welleck, para ilustrar “o mundo dos grandes estetas e dos eruditos humanistas literários da Europa do século XX” que perdia espaço ante ao advento do estruturalismo. (*Id. ibid.*, p. 146-7)

Isso serve para ilustrar como a estilística tem sido negligenciada como uma alternativa válida entre as várias possibilidades de abordagem do texto literário ou de qualquer outro gênero textual.

A fim de concluir esta exposição sobre a estilística, e as estilísticas, vale lembrar o trabalho de Richard Bradford (1997), *Stylistics*. Para esse autor, o propósito da estilística é levar a um julgamento da obra literária (*evaluative judgment*), se é de boa ou má qualidade. Compara um poema ao trecho de um romance popular e chega à conclusão, após avaliar o emprego de alguns recursos lingüísticos em ambos os textos, de que o poeta é superior. Essa parece ser uma deturpação e um exagero do *valor* usado nas análises de crítica estilística.

Após um estudo exaustivo da obra de Pablo Neruda, por exemplo, Amado Alonso (1979) conclui que há uma espécie de “conversão” em sua poesia, na medida em que percebe um deslocamento do foco nas preocupações do indivíduo para uma comunhão com o próximo. O autor associa essa transformação com o fato de Neruda tornar-se comunista, mas alerta que esse dado apenas se torna relevante após a análise atenta da forma. Os juízos, no geral, são dessa ordem, embora também considerem a eficácia dos usos expressivos.

O crítico poderá determinar se uma obra é mais bem acabada que outra; no entanto, não é possível conceber que esse seja o objetivo da estilística.

Esta breve retomada de alguns teóricos da estilística tem o intuito de inserir esta pesquisa em um contexto de discussões mais amplo. Não há como enquadrá-la em uma única linha de investigação, pois hoje elas já se combinam livremente. Assim, não existe o interesse em apresentar esta abordagem estilística como um trabalho de lingüística²³ ou de crítica literária, a intenção é apenas verificar alguns usos expressivos, considerando, principalmente, a maneira como se obtém o efeito de ênfase e concisão por meio da técnica da reverberação de imagem, que enfocarei com mais detalhe na terceira parte desta exposição.

²³ Nas palavras de Pechêux (1999, p. 50): resta “saber em que medida a própria lingüística é ou não uma disciplina de interpretação”.

De uma maneira ou de outra, contribuem para esta investigação do estilo tanto os estudos de Bally, Cressot, Riffaterre, Jakobson, Levin quanto os de Spitzer, Dámaso Alonso, Amado Alonso, dentre outros.

Na segunda seção deste trabalho, registro alguns traços estilísticos de Alberto da Cunha Melo e ofereço uma amostra do que entendo por leitura estilística, ao analisar alguns recursos expressivos dos poemas selecionados para ilustrar a obra desse autor. Embora os comentários dos textos ainda não se estruturarem em análises completas, já é possível notar a preocupação com a maneira como se dá a construção da imagem poética, sempre enfocando detalhes da forma.

Esta segunda parte foi concebida não apenas para fornecer uma visão panorâmica do estilo do autor, mas com o intuito de apresentar alguns títulos de difícil acesso, pois a maioria das publicações contou com uma tiragem pequena e teve circulação restrita.²⁴

²⁴ Mas existe a possibilidade de republicação. Recentemente, *Noticiário*, um dos livros mais importantes na trajetória poética de Alberto da Cunha Melo, de difícil acesso, foi disponibilizado para *download* no *site* oficial do autor <<http://www.albertocmelo.com>> (acesso em 01/12/2007).

2 A poesia de Alberto da Cunha Melo — aproximação a um estilo

José Alberto Tavares da Cunha Melo, além de poeta, foi jornalista e sociólogo. Faleceu no dia 13 de outubro de 2007, aos 65 anos, deixando vários livros para serem publicados. Filho e neto de poetas, nasceu em Jaboatão, Pernambuco, no dia 08 de abril de 1942. Leitor de Kafka e João Cabral de Melo Neto, teve no pai, Benedito Cunha Melo, sua primeira influência.

Na época em que estudava sociologia na UFPE, reunia-se com alguns amigos, também poetas, para discutir, entre outras coisas, poesia. Desses encontros, formou-se o *Grupo de Jaboatão*, que se desdobrou em um grupo maior, conhecido como *Geração 65 de Poetas Pernambucanos* (nome atribuído pelo historiador Tadeu Rocha). No início, o grupo era formado por Alberto da Cunha Melo, Domingos Alexandre, José L. A. de Melo e Jaci Bezerra.

Há muitos poetas, com as mais diferentes tendências estéticas, associados à Geração 65, dentre eles Marcus Accioly, Tereza Tenório, Ângelo Monteiro, José Carlos Targino e vários outros. O poeta e crítico César Leal, grande incentivador do grupo, por cuja iniciativa Alberto da Cunha Melo publicou seus dois primeiros livros de poemas, alerta para o caráter vago e, por vezes, arbitrário dos rótulos de geração, mas reconhece a pertinência da data, que chama a atenção para um evento determinante para a identidade da Geração de 65: o Golpe Militar. De fato, a opressão causada pelos militares serviu de alimento para vários poemas de Alberto da Cunha Melo, os quais, pelo trabalho estético, transcenderam o circunstancial, lançando-se a reflexões mais universais, sobre o medo, a (falta de) liberdade, o individualismo, enfim, sobre o humano.

Muito há para se dizer sobre a Geração 65 e sua relação com Alberto da Cunha Melo, mas isso seria tema para um outro estudo. *Geração 65 – o livro dos trinta anos*, edição organizada por Jaci Bezerra, compila artigos e depoimentos de poetas e críticos dessa geração por ocasião do seminário comemorativo de seus trinta anos, realizado em novembro de 1995 na Fundação Joaquim Nabuco. Em *Faces da resistência na poesia de Alberto da Cunha Melo*, de 2003, primeiro e único livro sobre o poeta publicado até o momento, Cláudia Cordeiro trata especificamente da relação de Alberto da Cunha Melo com sua geração, além de apresentar uma visão panorâmica de sua produção poética.

Junto com alguns colegas da Geração 65 e outros preocupados com a promoção da cultura em nosso país, Alberto da Cunha Melo foi co-fundador das Edições Pirata, editora alternativa por meio da qual lançou três de seus livros (*Dez poemas políticos*, *Noticiário* e *Poemas à mão livre*) e que chegou a editar obras de Gilberto Freyre, Ledo Ivo, Mauro Mota e Rubem Braga — uma maneira de resistir ao silêncio em que eram confinados intelectuais e artistas durante o regime militar.

Como sociólogo, dedicou onze anos à pesquisa, atuando na Fundação Joaquim Nabuco, e publicou alguns trabalhos científicos. Foi gerente de bem-estar social do SESC pela Delegacia do Estado do Acre e exerceu a função de pesquisador da Comissão Estadual de Planejamento Agrícola desse mesmo Estado. Também foi diretor de assuntos culturais da FUNDARPE (Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco) e diretor do arquivo público estadual de Pernambuco.

No jornalismo, destacou-se como editor do “Commercio Cultural”, do *Jornal do Commercio*. Também foi colaborador da coluna “Arte pela Arte”, do *Jornal da Tarde* (SP), e da revista *Continente Multicultural* (CEPE/PE), em que assinou a coluna “Marco Zero”.²⁵

Alberto da Cunha Melo tem até hoje quatorze títulos de poesia publicados e figura em várias antologias. A maioria de seus livros contou com distribuição restrita. Alguns deles com 200 ou 300 exemplares. Durante muito tempo, sua obra era conhecida e apreciada apenas por um círculo fechado de críticos e poetas, na maioria nordestinos como ele. Começou a publicar na década de 60, mas apenas *Soma dos sumos*, de 1983, uma seleção de poemas, teve distribuição nacional, editada pela José Olympio em parceria com a Fundarpe.

Em 2003, três de seus livros (*Oração pelo poema*, *Yacala* e *Meditação sob os lajedos*) foram reunidos em um volume: *Dois caminhos e uma oração*, pelas Edições Girafa, com circulação nacional. Pela mesma editora, foi lançado *O cão de olhos amarelos & outros poemas inéditos*, premiado em 2007 pela Academia Brasileira de Letras como melhor livro de poesia. *Meditação sob os Lajedos*, publicado inicialmente pela editora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, também já havia sido bem recebido pela crítica, figurando na lista do Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira entre os dez melhores livros publicados no Brasil em 2002.

E tem sido cada vez mais citado entre os principais poetas brasileiros.

Ao longo de toda sua obra poética, podemos perceber uma preocupação com a forma, que se manifesta no vocábulo preciso, nas combinações sonoras, no ritmo que se

²⁵ Informações colhidas no site <<http://www.albertocmelo.com>> (acesso em 11/11/2007) e em *100 Anos de Poesia: um panorama da poesia brasileira no século XX*, p. 70.

molda à idéia. “Não falte nem sobre nada.” A frase de Quintiliano, que serve de epígrafe para um de seus livros (*Carne de terceira*), além de explicitar o vínculo com a tradição clássica, revela essa preocupação do autor com a harmonia entre forma e conteúdo, com a linguagem compacta, sem excessos. Tudo geralmente expresso com um vocabulário acessível, embora culto, e frases simples, na maioria em ordem direta.

A temática social é marcante, assim como uma tendência às reflexões de cunho metafísico, a indagações sobre a existência humana — vida e morte — e seu papel em uma ordem maior. O homem está sempre no centro das atenções. Mas existe uma busca constante de integração com a natureza, sempre presente em imagens de água (mar, rio, chuva), terra (lama, pedra, areia, vegetação), céu, fogo, animais. Destes, parecem predominar os alados (pássaros, borboletas), revelando, talvez, um desejo de transcendência.

O Cosmos é tido como a grande casa do homem, que ora acolhe e ora parece repelir; no geral, representa o principal objeto de desejo de sua poesia, que se lança à procura de harmonia e equilíbrio. É interessante notar que, embora haja variações, o sol é geralmente representado como uma força opositora, que castiga, enquanto as chuvas surgem com uma conotação positiva, de graça e renovação. Provavelmente isso ocorre porque o nordeste brasileiro serve de cenário para muitos de seus poemas. No entanto, embora haja textos em que o homem e a natureza nordestina estejam presentes de modo explícito, em sua maioria, não há determinação do espaço. Mesmo quando o homem é um personagem específico, com nome e tudo, pode habitar qualquer lugar — o contexto urbano prevalece —, o que contribui para a identificação do leitor com o texto. Também é raríssima a menção a datas precisas, enquanto é mais comum a referência a épocas do ano como os meses, o que ressalta a idéia do tempo cíclico. Mas se destaca o contexto de pobreza, desigualdade, luta pela sobrevivência, universo tão tipicamente brasileiro.

Uma crítica recorrente se refere à falta de sintonia entre o homem e seu meio, e entre homem e homem, seja na relação com os outros ou consigo próprio. O trabalho alienante, o dinheiro, o consumo, o poder, a obrigação, a religião são tidos como obstáculos para que o homem seja pleno e feliz. Podemos, numa generalização grosseira, reduzir a dois os principais alvos de crítica: os valores capitalistas que regem a sociedade e o moralismo, pregado especialmente pelas igrejas cristãs, que força um senso de dever e responsabilidade extremado, gerando um comportamento de caridade artificial, culpa, frustração, infelicidade. A reflexão recai, portanto, sobre a avaliação de temas relacionados à moral e à ética.

“A moral incide sobre a dimensão das leis e do dever de cada um de obedecer a elas, e a ética incide sobre as razões que legitimam a referida obediência” (HARKOT-DE-LA-

TAILLE e TAILLE, 2004, p. 69). De acordo com Romano (2004, p. 41), a ética de um povo pode ser entendida como um “conjunto de hábitos, atitudes, pensamentos, formas culturais adquiridas durante longo tempo”. Uma ética não surge de repente, mas, aos poucos, vai moldando a memória e a inteligência das pessoas, repercutindo em atos, sem muitos esforços de reflexão. “A ética é o que se tornou quase uma segunda natureza das pessoas, de modo que seus valores são assumidos automaticamente ou sem crítica” (*id. ibid.*). Diante disso, é possível afirmar que a postura crítica da poesia de Alberto da Cunha Melo se dá, via de regra, frente ao questionamento da ética ou das éticas que regem as ações humanas.

Às vezes sarcástica, outras vezes melancólica, outras marcada pela indignação, a abordagem dos temas é sempre carregada de acentuado racionalismo, o que induz à reflexão e um profundo envolvimento afetivo, levando ao desejo de transformação. Nesse sentido, a poética de Alberto da Cunha Melo liga-se à tradição horaciana do *delectare et prodesse* (deleitar e ser útil). Seu leitor é constantemente interpelado, reiteradamente tocado pela palavra. Nenhum recurso lingüístico é desperdiçado, ou seja, nenhuma figura é usada como simples adorno, ou mera brincadeira lingüística, mas sempre articulada com um pensamento, uma emoção intensa.

A linguagem alegórica e o uso de metáforas inusitadas combinam-se a descrições mais realistas do cotidiano e o resultado é uma linguagem densa que, de início, pode causar certa dificuldade.

Sua poesia apresenta fases bem delimitadas, no que respeita à forma. Cláudia Cordeiro (2003) agrupa suas publicações em três fases distintas. Mantenho a mesma divisão para apresentar a obra do autor. Apenas acrescento uma quarta fase para tratar de *O cão de olhos amarelos*, pois os poemas deste livro têm uma nova estrutura.

Alberto da Cunha Melo tinha esse hábito de cultivar uma forma fixa durante um período razoavelmente longo até criar uma nova forma, que passava a receber sua atenção.

2.1 A primeira fase: octossílabos em quartetos

Os livros *Círculo cósmico* (1966), *Oração pelo poema* (1969), *Publicação do corpo* (1974) e *Poemas anteriores* (1989) integram a primeira fase da poesia de Alberto da Cunha Melo. Os poemas desse período são todos escritos em metro octossilábico, compostos, na maioria, de cinco quartetos, sem rima. Cada estrofe abarca um período ou dois, separados, no

geral, por ponto-final, constituindo blocos acabados. É raro o poema em que o período ultrapassa uma estrofe.

De maneira geral, essa é a fase mais subjetivista do autor — os poemas em primeira pessoa predominam. Notamos, em toda a obra, uma tendência ao apagamento, ainda que aparente, da subjetividade.

Nesse primeiro momento de sua obra poética, produzida durante o regime militar, a crítica social está presente, mas de maneira mais indireta, embora nem sempre sutil. Mesmo assim, teve de responder pelos seguintes versos de *Publicação do corpo*: “Uma terça parte dos anjos/ já veste túnicas vermelhas:/ mude de roupa se não pode/ mais, nunca mais, mudar de vida.” A imagem das *túnicas vermelhas* foi logo (e acertadamente) associada ao crescimento do comunismo na América do Sul. O poeta apoiou-se na polissemia da metáfora e escapou do cerco militar.

Círculo cósmico e *Oração pelo poema* foram publicados em separata da *Revista Estudos Universitários*, editada pela UFPE, com o intermédio de César Leal, que décadas depois afirma:

Alberto da Cunha Melo é um poeta competente, de uma força incomum, possuindo ainda o que poucos poetas possuem, uma clara consciência do conceito de poesia. Alberto da Cunha Melo domina como poucos o octossílabo. Cabral ainda não o utilizava, a não ser ocasionalmente, e Alberto da Cunha Melo já o cultivava como se fora um hábito, sua *maneira* de fazer poesia. Alberto da Cunha Melo tinha cem poemas quando me mostrou seu primeiro livro. Era tanto poema que eu resolvi apenas escolher vinte. Todos em octossílabos. Creio que em 1966. Ele guardou lá numa mala o resto. Depois de vinte ou trinta anos resolveu publicá-los com o nome de *Poemas anteriores*.

(BEZERRA, 1995, p. 25)

A temática de *Círculo cósmico* é, como na maioria de seus livros, variada. Mas predomina o estranhamento, o desconforto diante do cotidiano opressivo. A linguagem alegórica permeia todo o livro, criando, por vezes, uma atmosfera simbolista. A metalinguagem também está presente.

O corpo serve de metáfora para a palavra, revelando a ligação intensa entre o poeta e sua obra. Expô-la equivale a despir-se, entregar-se completamente. O sentimento do poeta marca-se na carne, o que lhe imprime grande força. Essa fusão entre corpo e palavra é retomada em publicações posteriores.

Quando distanciar-me das altas
nuvens, onde sempre habitei,
devo levar algumas delas
para que saibam minha pátria.

Após soltar de espaço a espaço
as cascas vivas da memória,
devo levar para a cidade
o corpo, esta palavra forte.

(...)

Vou conduzi-lo com o cuidado
de livro muito alvo na tarde:
é minha única esperança
de estar bem vivo entre vocês.

(...)

Nessas estrofes de “Publicação do corpo”, poema que abre o *Círculo cósmico*, observamos um eu lírico em primeira pessoa empenhado em compartilhar suas experiências e unir dois planos distintos, as altas nuvens e a cidade, com relação à qual se sente alheio. O eu assume, então, papel de observador que não se reconhece como parte da cidade, ou melhor, que só se faz presente pela palavra.

O pronome *vocês* explicita o interlocutor do eu poético e pode ser associado aos próprios leitores. Essa referência direta ao leitor ocorre esporadicamente ao longo da obra. Mas o tom apelativo, ainda quando não há menção explícita a um interlocutor, faz com que o leitor se sinta sempre como participante ativo dos textos, que inspiram uma vontade de transformação.

É interessante notar que o fato de haver um vocabulário acessível não torna a linguagem menos complexa. A sintaxe com as metáforas estabelecem relações de sentido inusitadas. No último verso da segunda estrofe, por exemplo, a recorrência de sons oclusivos surdos [k], [p], [t] combinados à vibrante [r] reproduz a idéia de força, atribuída ao vocábulo *corpo*. Assim, o corpo, além de aludir literalmente à presença física do eu lírico, é uma palavra de sonoridade forte, e, ao mesmo tempo, é metaforizado para se referir ao próprio poema.

Nestas primeiras estrofes de “Asteriscos”, observamos uma descrição precisa do sentimento que abarca toda a produção poética de Alberto da Cunha Melo:

Como um suicida que deixa
 uma carta em cima da mesa,
 para descansar a polícia,
 deixo o meu poema no mundo.

Minha dor lógica jamais
 necessitou de testemunho
 outro, que não fosse o meu corpo,
 sob os ataúdes do Céu.

O poeta experimenta uma “dor lógica”. Nessa imagem, que aparenta um paradoxo, o eu lírico expressa a *lógica* como modificador de *dor*, o que intensifica o sofrimento e subordina a razão à emoção, embora esta seja limitada por aquela. O termo *corpo*, que também serve de metáfora para o próprio poema, pode equivaler a *cadáver*. Conceber um poema é algo tão extremo como morrer. O predomínio de sons fechados (*meu, poema, mundo, necessitou, testemunho, outro, fosse, corpo, ataúdes*) ao longo dessas estrofes intensifica a sensação de morte. O vocábulo *ataúdes* é o único mais erudito e imprime ao poema um tom solene, além do estranhamento causado pela imagem. Essa combinação entre palavras simples, próximas do cotidiano, com termos mais raros acontece ao longo de toda a obra, mas no geral predomina o léxico mais comum.

O estranhamento — que pode ser compreendido como a sensação da descoberta daquilo que nunca vimos ou experimentamos antes — acompanha o leitor por toda a poética de Alberto da Cunha Melo. De acordo com os formalistas russos, o *estranhamento* é o choque produzido no leitor por meio da estrutura formal da obra de arte. Para eles, trata-se de uma característica intrínseca à obra de qualidade, responsável por promover a constante renovação da expressão literária assim como dos processos de percepção do leitor.²⁶

No poema “Círculo cósmico”, último do livro (frisando seu caráter circular), o estranhamento decorre da imagem de um deus que oscila entre o monstro e o humano.

Círculo Cósmico

Livro-me tarde. Um deus facínora
 rasga a cabeleira da treva
 e emerge todo satisfeito
 como uma rocha entre as ondas.

²⁶ Para o aprofundamento desse assunto, ler: Carlo Ginzburg. “Estranhamento: pré-história de um procedimento literário”. In *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*.

Estou no patamar do mar
e suplico gesticulando
com duas bandeiras na mão:
uma rosada e outra vermelha.

Tudo realizado e pronto
e público e definitivo,
tal um diário oficial
grifado para a Eternidade.

Agora o deus mencionado
particularmente dirige
a mão de lâmina, o perdão
ridente como todo escárnio.

E levantado num rochedo
(no mais alto, naturalmente)
dá grande salto pirotécnico,
antes de afastar-se dali.

A narrativa no presente apresenta-se como um discurso mitológico, que pode remeter à criação do mundo ou ao ciclo de um dia: “Um deus *facínora*/ rasga a cabeleira da treva”. O adjetivo *facínora* e o verbo *rasga* (segundo verso) reproduzem um ato violento, visto com asco e estupefação pelo eu lírico, único espectador da cena. Ele suplica a esse deus perverso. O fato de não haver menção ao objeto da súplica enfatiza o sentimento envolvido no ato de suplicar e contribui para a polissemia da imagem. As bandeiras *rosa* e *vermelha* podem aludir ao comunismo e ao que ele traz de luta e desejo de igualdade, além de a cor vermelha assumir toda a simbologia de dor, vida, morte e guerra ligada ao sangue, o que expressa a emoção do eu que suplica desesperadamente. As bandeiras também podem ser brancas, representando um pedido de paz. Nesse caso, as cores rosa e vermelha seriam reflexo do céu colorido pelos raios do sol nascente.

O deus, no entanto, mostra-se indiferente, contemplando sua própria obra. O predicativo *todo satisfeito* descreve o deus personificado, orgulhoso de si mesmo. O uso do modificador *todo* marca a postura reprovadora do eu lírico. A terceira estrofe expressa o sentimento de frustração do eu, que não parece ter sido notado: “Tudo realizado, e pronto/ e público e definitivo”. Essa estrofe, de ritmo mais ágil, bem no centro do poema, o que estabelece equilíbrio, destoa das demais pelo tom mais reflexivo que narrativo. O polissíndeto enfatiza o sentimento de revolta do eu poético, que se sente impotente, preso em uma ordem burocrática e autoritária em que não tem escolha. A alusão ao diário oficial explicita uma crítica ao governo.

Na quarta estrofe, o termo *mencionado* sugere desprezo e, ao mesmo tempo, marca um discurso próximo da prosa. Aliás, embora o metro seja regular, o predomínio da ordem direta, o vocabulário simples, o uso do *enjambement* contribuem para criar um ritmo de prosa — traço que observaremos na maioria dos poemas de Alberto da Cunha Melo, em todas as fases. A forma simples contrasta com a imagem da mão de lâmina, que cria um deus grotesco. A comparação entre *perdão* e *escárnio*, em posição equivalente no verso, revela duas características recorrentes na poesia de Alberto da Cunha Melo, que tende a juntar termos de naturezas semânticas contrastantes e utiliza com frequência a ironia.

O deus altivo e indiferente, que gosta de se mostrar, *dá um grande salto pirotécnico* e abandona sua criação. O que permanece é o sentimento de perplexidade e abandono. O título “Círculo cósmico” alude ao movimento do deus que aparece e desaparece de maneira grandiosa. A própria construção do poema, que se inicia com sua chegada e termina com sua saída, parece reproduzir esse círculo. O eu lírico é apenas um observador que se sente impotente e abandonado. Esse deus pode ser lido como metáfora do próprio sol que nasce (na primeira estrofe, quando o deus *rasga a cabeleira da treva*, ou seja, da noite, e *emerge entre as ondas*, no horizonte) e se põe depois de grande espetáculo (o *salto pirotécnico* evoca o movimento de descida do sol e a beleza do crepúsculo no fim da tarde). Esse ciclo se repete a cada dia, como um círculo cósmico. A linguagem metafórica dá margem a várias interpretações; por isso não é interessante eleger uma única leitura.

Oração pelo poema, como o título anuncia, é um longo meta-poema, composto de trinta partes, que podem ser lidas como textos mais ou menos independentes e que, no conjunto, descrevem o árduo processo da elaboração de um único poema. O livro destoa um pouco das demais publicações de Alberto da Cunha Melo pelo tom extremamente intimista em que é escrito. Nele, o poeta se expõe completamente e se apresenta com humildade a Deus, a quem pede ajuda para compor, a quem pede a palavra “certa”.

Ao longo do texto, o poema é apresentado como um ser de vida própria, cuja existência não depende do poeta. “A cesta de papéis à espera/ do poema que não *nasceu*.” (parte VII). “O poema *ataca* de noite/ os seres desarmados” (parte XIV).

Nas duas primeiras estrofes do livro, observamos a atitude humilde do poeta. Essa postura de humildade intensifica-se posteriormente, no reconhecimento de sua arrogância ao acreditar ser o grande criador do poema, esquecendo-se da ajuda divina, e na atitude resignada ao admitir não ter alcançado a transcendência (“Cheio de fogo e petulância/ assinei o poema. Nem/ de leve toquei o teu nome” — parte VII).

Escrevo de cabeça baixa,
 por que levantá-la depois?
 Não o faça para ser visto
 pelos que passarem na estrada.

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

O símile da segunda estrofe expõe com pertinência uma característica da obra de Alberto da Cunha Melo: a forma fixa e o rigor da linguagem servem ao fluxo da emoção.

O vocabulário simples articula-se com a simplicidade almejada pelo poeta, mas já observamos, neste livro, alguns jogos com o vocabulário que se intensificarão ao longo de sua obra.

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

Nesta última estrofe da parte IV, o eu poético brinca com o termo matéria-prima, dissolvendo a composição e chamando a atenção para o vínculo entre matéria (realidade) e poema (linguagem).

Apesar do alto grau de envolvimento afetivo do eu lírico, os poemas, em sua maioria, têm um encadeamento lógico, explicitado pelo uso de conectivos — outra característica da obra de Alberto da Cunha Melo que pode ser percebida nesta XXVI parte do texto.

A cem quilômetros por hora,
 solto a direção do automóvel,
 para escrever alguma coisa
 mais urgente que 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 segunda estrofe aparenta uma dedução lógica da primeira: já que o caso é urgente, o vocábulo deve ser *econômico*. Com isso, se estabelece uma crítica irônica à repressão e a todo um modo de vida, explicitada pela posição do predicado “é proibido” isolado no final do terceiro verso da segunda estrofe. Os elementos de proibição são apresentados na ordem do mais abstrato (*amar*) ao mais concreto (*pisar na grama*), trazendo a atenção para o cotidiano e seguindo o movimento de concretização da imagem. O “(é proibido) pisar na grama”, uma frase feita comum, ressalta não apenas a proibição que ronda o homem moderno, mas o distanciamento deste com a natureza — essa, aliás, parece ser uma característica comum na poesia contemporânea, que se vale das frases desgastadas da linguagem corrente para renovar seu sentido no texto. A adversativa *Mas* instaura uma nova cadência no poema, que adquire um tom mais emotivo e explicita o desejo. Nessa estrofe, notamos que palavra e realidade se equivalem: dizer palavras de recompensa e remissão é o mesmo que vivê-las. A realidade está no poema e o poeta não sabe mentir; daí a conclusão “lógica” da segunda estrofe.

As duas últimas estrofes compõem a prece propriamente e apresentam uma exacerbação dos sentimentos. Observamos uma nova crítica, agora à religião, às pessoas que esperam uma vida melhor após a morte, enquanto o poeta deseja essa vida melhor agora. A comparação com *as ovelhas mais longínquas* ressalta o sentimento de desespero e solidão e causa certa estranheza, devido, especialmente, ao segundo elemento do predicativo: *só e enlouquecido* (*enlouquecida* não é um adjetivo naturalmente associado a *ovelha*).

Na última estrofe, o particípio *caído* sublinha a fraqueza do eu lírico, que parece empregar toda sua força neste pedido: “Dá pelo menos a esperança”. O sintagma adverbial *pelo menos* marca o desespero do sujeito que pede e torna sua súplica mais apelativa. O último verso contém a imagem mais forte. O eu vê-se *caído e coberto de sal*. A vírgula antecedendo a conjunção coloca em evidência e aumenta a expressividade da última imagem, que alude ao solo infértil, tornado estéril pelo sal, representando o momento de falta de criatividade, inspiração ou esperança para escrever. Paralelamente, o sal pode sugerir o suor

sobre a pele, intensificando a figura do eu poético exaurido na luta por *terminar o doloroso poema*.

O texto organiza-se de tal maneira que, aos poucos, essa imagem de cansaço e frustração diante da (não) realização do poema vai expandindo até reproduzir o auge da dor. Esse procedimento, central na poesia de Alberto da Cunha Melo, relaciona-se com o efeito de concisão. Parece paradoxal: a *expansão* da imagem produz um efeito de *concisão*. Entretanto, essa expansão, que concebo como uma reverberação, estabelece uma rede de imagens que estruturam a imagem-poema. Essas unidades menores, semântica e/ou formalmente relacionadas, convergem em um centro afetivo, responsável pelo impacto estético do texto. É muito comum observarmos as imagens se ligarem num crescendo emotivo até que a da última estrofe ou mesmo do último verso, como no poema que acabamos de ver, explode sobre os sentidos do leitor — mais forte, e intensificada pela reverberação.

Publicação do corpo é o terceiro livro de Alberto da Cunha Melo, lançado em 1974, na coletânea intitulada *Quíntuplo*, em que o autor aparece como Alberto Cunha Melo, ao lado de mais quatro poetas pernambucanos: Jaci Bezerra, José Carlos Targino, João Ladelino Câmara e Severino Filgueira.

A temática aborda as relações entre os homens tanto no âmbito público quanto no privado. Nesse livro, começa a se acentuar a ironia, responsável pela crítica e por uma espécie de humor cáustico, típicos na poesia de Alberto da Cunha Melo.

“O comensal” parodia o discurso das regras de etiqueta e o faz, obviamente, para criticar a elite, tida como hipócrita, fútil e sustentada pela miséria.

O comensal

Fale dos brancos guardanapos
tal se fossem altos negócios
a discutir, mas não descambe
numa complexidade ridícula.

Discretamente, você pode
anunciar-nos que os garçons
passam velozes, conduzindo
três mendigos dentro do prato.

Repita sempre que puder,
sem nenhuma pose, que os donos
devem aumentar esta sala
ou, então, juntar todas as mesas.

Antes de tudo, deverá
manter a naturalidade
do estômago, e só aceitar
a flor multívoca do couve.

Aguarde que todos terminem
de devorar os tristes pombos,
espere que rezem, e diga
novo absurdo sem gaguejar.

O poema se faz por um discurso de voz dupla, cindido entre o enunciatário (explícito pelo pronome *nós* da segunda estrofe), que representa o ponto de vista da elite²⁷, e o enunciador, presente através da crítica implícita a ela²⁸. É na tensão entre essas duas vozes que surge o sarcasmo e todo o efeito de sentido do texto.

O narratário dá conselhos a um destinatário que claramente não faz parte do universo social das pessoas que participarão do banquete; aliás, um dos significados de comensal é: “indivíduo que tem o hábito de comer em casa alheia”²⁹. Por isso deve ser alertado sobre como proceder, atendo-se apenas ao supérfluo, como os guardanapos ou a disposição das mesas. Qualquer tentativa de iniciar uma conversa mais complexa, que sugira a existência de uma sociedade para além das fronteiras do banquete, será logo tida como ridícula.

A imagem da segunda estrofe causa estranheza: o que significa conduzir três mendigos dentro do prato? Seja qual for a resposta, o que fica presente para o leitor é a imagem contundente da riqueza que se alimenta da miséria. E um comentário grave como esse só deve ser feito *discretamente*, o que, de maneira sarcástica, preservando o tom do discurso das regras de etiqueta, acentua o absurdo da situação.

Na última estrofe, o sintagma *novo absurdo* retoma a imagem destoante da segunda estrofe, o que sugere que esse comentário sobre a miséria não tem qualquer sentido para os anfitriões, preocupados com sua restrita existência. E o poema termina: *sem gaguejar*, ressaltando a preocupação exclusiva com a aparência; independente do conteúdo, só vão notar se, ao fazer seu comentário, o convidado gaguejou ou não. A cada estrofe, que organiza um conselho, o asco por essa elite cresce.

A sintaxe e a escolha lexical são simples, o ritmo lembra o da prosa. Mas o resultado é complexo, devido aos silêncios que perpassam as conexões estabelecidas entre as diferentes unidades semânticas — silêncios que acentuam a ironia e o estranhamento. Convém destacar

²⁷ Convém explicitar que essa não é a única leitura possível para o pronome.

²⁸ A respeito das categorias da enunciação, ler Fiorin (1996).

²⁹ O dicionário utilizado ao longo deste estudo é *Novo Aurélio Século XXI — dicionário eletrônico* (2000). Daqui em diante, explicitarei a fonte bibliográfica apenas quando outros dicionários forem citados. Quando o *Aurélio eletrônico* servir de referência, a definição aparecerá entre aspas e sem indicação da fonte.

o jogo entre o som final de *multívoca* e *couve*, em que as consoantes se repetem invertidas, criando um efeito sonoro interessante. Além do inusitado da combinação de palavras com campos de significação distintos, esse jogo sonoro parece reproduzir uma certa dificuldade em digerir o alimento, reforçada pelos sons fechados do verso. Isso intensifica o conteúdo sugerido nos versos anteriores. O termo *estômago* pode significar, ironicamente, “agüentar situações desagradáveis” (como na expressão: “ter estômago para suportar algo”). Assim, a voz do enunciador crítico se coloca para descrever um banquete asqueroso.

Na última estrofe, o verbo *devorar* insinua um comportamento selvagem dos comensais da elite e acentua a crítica. O termo *tristes*, modificando *pombos*, contribui para a descrição do evento como algo grotesco, pois confere às aves características de seres vivos, quase humanas. Nesse contexto, o fato de rezarem só faz aumentar o sentimento de repulsa pela elite, que não se sente responsável pela injustiça e pela desigualdade que sustenta. Como última construção no imperativo, dando seqüência a *fale* e *repita* (explicitando a fala sem diálogo, que se repete sem reflexão), a forma verbal *diga* deixa evidente que o poema não está, de fato, dando orientações, mas descrevendo a sociedade elitizada tal como é concebida pelo narrador. Na expressão adverbial que conclui o poema: *sem gagejar*, vinculada à ação de dizer *novo absurdo*, convergem as críticas que reverberam ao longo do poema, pois evoca o automatismo, a superficialidade e a alienação que serviram para caracterizar o homem da elite.

A ironia identifica-se com a maneira de Alberto da Cunha Melo utilizar a linguagem, constituindo um traço importante de seu estilo. Neste estudo, não corresponde à figura de retórica presente no uso de uma frase significando o contrário do que afirma literalmente. Trata-se de um procedimento estruturador de todo o discurso poético. De acordo com Beth Brait (1996, p. 15), a ironia é concebida como um

procedimento intertextual, interdiscursivo, sendo considerada, portanto, como um processo de meta-referencialização, de estruturação do fragmentário e que, como organização de recursos significantes, pode provocar a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de uma pretensa objetividade em discursos tidos como neutros.

Por meio do discurso irônico, o enunciador estabelece uma relação de cumplicidade com o leitor, pois supõe que ele conheça os intertextos com os quais dialoga. Assim, a ironia não representa um recurso do enunciado, mas da enunciação, ou seja, emerge no processo interativo da comunicação. Há sempre um terceiro que se mostra como alvo da crítica. É o discurso dele que desponta no texto para ser ridicularizado ou criticado. Nesse jogo, autor e

leitor estão do mesmo lado contra um outro. Esse recurso serve para aumentar o envolvimento afetivo do leitor com o texto e se mostra como uma importante fonte de prazer, obtido pelo estranhamento inicial que impulsiona a percepção da ambigüidade (que está na base de todo discurso irônico) e pela própria relação de convivência estabelecida entre leitor e enunciador. De modo geral, os alvos da crítica são os discursos cristalizados pelo senso comum e que refletem os pontos de vista do Estado, da classe dominante, da Igreja, dos donos do poder.

Ao longo da obra de Alberto da Cunha Melo, a ironia é percebida por meio de recursos expressivos diversos. Às vezes se mostra em toda a estrutura do poema, o que é o caso do texto que acabamos de ver; ou surge pela citação pontual de alguma frase, implícita ou explícita; também se evidencia no contraste entre termos de naturezas semânticas díspares — a própria rima, ao estabelecer um vínculo semântico entre termos aparentemente sem muita conexão é utilizada para produzir ironia. Em “Comensal”, a ironia é responsável por estabelecer um efeito cômico, embora trágico, ao ridicularizar o discurso da etiqueta característico da elite. Porém, na maioria dos poemas, o discurso irônico serve à expressão de uma postura crítica, induzindo à reflexão, e nem sempre leva ao riso.

Não existe apenas a crítica a grupos sociais na obra de Alberto da Cunha Melo. Em “Depósito de munição”, o tema central é o relacionamento de um casal.

Depósito de munição

Só tua mão sabe encontrar
no escuro a caixa de analgésicos.
Inventa logo uma cantiga
de futura consolação.

Lá um dia compreenderás
porque às vezes se torna longa
e cheia de acontecimentos
a viagem de um quarto a outro.

Coisas simples, ditas outrora,
e sem nenhuma ressonância,
vão crescendo como um ruído
de multidão que se aproxima.

Quando teus olhos se renderem
ao imutável, que será?
Que será de toda a alegria
se foi pura imaginação?

Tudo já devia estar pronto
antes deste desesperar
com que arrumas as estantes
ou atravessas o verão.

A relação entre o título e os primeiros versos não se dá de maneira automática, o leitor se prepara, então, para uma interpretação metafórica. Na primeira estrofe, os vocábulos *analgésicos* e *consolação* introduzem a idéia de dor, sofrimento. A expressão *caixa de analgésicos* pode representar a *munição* usada para o conflito, sugerindo a opção pela fuga, o adiamento do confronto. Na segunda estrofe, *a viagem de um quarto a outro* traz para o âmbito do lar os perigos e as surpresas de qualquer viagem, evidenciando as dificuldades da vida familiar. A terceira estrofe se liga mais diretamente ao título e nos oferece uma pista de interpretação. A imagem do ruído *de multidão que se aproxima* traduz com força o ressentimento, a mágoa acumulada ao longo do tempo e que, a qualquer momento, pode levar ao descontrole, à agressão, a brigas aparentemente sem motivo, tornando o convívio insuportável. Vale notar o uso ambíguo do vocábulo *ressonância*, que se refere à importância atribuída às *coisas simples* e ao som que se propaga, o que intensifica o valor expressivo da imagem.

O interior da casa passa a ser, assim, não um lugar de conforto e proteção, mas um *depósito de munição*, sempre exposto ao perigo de explosão. Na quarta estrofe, as interrogações revelam grande envolvimento emocional do eu lírico, que explicita seus medos. E o leitor se pergunta sobre o que pode significar *o imutável*: a morte, talvez, ou a separação definitiva do casal. A última estrofe explicita o sentimento sugerido ao longo do texto por meio de *desesperar*. A escolha pelo verbo substantivado, em vez de *desespero*, dá ênfase ao crescimento do sentimento, pois chama a atenção para a ação. O ambiente perigoso da vida conjugal é evidenciado por meio da descrição do cônjuge — possivelmente a esposa, embora não haja referência explícita de que o eu lírico seja o marido — que empenha seu ódio acumulado na preocupação excessiva com a organização da casa, o que enfatiza a desordem no plano dos sentimentos. A imagem de atravessar o verão amplia ao máximo a sensação do *desespero*, uma vez que *atravessar* supõe dificuldade e exclui qualquer possibilidade de permanência, de prazer. O verão é algo que deve ser superado, adquirindo conotação de algo sufocante, que oprime. A imagem do calor insuportável, contida em *verão*, fecha o poema com a sensação desconcertante do depósito de munição prestes a explodir.

O leitor é guiado por conexões implícitas entre as estrofes, como se o sentido global do texto se fizesse pelo que é silenciado. Obviamente, o silêncio, como elemento de

significação, só pode ser percebido pelo que é dito. Mas é importante salientar essa característica do poema, que se repete em outros textos de Alberto da Cunha Melo: o vocabulário simples e a sintaxe comum não garantem uma leitura fácil, pois criam imagens complexas, cuja significação é apreendida em algum lugar entre o texto e o leitor.

Poemas anteriores é publicado em 1989 e inclui os três primeiros livros, além de apresentar mais 78 poemas inéditos escritos entre 1960 e 1975. Em nota introdutória, o autor nos conta:

Esses poemas, de sabor simbolista e universo vocabular paradoxalmente coloquial/quotidiano, foram os que sobreviveram a uma seleção feita do que sobrou de todos os meus textos octossilábicos, em versos brancos, praticados por mais de uma década e suspensos por volta de 1974.

Mário Hélio, em ensaio que acompanha a edição, ressalta o efeito inovador resultante da combinação entre alegoria e coloquialismo. Sobre a escolha do verso octossílabo sem rima, comenta:

os gregos e os latinos não rimavam os seus trabalhos poéticos. O metro, porém, era-lhes importantíssimo. Alberto Cunha Melo realiza, portanto, opção classicista, e não fosse a utilização recorrente do *enjambement* (com seu *rejet* dando ao verso o sabor de prosa) poderia ser dito que essa estaria radicalizada.

Em sua maioria, os escritos desse livro apresentam o cotidiano urbano, revelando um poeta sempre disposto a transformar em poema qualquer instante captado, seja no ônibus, na rua, no escritório, estabelecimentos públicos ou no jornal — característica que percorre toda a sua obra.

Desta vez, o universo infantil é mais explorado, e o tom memorialista acompanha várias composições. Porém, o que se enfatiza mesmo não é a lembrança em si, mas a busca pela compreensão.

Em “A máscara”, observamos claramente a reverberação de imagem, que se intensifica plenamente na última estrofe, causando forte impacto sobre o leitor.

A máscara

Eu tinha doze ou treze anos
quando meu pai comprou a máscara
apertada. Fez grande esforço
para ajustá-la no meu rosto.

No entanto, fui crescendo, e ela,
já opressiva em minha infância,
foi cumprindo a missão de torno
voraz, de prensa irreversível.

Nas noites de verão, que eram
tão temidas na minha aldeia,
as secas paredes da máscara,
com seus estalos, me assombravam.

Saía então a procurar
um amigo, um poeta, um pároco,
ansiando que me explicassem
o que diziam tais sinais.

Épocas turvas se passaram
até que ela, toda rachada,
pusesse, à mostra, pelas frestas,
algo do monstro que nascia.

O tom narrativo, que acompanha muitos poemas de Alberto da Cunha Melo, apresenta como elemento central a máscara, que vai se tornando mais assustadora à medida que avançamos na leitura. O texto inicia-se como uma típica narrativa de memória. Mas o fato de *máscara* aparecer determinada pelo artigo definido já atribui a ela uma importância especial, além de sugerir que o leitor possa saber a que máscara o eu lírico se refere, como se fosse um confidente, um amigo. A expressão adversativa *No entanto*, abrindo a segunda estrofe, explicita o inusitado da narrativa, pois expõe um fato natural (*fui crescendo*) como algo não previsto. É a partir daí que visualizamos uma máscara constantemente colada à face do eu poético, que vai crescendo dentro dela; e a máscara já havia sido descrita como *apertada*, o que cria uma imagem absurda, que causa desconforto.

O poema é completamente alegórico, deixando para o leitor as deduções sobre as possíveis conotações para a máscara que tanto constrange, a ponto de criar um monstro: talvez dogmas, leis, valores morais, obrigações etc. Assim, o poema não apenas conta uma história, mas expõe um fato sinistro e induz à reflexão sobre as forças cerceadoras que a família e a sociedade impõem ao indivíduo, deformando-o até que não se reconheça mais como um ser humano.

A sonoridade desempenha papel importante na significação do texto. Na segunda estrofe, por exemplo, a incidência da vogal estridente [i], especialmente no segundo e no terceiro verso, aliada às vogais fechadas [o] e [u], reitera a idéia do desconforto causado pela máscara a comprimir o rosto do eu lírico. Na terceira estrofe, as consoantes oclusivas, em

particular as surdas [k], [p] e [t], causam a impressão de ouvirmos a madeira a estalar com o calor. Na última estrofe, a recorrência de [p] e [t] continua a sugerir a máscara rachando, e a aliteração da sibilante [s] evoca a lenta revelação do rosto sob a máscara. O termo *mostra* reverbera no corpo sonoro de *monstro*, como se reproduzisse essa lenta revelação da face monstruosa.

O desconforto da máscara é intensificado pela descrição de um ambiente sufocante, por meio da idéia das *temidas noites de verão* ampliada em *Épocas turvas*. Ao longo de toda a obra poética de Alberto da Cunha Melo, é comum o verão ser descrito como algo que assusta. É impossível, neste ponto, deixar de relacionar a obra com o contexto empírico do autor pernambucano, que vive o verão mais próximo à Linha do Equador.

Ao lado do discurso da memória, surgem poemas com eu lírico em terceira pessoa, que tece reflexões sobre uma cena narrada com verbos no presente.

Velhos soldados da reserva

Os pacientes nada esperam.
E seu tempo, anódino, é tempo
de acender os velhos cachimbos,
remexer nos negros armários.

Nos alpendres, novas abelhas
formarão o mel demorado
e dos pesados uniformes
cairão, de fúteis, as insígnias.

Estão sentados, quase dormem
no grande alpendre. Quando há vento,
eles seguram coisas vagas,
mas não é o vento, é sua infância.

O mais alto então se levanta
e preside a saudade, forte.
E a morte que já coexistia
brinca de névoa em seus cabelos.

Nada esperam, e só procuram
passar em revista essa tropa
de sombras. Quase não se sentem
soldados, nos tempos de paz.

O primeiro verso encerra uma afirmação genérica, com ares de aforismo. Essa afirmação, posteriormente, contribui para a descrição do vazio que envolve os velhos soldados da reserva. O vocábulo *pacientes* pode ser interpretado como “doentes” e como “pessoas de paciência”. Essa última leitura atribui um tom sarcástico ao primeiro verso, pois contrasta com a visão comum de *pacientes* como aqueles que sabem esperar, que de fato esperam. O termo *anódino*, mais raro, destoa do resto do vocabulário e ressalta a sensação de inutilidade e desesperança dos personagens descritos. A imagem da natureza surge como índice de renovação e contrasta com a decadência dos ex-soldados, descritos, metonimicamente, pela imagem dos pesados uniformes, dos quais *cairão, de fúteis, as insígnias*.

A narração se inicia na terceira estrofe, em que a aliteração do som sibilante [s] e da fricativa [v] reproduz o movimento do vento e marca a monotonia da cena. Apesar do léxico simples, combinações inusitadas chamam a atenção, como *mel demorado* e, especialmente, a imagem do homem que *preside a saudade*, o que chama a atenção para o sem sentido das vidas desses ex-soldados, tão presos aos antigos costumes, que já não significam nada. A descrição dos cabelos brancos se dá através de uma imagem forte, *E a morte que já coexistia/brinca de névoa em seus cabelos*. Essa descrição do envelhecer colabora para intensificar a caracterização dos personagens como simples humanos que, após dedicarem toda a vida à guerra ou à possibilidade da guerra, não sabem como lidar com sua existência e a morte que domina aos poucos. A rima entre *forte* e *morte* confirma a idéia da morte que já coexistia, como se ela se concretizasse aos poucos, inclusive sonoramente.

A última estrofe retoma a primeira pela repetição de *nada esperam*, frisando o vazio e a falta de rumo dos ex-soldados. A idéia da *tropa de sombras*, combinada à imagem dos *negros armários*, descreve a memória assustadora desses homens. O *enjambement*, separando *sentem* de *soldados*, na última estrofe, ressalta esse sentimento de desolação: *quase não se sentem* ganha uma significação independente, intensificando o sentimento de perda da identidade, ou melhor, de perda da sensação de estarem vivos. O último verso completa o período e leva a leitura para outra direção. *Quase não se sentem soldados, nos tempos de paz*. A vírgula força uma suspensão, um silêncio que reforça a tristeza da situação, o que contrasta com a idéia de *tempos de paz*. Compadecemos-nos desses velhos soldados, que não sabem o que fazer com suas vidas na paz, travando agora uma guerra interior, com sua memória. Ao concluir a leitura, somos levados a refletir sobre o sem sentido da guerra, do poder, diante da profundidade de nossa existência.

Convém observar que, embora os versos sejam todos octossilábicos, o ritmo é diferente em cada poema. Em “O comensal”, o ritmo ao mesmo tempo leve e pomposo contribui para estabelecer a ironia. Em “Depósito de munição”, o ritmo se inicia lento, sugerindo tristeza, o que é próprio de uma reflexão infiltrada de dor e afeto, depois se transforma e, devido às interrogativas, reproduz dúvida, conflito, angústia. Em “A máscara”, o ritmo acompanha o movimento da narrativa: inicia lento, propício para o discurso de memória, depois (na penúltima estrofe) se torna mais ágil, reproduzindo o desespero do garoto oprimido pela máscara; por fim (na última estrofe), torna-se solene e, com o suspense das pausas, amplia o impacto do horror da imagem. Em “Velhos soldados da reserva”, o ritmo é leve, cheio de sons sibilantes, como se reproduzisse uma imagem vaga, quase se apagando, plena de melancolia e nostalgia.

2.2 A segunda fase: os versos polimétricos

Observa-se nesta segunda fase da poesia de Alberto da Cunha Melo maior variação rítmica, ao passo que a concisão se intensifica. Predominam os poemas de uma única estrofe. E os textos dessa fase são compostos de versos livres, ou, melhor dizendo, polimétricos, visto que há uma variação controlada entre versos mais longos e curtos, sem que haja um contraste muito acentuado. A famosa frase de T. S. Eliot (1997, p. 91) ilustra perfeitamente a concepção de Alberto da Cunha Melo sobre esse assunto: “não há verso livre, para aquele que quer realizar um bom trabalho”.

Na medida em que o ritmo se afrouxa, os demais recursos sonoros sobressaem, como as paronomásias, aliteraões e assonâncias, repetição de estruturas etc. Nessa fase, os poemas em primeira pessoa passam a ser menos freqüentes e a crítica social é mais contundente.

Em registro no livro inédito, *A noite da longa aprendizagem*, citado no estudo de Cláudia Cordeiro (2003, p. 66), o poeta fala desse novo momento de sua produção.

Antes de praticar o verso livre, procurei ter uma longa experiência com a métrica. 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.

Integram essa fase *Dez poemas políticos* (1979), inclusos em *Noticiário* (1979), *Poemas à mão livre* (1979) e *Clau* (1992). Os três primeiros títulos foram publicados pelas Edições Pirata.

Em resenha sobre *Dez poemas políticos*, para o *Jornal do Commercio* (07.09.79), Audálio Alves chama a atenção para o que considero traço central no estilo de Alberto da Cunha Melo: “no seu novo livro em comentário, 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”.

Sobre essa fase, na apresentação de *Soma dos sumos*, Eugênia Menezes comenta:

Quando publicou o *Noticiário*, Alberto denunciou o que todos nós víamos, e o fez por todos nós. A definição política de seu trabalho se reafirma no *Poemas à mão livre*, onde o poema, jato de verdade, é um grito de um só fôlego. Escrito entre o Recife e o Acre, onde o poeta viveu dois anos, empolgado com a magnitude da floresta e inquieto com as mesmas mazelas que já apontara antes, este livro resulta de suas experiências em busca de um ritmo mais ágil, que expresse a um tempo o incômodo e a urgência de sua solução.

A linguagem dessa fase, especialmente nos três primeiros títulos, aparenta ser mais espontânea, mais próxima da linguagem falada no cotidiano, o que combina com o caráter de denúncia, quase jornalístico, de alguns textos. Em *Poemas à mão livre*, em particular, chama a atenção o uso de termos chulos, o que traz para o poema um tom de revolta e indignação.

Uma das epígrafes de *Noticiário*, colhida na obra de Engels, além de marcar claramente o lugar ideológico do poeta, explicita a ânsia de revelar o que constantemente é silenciado pela hipocrisia, pela indiferença, pelo conformismo ou pelo autoritarismo: “Oculta sob vegetações ideológicas, a simples realidade”.

Os poemas de *Noticiário* são divididos em duas partes: “Notícias locais” e “Notícias da aldeia (perdida)”, que pode ser lida em intertextualidade com a obra de Kafka. Na segunda, as imagens da natureza são mais freqüentes, revelando a busca nostálgica por um passado em que o progresso e o trabalho não separavam homem e cosmos ou por um futuro em que essa conexão possa ser resgatada. A poesia surge, então, como um modo de despertar o ser humano para essa busca de reintegração e encontro.³⁰

Nesse livro, observamos uma resistência explícita ao regime militar, ainda que a maioria dos poemas contemple uma temática mais abrangente sobre a condição humana. A crueza de algumas imagens é desconcertante; como neste poema, que denuncia a condição

³⁰ Não comento a obra *Dez poemas políticos*, uma vez que os dez textos passaram a fazer compor o *Noticiário*, com 142 poemas, e porque não tive acesso àquela publicação.

degradante em que vivem os presidiários, como bichos alucinados, esperando a morte pelas mãos do outro que vem exercitar, pela violência, sua única forma de poder:

Aconteceu na ala norte

Que novo tipo de droga
 escondida na lata
 o prisioneiro aspira
 noite e dia?
 Cheira apaixonado
 as fezes já velhas
 do companheiro trucidado
 pelo carcereiro
 que agora lhe vem trucidar.

No título, o verbo *aconteceu* e a localização espacial do acontecido, *na ala norte*, evidenciam o fato de que essa cena hedionda, de um grotesco desconcertante, pode ser real. Aconteceu e ainda acontece no momento em que o leitor corre os olhos pela página, o que é sugerido pelo uso dos verbos no presente do indicativo. E “Tudo isso aconteceu/ enquanto o amor, o trabalho/ e outras desculpas verdadeiras/ se tornavam a ponte/ para que isso acontecesse” (de “Condições nem tanto objetivas”). E o leitor se questiona sobre sua participação em uma sociedade onde há homens que trucidam e são trucidados. O uso do verbo *trucidar*, inicialmente na voz passiva e reverberando, em seguida, na ativa, evidencia a perpetuação do ciclo da violência e expressa a brutalidade da cena; junto com a imagem das *fezes*, revela que o feio, o asqueroso, o a-poético, deve fazer parte de uma poesia que se caracteriza por buscar a verdade. O ritmo é intenso, tão musical que lembra cantigas de criança, o que amplia o terror da imagem.

Ao lado de poemas narrativos, em que os verbos no presente apelam para o envolvimento do leitor, há composições de caráter mais reflexivo. Mas estas tendem sempre ao discurso persuasivo, revelando a ânsia do poeta por uma transformação na sociedade em que vive. Por vezes, a função apelativa da linguagem é explicitada pelo uso da segunda pessoa do discurso, que aponta o leitor como interlocutor direto do texto (fundindo as figuras de destinador e destinatário).

A ironia continua a acompanhar grande parte dos poemas de *Noticiário*. Em “As concessões ou os degraus do palácio”, ela aparece logo no título.

As concessões ou os degraus do palácio

Hoje, por teu filho,
 amanhã, pelo filho
 de quem usa teu filho:
 quanto mais concedes
 mais com sede irás.

O jogo de palavra que associa *com sede irás* a *concederás*, por meio da paronomásia, ou quase homofonia entre as construções, ressaltada pela posição equivalente no verso, alerta para o perigo das concessões e para o modo como o homem é capaz de abrir mão de sua dignidade em troca de um pouco de poder. Poder este que é sempre restrito a uma minoria, e serve apenas de ilusão que seduz os explorados, os quais alimentam o sistema da exploração. No poema, a reverberação de estruturas sintáticas e a posição equivalente do termo *filho* ao final de três versos consecutivos chamam a atenção para o ciclo vicioso da exploração e do poder centralizado nas gerações de uma única família, sempre servida pelas gerações de outras famílias, que nunca alcançarão o poder. Isso apresenta os dias atuais, apesar do discurso liberal de que a ascensão político-econômica depende exclusivamente do indivíduo, como mera continuação dos mais arcaicos sistemas de dominação, o que já está implicado no título do poema, por meio do termo *palácio*.

A contestação, presente em todo o livro, não se insinua apenas. Às vezes, a ousadia do autor impressiona, especialmente se lembrarmos do contexto de repressão em que se expunha.

Em quatro tempos: a ordem

“Não temos desejos. Cumprimos ordens.”
 Fernando Bethlem
 Ministro do Exército
 (Isto é – 05.04.78)

A ordem
 é obedecer
 sem discussão
 a ordem.

A ordem
 é manter
 sem discussão
 a ordem.

A ordem
é lutar
sem discussão
pela ordem.

A ordem
é morrer
sem discussão
pela ordem.

O poema brinca com a palavra *ordem* e suas diversas conotações. A epígrafe do poema não admite apelo à pluralidade de sentidos a fim de se esquivar das possíveis acusações militares, o que explicita o caráter audacioso do *Noticiário*. O título, “Em quatro tempos: a ordem”, atrelado ao encadeamento das estrofes cuja estrutura idêntica ressalta o elemento variante, que são os verbos, na seqüência: *obedecer*, *manter*, *lutar* e *morrer*, remete à imposição violenta da ordem, associada diretamente à morte, referindo-se ao regime militar, o que já se evidenciava na epígrafe.

A repetição de estruturas idênticas, na ordem direta, o que intensifica a falta de variação, e o uso do sintagma *a ordem* limitando o início e o final de cada estrofe sugerem a opressão, a imposição de limites associada à ditadura. O verso *sem discussão*, reiterado ao longo do poema, presentifica o contexto de censura vivido durante a ditadura. A última estrofe oferece dupla leitura e apresenta, de um lado, a submissão dos responsáveis por manter um sistema autoritário e, por outro, o fato de que muitos são mortos, sem o direito de se manifestar, pelas mãos dos militares. Na primeira leitura, *pela ordem* tem idéia de finalidade, equivalendo a ‘para manter a ordem’; na segunda, *pela ordem* apresenta o agente causador da morte, representando metonimicamente o regime autoritário.

O uso de *a ordem* como sujeito das orações, além dos verbos no infinitivo impessoal, reproduz uma espécie de apagamento do humano, como se uma sociedade dominada pela ordem não fosse mais feita de pessoas, com desejos e questionamentos individuais, tal como sugere a frase do militar usada como epígrafe.

Em “A paz relativa ou a catástrofe”, temos mais um exemplo típico da crítica mordaz de Alberto da Cunha Melo. O poema trata da relação entre o universo familiar e o coletivo.

**A paz relativa ou
a catástrofe**

Um dia de paz no mundo:
houve apenas
os duzentos mil mortos habituais.
Ainda não foi hoje
teu passo em falso no tráfego
e chegaste em casa
com teus pães, tua pasta escura,
tua raiva muda do ministério.
Chegaste tão suado, tão triste,
tão bem,
que até notaste
a blusa nova de Bernadete
e o arranhão no joelho de Márcio.
Um dia maravilhoso,
com uma taxa justa de mortos.

O poema em terceira pessoa pode ser lido de duas maneiras distintas: ou imaginamos um narrador onisciente, que se caracteriza pela ironia, ou temos a voz de um eu lírico feminino, a esposa que fala do alívio em ver o marido chegar em casa. Na segunda leitura, a ironia persiste, mas no contraste entre enunciador e enunciatário. Nesse caso, a espera constante pela morte faz com que a mulher se conforme com a triste rotina, desde que o horror que habita o mundo lá fora não altere a ordem do microcosmo do lar. No entanto, a espera constante pela morte — *Ainda não foi hoje* — e a frustração do marido — com uma *raiva muda do ministério* — mostram que é impossível separar os dois universos.

O sexto verso, iniciado pela conjunção *e*, que adquire valor conclusivo, chama a atenção para o caráter extraordinário de simplesmente chegar em casa. Nesse poema, o estranhamento não se dá por uma imagem absurda, como em “A máscara”, de *Poemas anteriores*, mas pela apresentação irônica do cotidiano, que vai se tornando mais horrível à medida que avançamos na leitura, o que nos leva a refletir sobre nosso próprio dia a dia.

A repetição do verbo *chegaste*, no terceiro período, reforça o caráter surpreendente de retornar à casa. A enumeração em “tão suado, tão triste, / tão bem”, separados apenas pela vírgula, ressalta o vínculo entre cada sintagma e sugere que não há contradição entre estar triste, suado e bem, o que contribui para a descrição irônica do cotidiano e para a situação degradante em que o trabalhador se encontra. No caso de imaginarmos a esposa como enunciatária do texto, a enumeração sugere seu conformismo diante da situação. O sintagma *tão bem*, no entanto, está isolado no verso, o que chama a atenção para seu significado e faz

com que imaginemos não ser comum estar bem. De todo modo, o que permanece é a sensação de cansaço e desânimo.

Bernadete pode ser tanto a esposa, no caso de um narratário em terceira pessoa, ou, junto com *Márcio*, filha do casal, se considerarmos a mulher como eu lírico. O uso da oração consecutiva explicita a relação entre estar bem e notar os familiares, o que revela um acontecimento incomum, colaborando para a caracterização de um homem alheio à família, reificado pelo trabalho e pela sociedade no geral.

O texto trata de um tema bem atual, apresentando o chefe de família que, para garantir o sustento dos seus, deve submeter-se a uma ordem opressora, em que o trabalho acaba assumindo o centro de sua existência enquanto a própria família vai ruindo. Essa idéia surge com clareza nos versos que o descrevem chegando *com teus pães, tua pasta escura,/ tua raiva muda do ministério*. O homem chega com os *pães*, o alimento, mas junto com eles traz todo o peso de um trabalho massacrante, denunciado pela *pasta escura*, que compõe um perfil soturno.

A caracterização do homem que chega “com *teus pães, tua pasta escura,/ tua raiva muda do ministério*”, através da recorrência do possessivo, ressalta a repetição exaustiva da rotina. Os sons do pronome *teu/tua* ecoam nos versos seguintes na repetição em paralelo do intensificador *tão*. A grande incidência da oclusiva dental surda [t] causa a sensação de batida, estouro; ao mesmo tempo, os sons nasais [ãe], [ão], [m] e [n] provocam a sensação de abafamento. Essa combinação de sons explicita a violência contida, expressa em *raiva muda*, o que amplia o desconforto diante da imagem do homem que chega em silêncio, depois de um dia de trabalho quase forçado. O termo *ministério* tanto pode sugerir que é um funcionário público, que trabalha no ministério, quanto pode aludir ao governo, responsabilizado pela situação em que se encontra. A expressão *raiva muda* pode sugerir a condição de opressão mantida pelo regime militar, evocando a ameaça de tortura sobre qualquer pronunciamento contra o governo.

A imagem do quarto e do quinto verso oferece dupla leitura. Literalmente, pode referir-se à morte no trânsito, a um acidente. Metaforicamente, o *passo em falso no tráfego* pode remeter a um deslizamento no emprego, a alguma atitude que faça com que o homem não se encaixe no ritmo alucinante de exigências no trabalho e na sociedade. De qualquer maneira, o *passo em falso* deixa a idéia de um sujeito acuado por uma sociedade que não admite qualquer gesto inesperado, que não esteja de acordo com as regras. O uso do possessivo sugere a certeza de que um dia esse passo em falso vai ocorrer, o que aumenta o desconforto. A segunda leitura chama a atenção para o vínculo entre o sexto verso e a descrição nos dois

versos seguintes. A surpresa recai, então, não sobre o fato de chegar em casa, mas de chegar com os *pães*. Ou seja, ao alívio de garantir o sustento da família, de não ter sido demitido. Esse medo da demissão, tão forte como o medo da morte, acompanha o trabalhador por todos os dias, o que cria uma situação insuportável.

O tom irônico se intensifica ao longo do poema, explicitando-se nos dois últimos versos. O penúltimo retoma o primeiro — evidenciando a concisão: o conteúdo afetivo converge nesses dois últimos versos, que concluem o texto com grande impacto. O termo *maravilhoso* apresenta um sarcasmo amargo, uma vez que surge após a descrição de uma rotina triste, em que a demonstração de afeto é algo raro de ocorrer, pois predomina a frustração, o cansaço, o ódio e o medo. A expressão *taxa justa* reproduz o discurso oficial, indiferente à vida de cada indivíduo, representado apenas por números. O termo *justa* pode significar “exata” e, ao mesmo tempo, pode ligar-se a “justiça”, o que acentua o tom crítico e irônico do texto, que se explicita logo no título.

O discurso feminino aparece com mais frequência nesse livro, revelando uma preocupação de noticiar o cotidiano de vários ângulos diferentes. Em “Inscrições ao vivo”, embora o eu lírico não seja feminino, a mulher está no centro das atenções. O poema retrata uma rotina menos opressiva, que exalta o valor dos pequenos gestos, como cozer o arroz habitual.

Inscrições ao vivo

Escreveu sua alegria
 assim: “outubro”,
 e ninguém entendeu.
 Ela era simples: ao arroz quente
 deu a forma de suas mãos
 e o amado achou-o doce,
 e o amado nunca o esqueceu.
 De pequenos
 e constantes gestos
 é que se faz
 a grande saudação.
 Foi assim que as palmeiras
 e as crianças
 conseguiram crescer
 e suportar-nos.

O título provoca um efeito inusitado ao apresentar a expressão *ao vivo*, que remete ao instante em que se desenrola a ação, ao lado de “Inscrições”, que evoca algo já feito, acabado. Desse modo, o poema chama a atenção para o registro do instante vivido. Com isso, o vocábulo *outubro* não apenas alude a uma época do ano, mas comporta toda a experiência, todo o sentimento vividos durante esse tempo. Assim, no primeiro verso, *Escreveu sua alegria*, o verbo *escreveu* pode representar cada gesto que compõe essa experiência.

No segundo período, podemos associar o sujeito dos verbos à figura da mulher, que prepara o alimento para o amado. O sétimo verso — *e o amado nunca o esqueceu* — articula-se com a idéia do momento registrado, escrito e inscrito na memória. A imagem contida em *deu a forma de suas mãos* associa o gesto de cozinhar com o gesto da escrita. Um gesto aparentemente corriqueiro como preparar o arroz, feito com extrema entrega, torna-se uma inscrição viva, como marca que eterniza o homem.

O discurso aforístico do terceiro período sintetiza o significado da cena descrita anteriormente e explicita um elemento importante na construção da poética de Alberto da Cunha Melo, sempre voltada à verdade filosófica. A ambigüidade do verbo *suportar*, no último verso, exclui a possibilidade de um poema laudatório e explicita a crítica, uma vez que podemos interpretá-lo como “dar sustentação” e como “tolerar”. No sentido de *sustentar*, a imagem das palmeiras retoma o mito de criação, recorrente no imaginário de várias etnias indígenas, do casal que se salva do dilúvio abrigando-se no alto de uma Palmeira³¹. Com isso, o poema associa os pequenos gestos de cuidado que garantem o crescimento do homem e da planta com a grandiosidade da ação que garante a permanência do homem sobre a Terra.

A recorrência da conjunção *e* iniciando seis versos contribui para o estabelecimento de um ritmo ágil, expressivo, e, além de frisar o vínculo entre as imagens, reforça o tom de narrativa mitológica.³²

Enquanto em *Noticiário* encontramos poemas com diferentes arranjos estróficos, em *Poemas à mão livre* e *Clau* os textos são todos constituídos de uma única estrofe, evidenciando a concisão da linguagem.

Poemas à mão livre parece dar continuidade à proposta de *Noticiário*, no plano temático e no que se refere ao uso de uma linguagem coloquial, direta, contundente. A denúncia recai, agora, sobre as formas de coerção humana, enfocando especialmente as maneiras de coação impostas pelo capitalismo, pela religião ou pela ética.

³¹ Vale lembrar que esse mito foi aproveitado por José de Alencar em *O Guarani*.

³² O início do *Gênesis* bíblico, por exemplo, é repleto desse conectivo.

“Manhãs & Mínguas” é o título da primeira parte do livro, da qual destaco “Nem tanto a Tânatos”. Esse poema (que apresenta no jogo entre os sons do título uma característica que se torna recorrente na obra de Alberto da Cunha Melo) aborda, de maneira explícita, uma temática central: a oposição entre Eros e Tânatos, entre o “princípio de prazer” e o “princípio de realidade”, na terminologia de Freud.

Tânatos, como princípio de renúncia ao prazer, estaria inicialmente ligado à preservação da sociedade e à construção da civilização organizada, regulando os excessos de Eros, instinto relacionado à busca de satisfação. No entanto, Tânatos assume, em nossa sociedade, dimensões gigantescas. Transforma-se na exacerbação do controle repressivo sobre os instintos para atender a interesses específicos de instituições de dominação. Essas instituições “introduzem controles *adicionais* acima e além dos indispensáveis à associação civilizada humana” (MARCUSE, 1999, p. 53). E o resultado disso é a anulação de Eros, princípio ligado à vida e à criatividade. Tânatos apresenta-se, portanto, como um princípio de destruição do humano e mecanismo eficiente de exploração.

Ao longo da poesia de Alberto da Cunha Melo, Tânatos está associado aos discursos de apologia ao trabalho, ao progresso, ao moralismo exagerado, ao senso de dever que se sobrepõe ao viver.

Nem tanto a Tânatos

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

A partir desse poema, que Eugênia Menezes vê como um “jato de verdade”, pelo seu caráter compacto e pelo tom de denúncia, observamos uma crítica mordaz, que se faz com agressividade marcante. O alvo é o discurso da Igreja Católica, discurso de controle e repressão da sociedade por meio da exaltação do medo, da culpa e da mortificação. O pronome *Essa* alude a um discurso anterior e explícita, de início, a crítica. A combinação entre *santos* e *amargos* revela a oposição ao discurso da Igreja, presa a uma rigidez que sufoca o humano. Essa crítica, que se revela logo no título, vai se tornando mais intensa ao

longo do texto, desde o adjunto do segundo verso — *tão aplaudida pelos mortos* —, através do tom irônico do termo *mortos*, até chegar ao máximo da indignação na expressão do último verso.

Vale notar como um texto extremamente emotivo como este contém um arranjo lógico, em que os períodos se articulam pelos conectivos *mas* e *pois*, o que confere ao poema um aspecto de texto argumentativo/persuasivo. O ritmo se aproxima da prosa e os metros variam entre quatro e oito sílabas, o que não exclui o caráter expressivo de algumas combinações sonoras, como o jogo entre *varrer* e *terra*, em posição equivalente, reproduzindo a idéia de violência presente em *varrer a alegria da terra*. Nesse caso, o verbo *varrer*, lido literalmente, ganha ênfase, reproduzindo o próprio ato de arrastar algo com força.

A referência à mitologia clássica, por meio de Tântatos, gênio que personifica a Morte, surge em outros poemas, por meio das figuras de Narciso, Penélope, Medéia. Porém não se observam, ao longo de toda a obra, muitas referências intertextuais explícitas. Isso significa que, apesar da formação erudita do autor e das várias relações intertextuais estabelecidas com a tradição literária, a obra não se restringe a um escasso público de intelectuais eruditos.

Os poemas da segunda parte do livro voltam-se exclusivamente para a temática da infância. Neles predomina um eu lírico observador, em terceira pessoa, conservando uma tendência geral na linguagem poética de Alberto da Cunha Melo. O título dessa parte revela a visão que esse eu poético tem da infância: “Mimos & Limbos”. O termo *mimos* sugere o delicado enquanto *limbos* remete ao soturno.

Ao lado da garota chorando

Leve e aflita beleza,
e seda sob a garra
e gorro sob a chuva,
quem na hora do doce,
te empurrou?
quem rasgou tua blusa
na hora do recreio?
quem sorriu, quem zombou
de tua ignorância universal?

O título sugere uma cena comum, em que um adulto se aproxima da criança que chora para consolá-la. A aliteração da consoante líquida [l], aliada às vogais [e] e [a], no primeiro verso, reforça a delicada fragilidade da garota. Essa fragilidade se intensifica nos dois próximos versos por meio do contraste entre *seda* e *garra* e entre *gorro* e *chuva*. A

semelhança sonora entre *garra* e *gorro* confere agilidade ao ritmo e reforça o vínculo semântico entre os dois versos. Nas perguntas que se repetem, a idéia de dor e sofrimento se torna intensa: quem empurrou? quem rasgou? — essas imagens sugerem uma criança toda machucada, o que expõe a violência da qual é vítima. A infância não é de modo algum idealizada. Existe a possibilidade de uma outra criança ter agredido a garota, o que é sugerido pela expressão adverbial *na hora do recreio*, momento em que as crianças interagem. Assim, ressalta-se o desentendimento na hora da brincadeira, mostrando que os desencontros entre os homens começam logo na infância, desmistificada.

O fato de a criança permanecer em silêncio realça a distância entre o universo adulto e o infantil. Ela não tem voz, o que alimenta a angústia do adulto, como se voltasse à própria infância buscando, em vão, compreender como os machucados do passado aconteceram e ficaram tão marcados em si mesmo. A dor do outro equivale, então, a sua própria dor. A repetição das perguntas, além de intensificar a cadência dos versos, explicita o sentimento de revolta do adulto, que busca encontrar o culpado, e o sentimento de impotência, pois não obtém resposta. Esse uso de frases interrogativas é comum na obra de Alberto da Cunha Melo, revelando uma intensa inquietação diante dos fatos que envolvem os mais diversos planos da vida.

“Crânio & Espinho” é a última parte do livro e se volta para o universo do trabalho burocrático e alienante. Seguindo a tendência desta fase, a linguagem é explícita, direta, mas não exclui as metáforas fortes que caracterizam o discurso do autor.

O espírito da segunda-feira

Esses relógios atrasados,
cúmplices da claridade,
não deixam anoitecer;
enquanto os amigos,
calados, preenchem
os formulários do banco,
a semana se arrasta
feito pano de chão
encharcado de sangue
ou de luz (que também
vai apodrecer).

A aliteração do [s] e a repetição dos sons nasais, nos três primeiros versos, insinuam o arrastar difícil do tempo, a angústia de quem se vê obrigado a cumprir um horário de trabalho. Essa mesma imagem é expandida e intensificada nos versos que seguem, culminando no

símile dos quatro últimos versos. A pouca variação no metro, entre cinco e oito sílabas, contribui para reforçar a atmosfera de lentidão. A imagem do pano de chão encharcado de sangue choca por descrever o trabalho como algo que, literalmente, violenta. O pano não é sujo de sangue, é *encharcado*, ampliando a violência. A cena das pessoas trabalhando no banco equivale, então, a uma carnificina. E o pano de chão não é suficiente para limpar o sangue derramado.

A imagem da luz, geralmente associada a sensações positivas, surge como algo aterrorizante e expressa o que vai no espírito do trabalhador que se vê apenas no início da semana contando os minutos para que ela acabe e recomece em seguida. O verbo *apodrecer*, no futuro, aumenta o sentimento de angústia, pois exclui a possibilidade de uma alteração na ordem das coisas. O advérbio *também* sugere que não é só a luz que apodrecerá, como o alimento que se degrada sem ser provado, mas que há mais algo podre, como se toda a existência estivesse estragada. E esse horror é o mais comum cotidiano de tantos brasileiros... Seguindo uma tendência na obra de Alberto da Cunha Melo, o termo de maior intensidade, que condensa toda a imagem do poema, surge no último verso, o que garante o impacto da leitura sobre o leitor. Vale notar que a seqüência das imagens em torno das palavras *calados*, *arrasta*, *encharcado* estabelece a reverberação da dor e do horror, que vão se intensificando até explodir em *apodrecer*, fechando o poema.

Clau, de 1992, embora dê continuidade à busca pela concisão, ao poema de uma única peça, destoa de toda a produção de Alberto da Cunha Melo, pois tem como tema central o amor. Dedicado a sua esposa, Cláudia, este é um livro que celebra a vida, mas não exclui a crítica e o racionalismo.

Ao apresentar o livro no jornal *O norte* (02.04.2000), Hildeberto Barbosa Filho comenta: “Apesar do lirismo confessional e amoroso, nunca lhe falta a seminal atitude irônica e crítica, vezes amarga e corrosiva, que o faz um dos poetas mais densos da poesia brasileira contemporânea”.

O “lirismo confessional”, apontado pelo crítico, tem a ver com a realização de um dos pressupostos principais da poesia de Alberto da Cunha Melo, a busca pela expressão da verdade, explicitado na apresentação do livro:

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 na grandeza de uma única mulher é referir-se à grandeza de muitas outras mulheres que vivem, trabalham e amam neste planeta assustador.

No livro, desenvolve-se uma idéia cara ao poeta: “Só o amor é refúgio/ contra este imenso/ mal-estar no mundo” (de “Refúgios”). É interessante notar que, em *Clau*, a natureza se faz presente com maior intensidade, seja por meio de metáforas ou como ambientação, o que sugere a realização plena do homem, re-integrado ao cosmos, pleno em sua essência. Também convém mencionar que as imagens sinestésicas são mais abundantes nesse livro, ressaltando a celebração das sensações.

Os poemas, no geral, são mais subjetivos, com eu lírico em primeira pessoa. Mas, como já mencionado, o lirismo apaixonado não exclui a reflexão. Embora cada poema tenha uma significação completa, os textos são arranjados de maneira que componham uma seqüência coesa. Assim, os primeiros poemas abordam o encontro do amado com a amada. A partir daí, flashes do cotidiano passam a compor um quadro da transformação do amor com a convivência, com momentos de encontro e desencontro. E o sentimento, estetizado, não aparece idealizado.

Em “Colheitas”, o eu lírico em primeira pessoa se dirige à amada e descreve, por meio da linguagem metafórica, a sensação que teve ao velar seu sono.

Colheitas

Alguma fruta
caiu no teu sonho,
enquanto dormias,
pois eu senti,
ao abraçar-te no escuro,
cheiro de carambola
amadurecida no pé,
de carambola madura,
lavada pelas chuvas
que caíam em teu sonho,
enquanto dormias.

O eu lírico, em primeira pessoa, dirige-se à amada, e o leitor sente-se como alguém que espreita a intimidade do casal. A situação insinuada pela fala do eu poético é uma situação de paz, aconchego e plenitude. A imagem da carambola amadurecida no pé recria a idéia da natureza primitiva, intocada pelo progresso ou pela maldade. A percepção da fruta se dá pelo olfato, que é dos nossos sentidos mais básicos, mais irracionais, o que sugere uma atmosfera de desejo, sedução. A fruta, pronta para ser colhida, reforça esse desejo. A imagem

das chuvas liga-se à fertilidade da terra, à renovação. O contato úmido desperta um outro sentido, o tato, que intensifica o desejo. A cena do homem que abraça a amada no meio da noite ganha uma aura de encanto.

Não é apenas a sedução que está em jogo, mas todo um sentimento de ligação com a natureza que faz com que o homem se sinta mais vivo. A repetição do verso “enquanto dormias”, além de contribuir para a manutenção do ritmo, frisa o contentamento do eu poético em ver sua amada repousando, o que chama a atenção para o cuidado, para o querer-bem.

O eu lírico sente o cheiro de carambola ao abraçá-la no *escuro*. Desse modo, o *escuro* cria a cena propícia para a suspensão do racional, marcado pelo estar desperto, pela possibilidade de enxergar, e isso amplia as sensações do tato e do cheiro. Tem-se, ainda, a impressão de que a amada responde ao toque do amado e, confortada, parece renovar-se com as *chuvas*. A sensação da chuva caindo é reforçada pela aliteração do [s], em *pelas, chuvas, sonho, dormias*, combinada aos sons nasais, transmitindo suavidade e delicadeza. O vocábulo *chuvas*, no plural, remete à passagem do tempo. Mas um tempo cósmico, o tempo das estações, o que junto com a imagem das frutas recria uma natureza fértil, plena de vida.

Em “Cuidados”, o efeito expressivo se dá não através de metáfora, mas do sentido literal das palavras.

Cuidados

Ela ainda não chegou,
mas, quando chegar
estarei no aeroporto,
de camisa nova
e verde,
esperando-a;
estarei mais feio,
mais velho
mais cansado de esperá-la,
mas estarei
de camisa nova
e verde,
esperando-a.

O primeiro verso já revela a expectativa do eu lírico diante da possibilidade de encontrar a amada — *Ela ainda não chegou*. A ansiedade da espera ganha relevo pelo uso do futuro (*estarei esperando*). Tem-se, assim, a espera pela espera da amada, o que enfatiza o sentimento de saudade e de euforia pelo reencontro. No primeiro momento, o eu lírico explicita que a esperará no *aeroporto*, o que sugere o cuidado com a mulher e a pressa em

revê-la. O paralelismo entre os predicativos dos versos oito e nove (*mais velho e mais cansado de esperá-la*) evidencia a longa espera, expressa, inclusive, pelo fato de o nono verso ser mais longo, como se reproduzisse o lento arrastar do tempo. Nesse momento, tem-se a impressão de que a espera não se dá apenas em virtude de um afastamento temporário entre o casal, mas à longa espera antes do primeiro encontro, à espera pelo amor e pelo completar-se no outro.

No segundo momento em que a oração se repete, o locativo não retorna, o que favorece uma leitura mais ampla do verbo *esperar*, enfatizando não mais a atitude concreta de aguardá-la em um local determinado, mas o preparar do espírito, o guardar-se para a amada, a entrega total. É a atitude do eu lírico, sua disposição de espírito — reforçada pelo uso reverberante do verbo *estar*, que deixa em contraste o estado de cansaço e a entrega do eu diante da espera —, que confirma essa leitura, seu cuidado em usar uma camisa nova, a preocupação em escolher a cor, como se preparasse uma grande celebração, um grande ritual de reencontro, como se o mundo renascesse.

O poema atualiza o simbolismo já desgastado da cor verde, que remete à renovação, ao fruto recém-nascido, à possibilidade de uma nova vida. O amado veste essa cor, ou seja, ele todo se enche da possibilidade de recomeço. E é essa imagem que conclui o poema, sobrepondo-se ao estar *mais velho e mais cansado*, como se ele próprio se tornasse mais jovem e cheio de vida com a expectativa de rever a mulher amada.

A referência à figura da amada apenas pelos pronomes dá a impressão de que o leitor tem acesso direto ao interior do eu lírico; e a repetição da estrutura indica que ele não pára de pensar no reencontro, o que reforça a sensação da espera. É interessante notar que o poema se inicia e se fecha com o pronome referente à amada, como se mostrasse o quanto o eu lírico está tomado pela expectativa do reencontro.

Clau finaliza a segunda fase da obra. Antes dele é publicado *Soma dos sumos*, em 1983, uma antologia que reúne textos publicados e inéditos produzidos entre 1960 e 1981. Os poemas selecionados de *Clau* aparecem aí com títulos diferentes e há um deles que não chegou a constar do livro original. Isso porque *Clau* resulta de uma seleção feita pelo autor de poemas escritos, em grande parte, entre 1980 e 1982, enquanto morava no Acre. Dos títulos que aparecem em *Soma dos sumos* ainda permanecem inéditos: *Poemas 1981*, *Diário de*

campo e *Capoeira das Juremas (conto-em-verso)*³³. Os textos citados desses livros seguem o estilo da segunda fase, com uma única estrofe, de versos brancos, no geral, e polimétricos.

A uma enfermeira

Toda ordem
foi feita
pra ser
desobedecida
quando grita
mais alto
a vida.

Nesse texto de *Poemas 1981* — composto de 135 poemas, em sua maioria escritos e reunidos em 1981, dos quais apenas doze constam da coletânea — verifica-se o caráter compacto da imagem, como se o próprio poema fosse um grito. A rima entre os versos terminados em *obedecida*, *grita* e *vida*, com a passagem do som estreito [i] ao aberto [a], recria o ecoar desse grito, que explode em *vida*. Nota-se, ainda, outro traço significativo do estilo de Alberto da Cunha Melo: a propensão ao discurso aforístico.

De *Diário de Campo*, que contém 45 poemas, escritos entre 1976 e 1981, apenas oito participam da antologia. A temática contempla as experiências do poeta como sociólogo no norte e no nordeste do Brasil.

O Ceará nos acompanha

Nesta época,
os igarapés estão secos,
o pasto está seco,
e Deus, que morava no Ceará,
também está seco,
tão seco
que seu poço
virou depósito de ferramentas,
tão seco
que é debulhado
com raiva,
feito dura espiga,
do milho mais seco.

Neste poema, as idéias de *secura* e de *dureza* reverberam pela repetição do adjetivo *seco* e pela recorrência de consoantes oclusivas surdas [p, t, k] e sibilante [s]. A paisagem

³³ Livros que serão comentados apenas superficialmente, pois, excetuando os poemas publicados em *Soma dos Sumos*, continuam inéditos. As informações sobre essas obras foram colhidas na própria antologia.

reflete a condição do homem do sertão cearense. No geral, o que se percebe é a fusão entre homem e paisagem — evidente nos poemas citados de *Diário de campo*, mas presente em toda a obra. A imagem do Deus *debulhado, feito dura espiga*, oferece um retrato do homem nordestino, sugerindo a reza que se faz manual com a recitação do rosário. O ato de debulhar serve de metáfora para os dedos sobre as contas do terço. A referência à *espiga* reitera a idéia da prece como o alimento espiritual que substitui o material, escasso com a seca. Mesmo tratando de questões materiais, como o período de seca, o poema tende a conduzir a reflexões de ordem metafísica. O título “O Ceará nos acompanha”, além de aproximar o leitor ao texto, convida a uma leitura que ultrapasse as fronteiras do espaço geográfico e considere a seca não apenas como um problema da natureza — do que está fora — mas do homem no geral, sujeito às intempéries do espaço que habita, o que se torna explícito com as referências a *Deus* e à *raiva*.

Capoeira das Juremas (conto-em-verso) é um livro composto de um único poema, com 39 partes, escrito em 1979. Como o próprio título denuncia, trata-se de uma narrativa. Em *Soma dos sumos*, apenas seis trechos são citados, como poemas independentes e com títulos próprios. Não é possível saber se a obra original possui essa mesma organização. Com isso, a característica de “conto em verso” se perde. Convém, observar, no entanto, o primeiro poema desse livro reproduzido na antologia.

Na solidária solidão

À medida que as ameaças
foram adquirindo as feições
reconhecíveis, de demônios precisos,
o moço Luís foi invadindo
cada objeto, cada hora
e mover-se de Marta,
com as roupas frouxas, cor de terra,
os cabelos na testa
e o cabisbaixo caminhar
de quem está sempre
sobre o rastro delicado
de uma ave rasteira;
foi cercando com sua lembrança
os perigos reais da amada,
escoltando com suas armas
de falcão invisível
o regresso dos sonhos.

É interessante notar o jogo sonoro entre *solidária* e *solidão*, no título; palavras com sentidos praticamente opostos aproximadas pela semelhança sonora, o que desperta para a

reflexão sobre a profundidade do estado de Marta. Logo no primeiro verso, a repetição da sílaba *me*, de *medida*, em *ameaças* e o ritmo obtido com o metro octossilábico, dividindo o verso em duas seqüências de extensão equivalente, reproduzem a passagem do tempo e a idéia de concomitância, presente na expressão adverbial *À medida que*. Esse recurso colabora para deixar em destaque o crescimento do medo que aflige a personagem.

A sensação de medo se amplia com a imagem do *cabisbaixo caminhar* (que contrasta, no poema, com a liberdade do vôo). Os encontros [pr], [br] e [tr], combinados à incidência de sons nasais, no trecho: *de quem está sempre/ sobre o rastro delicado/ de uma ave rasteira*, reitera a opressão vivida pela personagem feminina.

Os verbos *invadindo*, *cercando* e *escoltando*, no gerúndio, compõem uma rede de reverberações para delinear a imagem da atuação de Luís, ainda que pela lembrança, no sentido de proteger a amada, Marta. Por fim a imagem do *falcão*, ave de vôos altos, para se referir a Luís, contrasta com a *ave rasteira*, que remete aos perigos que rodeiam a amada. Com isso, permanece a sensação de lenta libertação, pelo *regresso dos sonhos*; sensação intensificada pela aliteração dos sons sibilantes. O sons fechados desse último verso sugerem introspecção, o que se coaduna com a descrição de um estado interior.

2.3 A terceira fase: a retranca

Carne de terceira (1996), *Yacala* (1999) e *Meditação sob os lajedos* (2002) compõem a terceira fase da poesia de Alberto da Cunha Melo, em que se acentua a reflexão filosófica, presente desde o primeiro livro. O eu lírico em terceira pessoa predomina, o que ressalta o caráter reflexivo dos poemas, na medida em que o envolvimento emocional se torna menos explícito. O vocabulário, culto, continua simples, acessível, mas o uso de termos eruditos é mais recorrente, o que não chega a causar estranheza, uma vez que, embora cotidiano, o léxico no geral não é marcado como específico da linguagem familiar ou popular.

Todos os poemas dessa fase são compostos em uma forma fixa criada pelo poeta e chamada de *retranca*, por lembrar um “esquema tático defensivo do futebol” e “a grade de chumbo que delimitava uma página”³⁴. Essa forma contempla quatro estrofes: um quarteto com rima no segundo e quarto versos, um dístico com rimas emparelhadas, um terceto com rima no primeiro e terceiro versos e um dístico final rimas consonantais ou toantes. Em *Carne*

³⁴ Palavras de Alberto da Cunha Melo citadas em Cordeiro (2003, p. 76).

de terceira não existe um metro fixo, mas em *Yacala* e *Meditação sob os lajedos* os versos voltam a ser octossilábicos.

Nessa fase, a busca pela concisão se intensifica e ora os poemas são feitos de um único período — em que, por vezes, só há subordinação — ora por mais de um período, mas nunca separados por ponto-final e sim por ponto-e-vírgula, o que ressalta o caráter compacto do texto. O padrão das rimas e a distribuição do conteúdo pelas estrofes também são responsáveis pela concisão. As rimas, além de marcarem a recorrência sonora, reforçam a relação semântica entre os termos rimados. E, freqüentemente, o dístico final apresenta uma espécie de conclusão em que convergem as imagens anteriores, com seu conteúdo afetivo ampliado, causando impacto sobre o leitor.

Carne de terceira é dividido em três partes. Os poemas não têm título, o que reforça a coesão estabelecida entre os textos em torno do título de cada parte. Na primeira, os poemas ligam-se para compor um único poema, sob o título de “Um dia”. Eles versam sobre o contraste entre as diferentes fases da vida: infância, adolescência, maturidade e velhice, apresentando como são vividos por cada fase os diferentes momentos do dia: manhã, tarde e noite, que também são usados como metáfora do ciclo da vida humana. O paralelismo sintático estabelecido entre os poemas chama a atenção para o contraste. Desse trecho, transcrevo os quatro primeiros poemas, relativos à manhã.

Um dia

Manhãzinha, banhar-se
na água de flor,
que pétala a pétala
o sereno juntou;

miúda alma, fino fio
que acende a galáxia;

manhãzinha, na lauda
pré-escolar:
a casa de sol, a árvore, e

a infância a entrar
no jardim da distância.

Nesse primeiro poema, o substantivo no diminutivo, *manhãzinha*, traz a idéia de delicadeza e associa o início do dia ao começo da vida. As imagens da *flor* e suas *pétalas*, do *sereno* e da *galáxia* apresentam a vida humana em um contexto existencial mais amplo, no mistério de fragilidade e magnitude que sustenta a vida. O uso da forma nominal do verbo,

banhar, no infinitivo, e a recorrência de substantivos na terceira estrofe transmitem a sensação de estaticidade, colaborando para apresentar essa fase da vida como o período em que o perceber, o reconhecer e o nomear das coisas são mais intensos do que o fazer. Na última estrofe, a *infância* surge personificada, como se representasse uma criança, e a construção com o verbo no infinitivo (mais estático e sem a noção de tempo), *a entrar*, ressalta seu andar lento e acanhado, como se acontecesse no exato momento da leitura. A semelhança sonora entre *infância* e *distância*, e sua colocação, respectivamente, iniciando e concluindo a última estrofe coloca em evidência o contraste entre a vida se iniciando e o longo caminho a percorrer; ao mesmo tempo, insinua o discurso de um adulto que relembra sua própria infância, em um tempo distante, o que fecha o poema com certa nostalgia. Os termos *entrar*, *jardim* e *distância* marcam a caracterização da vida como um espaço a ser percorrido, enfatizando seu aspecto transitório. A recorrência da vogal aberta [a] — *Manhazinha*, *banhar*, *água*, *pétala*, *alma*, *galáxia*... — reproduz no plano sonoro a idéia de claridade, luminosidade, tão acentuada no poema.

Amanhece, o corpo
a sentir sobrar-se:
planta a consentir
uma rama dobrar-se, e

a colher de si
sua própria flor;

amanhece, a camisa
violeta-avelã:
o ténis tamarindo, e

na calçada, a garça
ainda não alcançada.

Nesse segundo poema, a forma verbal *amanhece* reproduz o movimento, a atividade que marca a juventude. A natureza associa-se à descrição do aflorar da sexualidade, da descoberta do próprio corpo, na imagem da planta *a colher de si sua própria flor* — convém notar a ênfase no eu, reproduzindo o ensimesmar-se característico da adolescência, por meio dos pronomes *si* e *sua*, este intensificado por *própria*. Associa-se, ainda, ao desejo de futuro que desperta na adolescência, sugerido na imagem da *garça ainda não alcançada*, extraída da descrição da calçada, que provavelmente contém o desenho insinuando a forma de um pássaro, padrão comum em vários calçamentos. A assonância da vogal aberta [a] nos dois últimos versos reforça essa idéia da vida se abrindo a infinitas possibilidades. Os verbos

ênfatizam a ação, mas a recorrência do infinitivo (*sentir, sobrar, consentir, dobrar, colher*), assim como no poema anterior, reproduz uma certa estaticidade, que se associa ao caráter visual do poema e reproduz a sensação da delicadeza de um lento despertar, para o dia e para a vida.

De manhã, sob o céu
varrido, várias vezes,
pelas vassouras verdes
dos coqueirais,

ardem cios em sonhos
sob os aventais;

de manhã: a alegria
de meia-idade
é o sol do meio-dia,

a explodir na vagem
madura, que se abre.

O sintagma *de manhã*, nesse terceiro poema, representa a maturidade, a manhã já feita, intensificada pelo particípio do segundo verso, reforçado por *várias vezes*. A aliteração do [v] e do [s] na primeira estrofe não apenas reproduz o vento nos coqueirais, mas simboliza a agitação da vida. Nesse poema, predominam os verbos no presente do indicativo, o que salienta essa agitação, marcada especialmente no conteúdo do verbo *arder*, na segunda estrofe. Nessa estrofe, a imagem sugere fertilidade, o auge da sexualidade, que se intensifica nos últimos versos, por meio do verbo *explodir*. A figura do fruto, da *vagem madura*, reforça a comparação da vida humana com o ciclo da vegetação, que tem no fruto sua fase mais alta.

Amanhecido, a mesa
sem gordura e sem sal,
depois as palavras
cruzadas, no jornal;

se chove ao amanhecer,
volta a adormecer;

amanhecido, do terraço
vê os carros fugindo:
do Fisco, da devassa?

vida ex-caça, rara peça,
já sem preço e sem pressa.

No último poema desse primeiro momento do dia, a velhice é representada pelo participípio, que contém a idéia de algo acabado, já vivido. A mesa é *sem sal*, expressão que alude a uma dieta rigorosa, à saúde frágil, e à vida sem graça. Essa etapa da vida é caracterizada pela monotonia, pela estagnação — intensificada pela ausência de verbos na primeira e na última estrofe, além de que os únicos verbos na forma finita são *volta a adormecer* e *vê*, o que indica falta de atividade — e por um olhar amargo, que não vê os carros passando, mas *fugindo*. O *Fisco*, a *devassa* referem-se à burocracia, à opressão. A natureza já não é usada como metáfora dessa fase da vida, substituída por imagens vinculadas ao universo urbano e burocrático.

Agora tem-se a figura da *ex-caça*, do ex-animal, morto, de uma *peça*, *sem preço*, com valor inestimável apenas para o próprio dono, que se apega à memória e aos objetos que o religam ao tempo em que era mais ativo. O advérbio *já*, precedendo *sem preço*, confere ambigüidade ao sintagma e chama a atenção para a passagem do tempo e para a degradação das coisas, que, embora se tornem mais preciosas para uns, vão perdendo o valor, para outros, à medida que ficam velhas. A idéia da passagem do tempo se torna mais intensa e ganha uma nova conotação através do paralelismo entre *sem preço e sem pressa*, que sugere a vida chegando ao fim. A homofonia entre *ex-caça* e *escassa*, permitida pela estrutura sintática, que atribui ao substantivo valor de adjetivo, intensifica o aproximar da morte.

É interessante observar que *manhãzinha*, *amanhece*, *de manhã* e *amanhecido* estão em posições equivalentes nos poemas, o que chama a atenção para o contraste entre as diferentes etapas da vida. Na última estrofe de cada poema, observamos as sínteses da infância, na imagem da infância *a entrar* no jardim, da adolescência, cheia de sonhos e promessas, na figura da garça *ainda* não alcançada, da maturidade, na imagem do sol *a explodir* na vagem que se abre, e da velhice, através da imagem da vida *ex-caça*.

A segunda parte do livro apresenta poemas independentes um do outro, embora organizados sob o título de “Adágios”. Nela o discurso proverbial é trabalhado de maneira explícita, confirmando a tendência à reflexão filosófica. O título ainda remete ao universo da música e faz referência ao “andamento lento, vagaroso, pausado, entre o largo e o andante”, chamando a atenção para o ritmo dos poemas. A reflexão sobre a morte é mais presente, antecipando a temática central do livro publicado na seqüência: *Meditação sob os lajedos*.

Sem qualquer informante

e aparelho de escuta,
ela o encontrará:
na cripta ou na gruta;

muitos são os seguidos
e todos abatidos;

se, bando de meninas,
as horas vão correndo,
é que ela se aproxima;

com seus braços abertos,
a reger os desertos.

A figura da morte vai se concretizando aos poucos, até revelar-se personificada no último dístico. Esse recurso, além de criar expectativa, reproduz no plano sintático a aproximação inevitável da morte. Em terceira pessoa, com o uso do futuro e, posteriormente, do presente do indicativo, o poema assume um tom grave, o que aumenta o impacto do poema sobre o leitor.

A ausência de adjetivos, além de colaborar para o efeito de concisão do texto, ressalta seu caráter aforístico. Aliás, o uso dos adjetivos, que não era muito comum, torna-se mais raro nesta terceira fase da produção de Alberto da Cunha Melo, evidenciando a busca pela linguagem compacta. É interessante reparar na maneira como a figura da morte vai se tornando mais viva e grandiosa. Apenas o pronome *ela* é usado como referente, o que amplia o caráter misterioso e assustador que envolve a morte. A quebra do tom narrativo, com a linguagem proverbial da segunda estrofe, atribui um tom solene ao poema, além de realçar a inevitabilidade da morte. A imagem vai deslizando pela referência ao universo das histórias de detetive — por meio do *aparelho de escuta* — depois pelo contexto das meninas correndo, simbolizando a passagem do tempo, como se reproduzindo o movimento da morte por todas as esferas, do mais distante ao mais corriqueiro, próximo. Até culminar na imagem de forte impacto, em que ela surge majestática regendo os desertos, como um maestro comandando uma grande orquestra, em que a música equivale ao movimento das areias ampliando os desertos, símbolo de aridez e infertilidade, ou seja, de ausência de vida.

O ritmo é ágil até o fim da penúltima estrofe, representando a rápida passagem do tempo e o conseqüente deslocamento da morte. No dístico final, o ritmo se torna mais lento e, com a aliteração do [s], sugere o movimento fluido das areias, reproduzindo um tempo que ultrapassa o do relógio, um tempo sem pressa, cósmico.

Na última parte do livro, a maioria dos poemas apresenta uma espécie de flash do cotidiano, a partir do qual se estabelece uma reflexão mais abrangente sobre a realidade humana. O título — “Presságios” — retoma, pela semelhança sonora, “Adágios”, o que reforça o elemento de coesão entre as partes do livro, chamando a atenção para a condição humana, cerceada por forças que se projetam para além de seu controle e compreensão. A reflexão considera a brevidade da vida e a sujeição dos indivíduos às leis humanas e, principalmente, às leis cósmicas.

Perto da linha férrea,
entre o regato e o aterro,
tarde da noite, passa
o mais secreto enterro;

faróis baixos, no escuro,
chega um carro ao monturo;

só fica o tempo fixo
de um passageiro frio
ser jogado no lixo;

quando chega a alvorada,
ninguém sabe de nada.

Esse poema descreve o momento exato em que um corpo é criminosamente despejado *entre o regato e o aterro*, um lugar intermediário, escondido no escuro da noite. Quase todos os versos apresentam seis sílabas poéticas, o que imprime musicalidade ao texto, como se reproduzisse a música de um rito fúnebre. A imagem do mais *secreto enterro* confere à cena uma aura de mistério, reforçada pela indeterminação do lugar. A incidência de vogais mais fechadas reforça a escuridão que envolve algo feito às escondidas.

Mas o mistério logo se desfaz, cedendo lugar à crueza da descrição na terceira estrofe. O termo *monturo*, mais raro, é logo substituído pelo sinônimo mais corriqueiro: *lixo*. À medida que avançamos na leitura, a cena é descrita com maior crueza. A última estrofe mostra a continuação do ciclo da vida, mas o que permanece é a idéia de impunidade; e o caráter misterioso da imagem construída anteriormente se acentua. Nesse texto, predomina a ordem inversa, o que preserva o ritmo, mas não chega a causar estranheza.

Depois de *Carne de terceira*, publica-se *Yacala*, que dá seqüência à proposta formal introduzida nesse livro, mas destoa por ser uma narrativa. *Meditação sob os lajedos* parece retomar a temática mais geral de *Carne de terceira* e a tonalidade com que essa temática é

trabalhada, especialmente nas partes “Adágios” e “Presságios”. No entanto, o último livro apresenta maior unidade, devido à organização dos poemas em torno de um único eixo, expresso já no título.

Yacala, palavra africana de origem quicongolesa, segundo o autor, pode significar “homem”, “marido”, “namorado” e é o nome do personagem central do livro, um longo poema narrativo ao longo do qual se entrecem 140 poemas realizados na retranca com versos octossílabos. “Apaixonei-me pela palavra ‘yacala’, que me surgiu bela, eufônica, luminosa. A partir daí, ela ganhou maiúscula inicial e com ela batizei meu personagem, tendo no espírito o Homem, em seu sentido universal.” — palavras de Alberto da Cunha Melo na apresentação do livro.

A luminosidade do vocábulo contrasta com o destino soturno do personagem, que traz o Cosmo no nome. Ele foi criado por monges e tornou-se um matemático. Após achar umas anotações numéricas em um lixo hospitalar, Yacala fica obcecado por encontrar uma estrela que acredita crescer no espaço. Imerso nos números — sem dormir —, fixa-se sobre o espaço sideral enquanto, dentro dele, tal como a estrela que procura, cresce um tumor maligno. Paralelamente, o contexto social que habita vai se revelando cada vez mais monstruoso.

Através da narrativa, o livro lança-se a indagações acerca do homem e sua relação com o cosmos, com as outras pessoas e consigo mesmo. O desejo da transcendência, as limitações do corpo, do espírito e do meio em que se vive, a aflição da decadência física, a solidariedade, a violência estúpida são alguns dos temas explorados. A expressão utilizada corriqueiramente para descrever a dor intensa, que faz “ver estrelas”, ganha uma nova dimensão no poema. Pois 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.

Alfredo Bosi, em texto que acompanha a última edição do livro, elucida:

Não é por acaso que a epígrafe de *Yacala* é o verso de Cruz e Sousa: ‘Vê como a dor te transcendentaliza’. A frase pungente do Poeta negro abraça de uma só vez as duas dimensões da obra de Alberto da Cunha Melo: a experiência funda do sofrimento, cuja origem é inequivocamente social, e a capacidade própria da linguagem poética de tudo passar pelo crivo da consciência pessoal, essa câmara de ressonância que acolhe, compõe e tonaliza os múltiplos estímulos que nos assediam e se fundem com nossa identidade.

O crítico ainda chama a atenção para a “estranha beleza”, para o “efeito estético original” que emerge do trabalho com a forma.

É o paradoxo da sua composição ao mesmo tempo rebelde ao cânon e inventora de sua própria e inflexível ordem estrófica e métrica. (...) Trata-se de uma singular orquestração (o poeta chamou-a de 'retranca'), que lembra remotamente o soneto inglês, mas que tem o seu peculiar movimento musical de uma onda que, primeiro espreada, depois recolhida, se embate por duas vezes nas barreiras sólidas dos dísticos do meio e do fecho.

Em *Yacala*, o narrador em terceira pessoa situa-se em uma posição de observador privilegiado, com acesso ao interior dos personagens. Ora se apresenta mais distanciado, ora mais próximo. O contraste entre verbos no presente e no pretérito, ao longo da narrativa, combina-se à voz do narrador para estabelecer um movimento contínuo de aproximação e afastamento do leitor, o que garante o envolvimento afetivo e também o distanciamento que permite a reflexão.

A narração inicia-se propriamente no segundo poema, em que o protagonista negro é apresentado como uma *criança malnascida*, abandonada às portas de um mosteiro. O ritmo é marcadamente melódico, o que lembra as narrativas populares, embora delas se diferencie pelo metro octossilábico, em vez da redondilha. As inversões são freqüentes, colaborando para a manutenção do ritmo e das rimas, mas não chegam a causar estranhamento, por estarem próximas da linguagem cotidiana. O vocabulário, simples.

Yacala Cosmo, diz a crônica,
quando criança malnascida,
acharam-no na porta uns monges
e o criaram às escondidas;

foi um certo abade erudito
quem lhe deu o nome esquisito;

cresceu, portanto, no mosteiro
mirando o mar e altas distâncias
numa luneta de escoteiro,

mas a seus pés, dia após dia,
um chão de garras florescia.

Yacala é marcado por esse contraste entre o ambiente fechado do mosteiro e a busca pelo infinito, representado pela imagem do *mar e altas distâncias*. Esse contraste entre o limite, presente na imagem da última estrofe, que traz o suspense para a história, e a transcendência percorrerá todo o livro. Nessa obra, assim como nas demais, evidencia-se a combinação do áspero com o delicado, observada no último verso entre *garras e florescia*. A organização lógica da linguagem permanece e se explicita no uso dos conectivos (*portanto* e

mas). Ao mesmo tempo, a ambientação, o foco narrativo, o ritmo aproximam o texto das narrativas míticas, como podemos observar no décimo-oitavo poema.

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.

A aliteração dos sons sibilantes e fricativos reproduz, no plano sonoro, a agitação do mar provocada pelo vento. A imagem do *temporal*, a alusão a *funeral*, as anchovas que fogem para as profundezas criam um ambiente assustador, como se fosse um mau presságio para a vida de Yacala em sua nova habitação. A palafita, mergulhada nas *ventanias* e nas *águas*, remete ao incerto, ao transitório, à instabilidade que rondam o personagem e o ser humano em sua busca pela transcendência. A assonância da vogal aberta [a], na terceira estrofe do poema, enfatiza a idéia de amplitude associada à imagem da palafita em meio à ventania.

A palafita expressa a opção de Yacala pelo transcendente, pela proximidade do mar e o que ele tem de ilimitado. Mas também representa a limitação material, as restrições impostas pela condição social do personagem. A imagem da *casa anfíbia* traduz a ambigüidade da situação do personagem, na medida em que o *anfíbio* pertence a dois universos distintos, o terrestre e o aquático, simultaneamente, o que significa também não pertencer a nenhum destes totalmente.

Cada poema de *Yacala* compõe um quadro do cotidiano e contribui para o avançar da narrativa, que se desenrola por meio da linguagem objetiva e ao mesmo tempo repleta de metáforas e associações inusitadas. A descrição do ambiente externo atua, no geral, como uma representação do estado psíquico de Yacala, a cada dia mais alheio a tudo a sua volta, centrado apenas na busca alucinante pela estrela que parece ameaçar a ordem cósmica.

A tensão em torno do destino do protagonista e daqueles com quem interage vai crescendo ao longo da narrativa e o envolvimento do leitor aumenta a cada poema, embalado pelo ritmo, que acompanha os movimentos da história.

Yacala foi escrito, principalmente, durante uma temporada do autor em Maria Farinha, praia ao norte de Olinda. É interessante notar como toda a paisagem da região aparece estetizada no livro, o mar, o lodo, as palhoças e, inclusive, as pessoas.

Meditação sob os lajedos, último livro publicado, continua a busca do “raciocínio lírico compacto”, da perfeita fusão entre forma e conteúdo. Como o título sugere, trata-se de uma reflexão, ou melhor dizendo, um conjunto de reflexões sobre a morte. O locativo *sob os lajedos*, além de causar estranheza pelo uso inesperado da preposição *sob* em vez de *sobre*, apresenta o sujeito inscrito no termo *meditação*, já que pressupõe alguém que medita, em um espaço definido. Mais do que remeter à laje tumular, os lajedos, como rochas sobre o sujeito, restringem seu plano de visão. Assim, a reflexão que se mostra é a de alguém que busca ver além. Esse ver além seria a compreensão de toda a existência, não só humana.

Essa imagem pode assumir diversas conotações; pode, por exemplo, dialogar com o mito da caverna, de Platão. Alberto da Cunha Melo contou-me que o título faz referência à peça de Shakespeare, *Rei Lear*. Confesso que apenas percebi a intertextualidade após o comentário do poeta. Acredito que esse caso evidencia a impossibilidade de deciframos o que se passa na mente do autor empírico ao elaborar seus textos.

Independentemente das relações intertextuais evocadas, o sujeito, observador do espaço que habita, vê-se perplexo diante da realidade que o cerca e compartilha com o leitor suas impressões. No geral, os poemas são escritos em terceira pessoa, o que cria uma ilusão de objetividade, ou na primeira pessoa do plural, interpelando mais diretamente pela adesão do leitor.

A epígrafe é reveladora. *Que aldeia é esta em que me perdi?* Esta frase, colhida no romance de Franz Kafka, *O castelo*, instaura o clima de perplexidade que permeia a obra. Assim como o agrimensor do romance, o eu lírico dos poemas é alguém que se sente perdido. O castelo, estranhamente nunca atingido pelo personagem, equivaleria, segundo Alberto da Cunha Melo em nota introdutória, à perfeição artística, e a aldeia, a seu próprio universo, que se torna estranho à medida que tenta “penetrá-lo com mais profundidade”.

Os poemas, cada um com seu título, são divididos em quatro partes, que compõem uma viagem: “Embarque”, “Na aldeia”, “Gentes e bichos” e “Retorno”. A viagem representa não apenas o fazer poético mas a própria vida, marcada pela transitoriedade e pelo constante caminhar rumo ao desconhecido.

Os textos de “Embarque” contêm todos um tom metalingüístico; enfocam a palavra no geral ou a função da poesia.

Falar, falar

Se conviver é conversar,
este falatório sem pausa,
onde o silêncio é mais temido
que palavrão dentro de casa,

faz da vida inteira um entulho
de vozes de bar, de barulho;

neste metralhado lugar,
tão atulhado de palavras,
que não se pode caminhar,

onde do corpo só a paz
do amor calado satisfaz.

Esse poema apresenta uma só oração principal — o que salienta a concisão. O vocabulário simples preserva a tendência da poesia de Alberto da Cunha Melo. Logo no primeiro verso, a colocação de *conviver* ao lado de *conversar* chama a atenção para a semelhança sonora entre os termos e ressalta sua relação semântica. O eu lírico em terceira pessoa e o uso do presente do indicativo, aliados à oração condicional que abre o poema, acentuam o caráter racionalista e aforístico do texto, que trata do silêncio como uma ameaça à ordem aparente e o falatório como uma maneira de camuflar a infelicidade e o desencontro. A aliteração do som [lh], em *entulho*, *barulho* (que retoma, em sua estrutura, o termo *bar*, produzindo uma espécie de eco e se referindo a um tipo de ruído próprio desse ambiente), *metralhado*, *atulhado*, reforça a sensação de desconforto sugerida pelos vocábulos. Esse efeito contribui para a descrição do falatório como empecilho à verdade, ao entendimento e à paz, enfim, à *convivência*.

O uso do locativo *neste* no início do terceto explicita não apenas o lugar onde se encontra o eu mas também sugere que o leitor compartilha com ele essa localização. Esse recurso aproxima o leitor da reflexão, que incide sobre toda a condição humana. O *metralhado lugar* se refere, portanto, ao *aqui* e ao *hoje*, retratando um universo violento e decadente. É possível associar o adjetivo *metralhado* às várias formas de violência, mas a própria palavra pode ser associada à arma, ao disparar insistente, monótono e mecânico da metralhadora. A referência à palavra também evidencia a crítica à sociedade atual, em que a suposta liberdade de expressão e o fácil acesso à informação, em vez de proporcionarem mais

crescimento e liberdade, servem para manter o homem em uma condição de passividade e impotência. A palavra não deixa caminhar, servindo como elemento para o exercício do controle e da opressão. Ou seja, instaurando uma espécie de ditadura, promovida, hoje, pelos grandes veículos de comunicação, a maioria em favor da mesma ideologia, repetindo as mesmas palavras, em uníssono, como o som da metralhadora.

Os versos finais retomam com ênfase as imagens anteriores. As palavras *paz*, *calado* e *satisfaz* contrastam com a idéia de caos e desentendimento. Os sons fechados de *onde*, *corpo*, *amor* e *calado* reproduzem o silêncio, a profundidade e o refúgio almejados pelo eu lírico; os sibilantes em *só*, *paz* e *satisfaz* ressaltam a sensação de alívio e prazer longe do falatório, enquanto as vogais abertas, que permanecem reverberando com a rima final, reforçam a idéia de liberdade.

“Na aldeia”, título da segunda parte do livro, como um sintagma preposicional, em vez de “A aldeia”, supõe um sujeito que contempla o espaço em que se encontra. Esse espaço é marcado, por vezes, pela ambigüidade da natureza, que afaga e castiga, pelo desencontro, pela morte que se denuncia aos poucos, pelo dinheiro, contemplado como deus, pela exploração etc.

Em “Odes ao cinza”, uma seqüência de sete poemas, o homem aparece subordinado às forças da natureza, que castiga através do sol e da seca. A cor cinza, atrelada à chuva e à fertilidade, adquire conotação extremamente positiva, relacionada à renovação da vida, como podemos observar logo no primeiro poema da seqüência.

Tempo bom é tempo nublado
e de chuva, dias inteiros;
sangrando aqui muitas barragens,
enchendo ali muitos barreiros,

e dos raios de sol, ausentes,
depois de inchadas as sementes,

gigantescas sombras das asas
de anjos guiando as frentes frias,
sobre lavouras, sobre as casas,

onde camélias cor de vinho
se abrem nas coroas de espinho.

O texto inicia-se com uma afirmação genérica: *Tempo bom é tempo nublado* e se desdobra na descrição entusiasmada da natureza. A aliteração do [s] ao longo do poema reproduz a sonoridade da chuva e das águas correndo. A imagem do terceiro verso, além de descrever com beleza os veios de água barrenta, serve para representar a terra como um ser vivo, com sangue correndo. As sementes inchadas simbolizam a certeza de renovação. O tom avermelhado da terra molhada e das camélias confere vivacidade à cena, reproduzindo a cor vibrante atrelada ao pulsar da vida. Essas cores destacam-se mesmo em função do tempo cinza, nublado, como se a explosão dos tons quentes do sol, oculto pelas nuvens, ocorresse na terra. A figura dos anjos guiando as frentes frias associa as chuvas a uma paisagem sobrenatural. Como mensageiros da divindade, antecipam um grande acontecimento. E a menção às *coroas de espinho* e a simbologia do *vinho* evocam a paixão de Cristo e a Eucaristia, descrevendo as chuvas como um ritual sagrado. Com isso, a renovação da terra é desenhada como um milagre, em que o próprio Deus se doa em sacrifício.

Convém atentar para a posição em paralelo das expressões *cor de vinho* e *coroas de espinho*, nos versos finais. Pela rima, *vinho* reverbera em *espinho*, assim como o termo *cor* repercute em *coroas*, o que realça o contraste entre essas duas imagens, já que a primeira remete ao prazer e à celebração, enquanto a segunda alude à dor e à penitência. Esse recurso enfatiza a idéia de renovação, ecoada ao longo do poema, e provoca a sensação de êxtase e reverência diante da grandiosidade da natureza a se refazer.

Nesse poema, mais uma vez, a imagem de impacto se mostra nos dísticos finais. O grande acontecimento se mostra no abrir das camélias, que representa a explosão da vida. O fato de se abrirem sobre as coroas de espinho ressalta a vitória da vida sobre a aridez e a própria morte, ou seja, a ressurreição, presente na intertextualidade com o *Novo Testamento*.

Os poemas de “Gentes e bichos” falam de pessoas, reais e fictícias, e animais. Às vezes, eles se fundem e os animais surgem humanizados, enquanto nos comove a imagem do homem que vive como bicho. No geral, os poemas têm como tema determinadas pessoas, conhecidas, como o jogador de futebol Romário, ou desconhecidas, e chamam a atenção para um ou outro personagem típico de nossa sociedade, como a top-model, que simboliza o culto à aparência e a futilidade.

Em “Melissa”, a temática social sobressai na figura da mulher que vive sob uma *marquise*, o que ressalta a falta de proteção e o abandono.

Melissa

A vida toda era ficar
sob uma marquise, sentada,
a mexer nos longos cabelos,
sua beleza mais intacta;

fazendo e desfazendo as tranças
de suas madeixas já brancas,

se passavam gentes e carros,
seus olhos baixos, no vazio,
só viam pontas de cigarros:

era uma sombra muito calma,
uma sombra virando uma alma.

O poema chama a atenção para a beleza desperdiçada, que passa despercebida. Os cabelos brancos da personagem aludem às flores delicadas da melissa e denunciam a velhice. O constante fazer e desfazer das tranças marca a passagem do tempo e sugere a monotonia e o vazio da personagem, que lembra uma flor perdida no ambiente urbano. A terceira estrofe destaca a indiferença das pessoas que passam pela mulher, à qual resta o lixo, expresso pelas *pontas de cigarros*. A descrição da pobreza e do abandono vai se intensificando ao longo do poema. A primeira estrofe ressalta a beleza dos cabelos, a segunda indica a velhice e o vazio da personagem, a terceira evidencia o abandono, a miséria. Na última estrofe, Melissa já é descrita como uma *sombra*, mas *uma sombra virando uma alma*, o que frisa a humanidade da personagem que se aproxima da morte.

A reverberação de *uma sombra*, nos últimos versos, recria a imagem da mulher desaparecendo gradativamente, despercebida. A rima entre *calma* e *alma* colabora para sugerir a lenta transformação da personagem, como se a alma fosse se desprendendo do corpo, representado pela consoante iniciando *c-alma*.

A imagem de Melissa fazendo e desfazendo as tranças estabelece um diálogo com o conto de fada *Rapunzel*. Essa intertextualidade contribui para enfatizar a situação da mulher que, diferente da outra protagonista, não será salva por um príncipe encantado. Sua esperança de libertação é somente a morte. O ritmo triste e melancólico do poema termina com um quê de esperança, que se insinua com a gradativa passagem de sons fechados a abertos. A lenta transformação de Melissa, como se fosse sumindo aos poucos, uma mulher virando anjo, também se intensifica com a recorrência dos sons nasais dos últimos versos. O que permanece para o leitor é um profundo sentimento de comunhão com o personagem.

“Retorno” — o título da última parte do livro já adianta um certo sentimento de conforto, presente em alguns poemas, que nasce do reconhecimento de um refúgio. Apesar da pobreza, da desigualdade, da corrupção, do sofrimento, do horror denunciados por um enunciador preocupado com o destino do homem, mesmo com toda a dor advinda de uma consciência aguda de nossa degradação, os últimos poemas contêm um germe de esperança. O amor surge, mais uma vez, como refúgio, e a morte é apenas parte do movimento da vida.

Fiat

O amor, o amor nunca é demais:
se sobra, é no tempo perdido
que ele brotará no deserto
qual semente do Paraíso;

pólen no ar, mora no vento
e entre as dobras do pensamento,

feito a maldade, ele não dorme,
quando a neblina esfria a noite
e o temor de Deus nos encobre;

ele tem a força da luz:
fecha a ferida e seca o pus.

O amor é o princípio de tudo, o que sustenta a vida e concilia elementos opostos. Na última estrofe, o termo *luz* remete ao princípio da criação explícito no título do poema e *pus* se liga à imagem do corpo ferido, unindo as idéias de morte e regeneração. A rima entre esses dois vocábulos ressalta a força recriadora do amor e confirma a tendência da poesia de Alberto da Cunha Melo em combinar termos de naturezas semânticas contrastantes. Observamos, nesse poema, a combinação de várias imagens para descrever o amor. Conforme a leitura progride, elementos se somam na descrição e o amor parece ir se irradiando, se espalhando.

Inicialmente, surge atrelado a *semente* e a *brotar*, que se associam a *deserto*, o que chama a atenção para o impulso de vida do amor, já que o deserto representa a infertilidade. Em seguida, vincula-se à imagem do *pólen no ar*, o que sugere a passagem do tempo, o amadurecimento, pois o pólen surge da planta madura, como se espalhasse fecundando tudo. Depois, liga-se ao *pensamento*, acomodando-se no universo humano. Assim, o poema reproduz, na ordenação das imagens, o movimento de uma segunda criação do Universo, em que o elemento iniciador de tudo é o amor. O uso do verbo *brotar* no futuro do indicativo

reforça a idéia de recomeço e confere ao poema a força do discurso mítico, com ares de profecia. Apenas no dístico final é que se relaciona à *luz*, primeiro elemento da criação, de acordo com a tradição bíblica, fechando o poema como um círculo, retomando o título.

Com isso, é a idéia de renascimento que permanece reverberando. No início do poema, a combinação do *deserto* com a *semente* que brota já sugeria renascimento, o qual se explicita na combinação de *luz* e *pus*. A referência ao *Fiat lux* genesíaco, ao Paraíso e ao temor de Deus obriga a associação do poema com o mito criador e a expulsão do Paraíso. O termo *pus* sugere a cura, como se, dessa vez, o homem se libertasse da culpa atribuída ao pecado original. Isso porque é a idéia de redenção que se sobrepõe ao temor de Deus.

É interessante observar, ainda, a maneira como o amor é comparado à maldade. Ambos os termos são abstratos, mas o elemento de comparação é o fato de não dormirem, o que os apresenta como seres vivos. A estranheza ocorre na medida em que nenhum dado da comparação é conhecido. O mais comum é que o símile associe uma informação conhecida com uma nova. No entanto, a comparação une dois elementos pela novidade, o que causa um efeito inusitado. Não se afirma apenas que o amor não dorme, mas que a maldade não dorme. As duas informações são fornecidas ao mesmo tempo, o que chama a atenção para o vínculo entre *amor* e *maldade*, como se um complementasse o outro. Esse recurso é recorrente na poesia de Alberto da Cunha Melo e contribui tanto para ampliar o impacto afetivo da imagem quanto para induzir à reflexão. O foco se desloca temporariamente do amor e recai sobre a maldade. Assim, o poema, de modo indireto, induz a uma reflexão sobre a própria existência, regida por duas forças opostas e complementares. A maldade é o elemento de destruição e o amor é o elemento de reconciliação.

Neste ponto, é válido repensar o tom de crítica e indignação que perpassa a obra do autor, o que se combina a um sofrimento profundo em face de tudo o que impede a realização do homem. Esse comportamento, verificado na composição do eu lírico de grande parte dos poemas, de todas as fases, pode ser confundido com uma espécie de pessimismo. No entanto, como pudemos observar de maneira explícita nesse poema, não é possível considerar pessimista uma obra comprometida com a transformação do indivíduo e voltada para a transcendência, através da contemplação do belo, da comunhão com o outro e com o Cosmos. A poesia de Alberto da Cunha Melo, embora enfoque o feio, o doloroso, sugere alternativas. O amor, a volta à natureza e o belo são os caminhos apontados para se atingir a libertação.

2.4 A quarta fase: poemas em forma de *renkas*

O cão de olhos amarelos foi lançado em 2006 junto com uma série de poemas inéditos das três fases anteriores, sob o título de *O cão de olhos amarelos & outros poemas inéditos*.

O tipo de composição agora apresentado inspira-se nos poemas paralelísticos orientais, *waka* e *renka*, e confirma o espírito experimentalista do poeta, que busca nas formas antigas sua fonte de inspiração. O resultado foi um tipo de poema extremamente musical, que combina a regularidade rítmica da repetição dos dois últimos versos de uma estrofe no início da seguinte, aliada ao metro octossilábico, com uma linguagem próxima da prosa. Os poemas são sempre iniciados e concluídos por dísticos que limitam um número variado de quintetos. O efeito é completamente novo e o poema ganha ares de oráculo.

Na “Nota do autor”, o poeta explica o que o levou a produzir esse tipo de composição.

A idéia de escrever um conjunto de poemas paralelísticos surgiu de uma observação de Bruno Tolentino sobre a ausência de repetições em minha obra, sempre tangenciando a fala, e em que só esporadicamente apareciam raros poemas anafóricos.

Não é possível generalizar a respeito da escassez de paralelismo em sua poesia. *Publicação do corpo*, por exemplo, já apresenta vários poemas paralelísticos. E há muitos deles distribuídos por toda a obra. De modo geral, esse recurso ocorre com maior frequência no emparelhamento de estruturas e nas repetições de palavras. Entretanto, a repetição sistemática de versos, como estratégia central de composição, se dá apenas em *O cão de olhos amarelos* — certamente o livro mais paralelístico de Alberto da Cunha Melo.

Em ensaio que acompanha a nova publicação, Hildeberto Barbosa Filho comenta alguns traços marcantes da poesia de Alberto da Cunha Melo, como a ironia, o olhar voltado a situações cotidianas, a linguagem por vezes aforística, a combinação entre sentimento e reflexão filosófica, além do rigor formal que resulta em uma fusão harmônica entre forma e conteúdo.

Como toda arte autêntica, a poesia de Alberto da Cunha Melo é a um só tempo *coisa mentale* e *libido sentiendi*, ou seja, é razão e emoção fundidas no tecido da linguagem. (...) Aqui se apresenta de maneira calculada o Alberto geometra a investir na tradição das formas fixas, buscando retemperá-las dentro de sua concepção pessoal acerca das técnicas do verso. As tensões entre ritmo e métrica, entre pausa e cadência e, sobretudo, a lógica anafórica dos paralelismos imprimem às peças poéticas um singular equilíbrio.

Em prefácio de *Yacala*, Alfredo Bosi também usou o termo *singular* para se referir à retranca (“uma singular orquestração”). Realmente, o trabalho com a forma torna singular a obra de Alberto da Cunha Melo, que choca pela naturalidade e espontaneidade como forma e conteúdo se amoldam.

Em entrevista a Ivana Moura, publicada no *Diário de Pernambuco*, em maio de 2006³⁵, o poeta revela ter demorado cerca de dois anos para compor o livro, e acrescenta:

O trabalho de arte levou os poemas a várias versões, muitos poemas acabaram sem nada da versão original. Sou meio construtivista em poesia e quando escrevo só penso num único leitor: eu mesmo. Faço uma poesia antipalco e pró-catacumba.

O cão de olhos amarelos segue a tendência de *Meditação sob os lajedos*, com narrativas e descrições em torno de determinados personagens. Esse traço de estilo pode ser percebido desde os primeiros escritos, mas parece se acentuar ao longo das publicações. Em resposta à pergunta de Ivana Moura — Quais são as figuras que povoam esta obra? —, o escritor afirma: “homens e mulheres civilizados, primitivos animais, quase todos em situação de ameaça”.

No poema que dá nome ao livro, podemos perceber como ocorre a combinação inusitada entre a linguagem paralelística com a linguagem prosaica.

O cão de olhos amarelos

Numa cova de sombra, um cão,
na calçada de um bar, gemia.

Numa cova de sombra, um cão,
na calçada de um bar, gemia.
Era um cão de olhos amarelos
com uns tons de urina boiando
pelo ferro podre das órbitas.

com uns tons de urina boiando
pelo ferro podre das órbitas.
Jupy já não ia catar
o que os outros cães procuravam
nas lixeiras cheias de vômito;

³⁵ Também disponível em <://www.albertocmelo.com/fc10_ivana_moura.htm> (acesso em 09/12/2007).

o que os outros cães procuravam
nas lixeiras cheias de vômito;
mas, sua presença de sombra
era tão densa na calçada,
que as outras sombras tropeçavam.

era tão densa na calçada,
que as outras sombras tropeçavam.
Esse cão de olhos amarelos
sequer foi ligeira lembrança
ou herdeiro de um ossuário.

sequer foi ligeira lembrança
ou herdeiro de um ossuário.
Jupy, com seus olhos de pus
novo, ou de abstratíssimo ouro,
vivia a ver o chato chão.

novo, ou de abstratíssimo ouro,
vivia a ver o chato chão.
Um chão de pedras portuguesas
manchadas de catarro grosso.
Agora, vêm sujá-lo as botas

manchadas de catarro grosso.
Agora, vêm sujá-lo as botas
de algum fiscal da prefeitura,
que o leva no laço, enforcando-o,
sem um latido de protesto.

que o leva no laço, enforcando-o,
sem um latido de protesto.

Na figura do cão, o eu lírico apresenta o oprimido, sobre o qual fixa sua atenção. Os olhos do bicho, de um amarelo de *urina* e de *pus*, simbolizam sua condição degradante e o humanizam, como se, por seus olhos, reconhecêssemos um semelhante. É possível imaginar um cão com olhos expressivos, transparentes (pela urina) e opacos (pelo pus). Essa imagem paradoxal frisa a ambigüidade do personagem: meio cão, meio gente, meio vivo e meio morto, belo e repugnante, que resiste e se conforma.

A cor amarela dos olhos indica doença mas também pode caracterizar o belo; são uns olhos quase irreais, como se compusessem a figura de um cão de conto de fadas. Em uma *cova de sombra, na calçada de um bar*, fixa o *chato chão* (imagem que expressa a monotonia, realçada pela repetição dos sons iniciais dos vocábulos, e o horizonte tão limitado). O cão

representa o mendigo, o miserável sem casa. Porém, tem um nome: *Jupy*, grafado com *y*, evoca algo arcaico, fora de lugar, e confere certa nobreza ao personagem, que oscila entre o indigente e um respeitado conhecido dos freqüentadores do bar. Ele pertence e não pertence à sociedade.

A presença desse cão, na calçada, incomoda, mesmo que seja percebido apenas como uma *sombra*³⁶. As *outras* sombras que *tropeçavam* são as pessoas passando (já que um cão não tropeça sobre outro). De início, há uma associação clara entre o cão e o homem. Somente o eu lírico, provavelmente um freguês do bar, parece perceber esse animal como um ser vivo, que será arrastado como um monte de lixo retirado da calçada ou um condenado levado à forca.

A descrição causa impacto, pois o cão é mais e mais humanizado. Até a quarta estrofe, *Jupy* é descrito por meio de termos não específicos do universo humano. No verso final da quinta estrofe, que repercute no início da seguinte, recebendo ênfase, surge uma imagem exclusiva da condição humana: *herdeiro de um ossuário*. Entretanto, essa aproximação ao humano se dá pela negação. Esse é quem *Jupy* não foi.

De maneira semelhante, a imagem dos olhos amarelos retorna e, dessa vez, se alternam na descrição as locuções: *de pus novo* e *de abstratíssimo ouro*; o segundo qualificativo aproxima o cão de um elemento tido como nobre; contudo, o ouro, modificado pelo adjetivo *abstratíssimo*, também se faz presente pela negação. Com isso, à medida que o cão surge vinculado a atributos humanos, o homem é representado cada vez mais como um bicho.

A referência ao *ossuário* e ao *ouro* insere o personagem em um contexto de injustiça e desigualdade, já que são itens próprios de classes privilegiadas. O substantivo *herdeiro* também contém a idéia de desigualdade, denunciando, ainda, uma crítica ou um sentimento de impotência frente a uma sociedade projetada para garantir a exclusão. Concomitantemente, *ossuário* e *ouro* contrastam — a própria sonoridade semelhante e a posição equivalente ao final dos versos reiteram o vínculo entre esses termos —, induzindo a refletir sobre várias questões envolvendo as relações entre morte e corrupção (ligadas a *ossuário*) e riqueza e aparência (presentes em *ouro*). O advérbio em *sequer foi ligeira lembrança/ ou herdeiro de um ossuário* encerra um teor irônico, já que pressupõe a possibilidade do encontro entre duas realidades aparentemente incomunicáveis: a do cão e a de uma classe mais privilegiada. Levando em conta seu atual estado, não há como cogitar a possibilidade de o cão ser herdeiro

³⁶ Tanto a imagem da sombra quanto a do cão são recorrentes na poesia de Alberto da Cunha Melo.

de quem quer que seja. Todavia, essas alusões à *herança*, *ossuário* e ao *ouro*, somadas à imagem do chão de *pedras portuguesas* e à força (inscrita no verbo *enforçar*) induzem a um recuo no tempo, ao período da colonização. Assim, o eu lírico parece observar longamente esse cão, procurando compreender suas origens, divagando sobre um momento em que tivesse gozado de algum privilégio. Além disso, a descrição fundindo o cenário atual com um mais antigo desnuda um olhar crítico sobre a perpetuação de um sistema injusto e violento sobre o qual se estrutura a sociedade brasileira.

Ao final do poema, a imagem do *fiscal da prefeitura* e o uso de *protesto*, vocábulo com forte conotação política, e raramente usado para se referir a animais, recriam a situação do homem massacrado pelo poder oficial. O último verso, *sem um latido de protesto*, amplia a violência das expressões do anterior (*levar no laço e enforçar*), evidenciando a sujeição do animal. O verso ganha força: nele convergem as imagens do cão e do homem. Literalmente, reproduz a ação concreta de um cão sendo arrastado pela coleira e, no plano figurado, é uma expressão comum para remeter às situações bem humanas de coerção, em que não é possível reagir contra o mais forte. Esse é um recurso típico na poesia de Alberto da Cunha Melo, que atualiza expressões desgastadas, com o intuito de chamar a atenção para seu valor semântico e de estabelecer imagens de forte apelo visual. Frequentemente, a ironia se mostra como um componente desse tipo de imagem. Neste poema, a ironia, que percorre todo o texto, desvela-se no caráter ambíguo da descrição do cão.

que o leva no laço, enforcando-o,
sem um latido de protesto.

Esses dois versos, nos quais a brutalidade e a sujeição se impõem com força, permanecem vibrando no dístico final, deixando uma sensação de perplexidade diante do acontecimento narrado, que assume proporções enormes, como se fosse um grande episódio de nossa história.

Na produção desse efeito de sentido, estão as repetições, próprias da *renka*. Nos dísticos reduplicados, as expressões *gemia*, *urina*, *podre*, *lixreira*, *vômito*, *sombra*, *tropeçavam*, *sequer*, *catarro*, *sujá-lo*, *enforcando*, *sem protesto* compõem uma rede semântica em que reverbera e se adensa a imagem de miséria e opressão. A repetição dos versos, aliada ao metro octossilábico, produz uma canção ao mesmo tempo solene, monótona e triste, para denunciar a situação inaceitável do oprimido. Além disso, confere ao texto uma aura de narrativa mítica, ou trágica, como se estabelecesse um tempo próprio. Cria-se, desse modo,

um distanciamento, como se o leitor fosse projetado para fora de sua própria realidade a fim de experimentá-la, transformada, através da imagem poética. A história de Jupy, tão atual, reveste-se de um ritmo de sabor arcaico, que parece ecoar ao longo do tempo.

A condição do homem em sociedade persiste como eixo temático no restante do livro, combinando-se a reflexões metafísicas. Alguns poemas tratam de povos primitivos, revelando uma preferência por temas antropológicos, que já havia aparecido em *Noticiário*. Mas o que permanece é a reflexão sobre o humano, independentemente de diferenças étnicas.

É importante frisar que, embora os poemas sejam mais longos do que os já publicados anteriormente, a concisão se intensifica e se radicaliza. Pois, como vimos, a repetição dos versos contribui para dar ênfase a determinadas idéias, que ficam a reverberar ao longo do poema, compondo um todo significativo extremamente conciso e intenso. Nesse livro, o poeta atinge, mais do que nos anteriores, a fusão completa entre ritmo e idéia.

É nos poemas de *O cão de olhos amarelos* que a reverberação de imagem pode ser percebida mais claramente. E ele parece confirmar a transformação da linguagem de Alberto da Cunha Melo ao longo das diferentes fases no sentido de se tornar cada vez mais compacta e mais densa.

Nesta segunda parte, a aproximação ao estilo de Alberto da Cunha Melo se deu por meio da análise de alguns aspectos relacionados à construção de sentido em poemas selecionados com a finalidade de fornecer uma visão panorâmica da obra desse autor — sempre de acordo com a leitura estilística, que deve se ater ao detalhe da forma. Na próxima seção, as leituras irão focar os poemas com mais detalhe. Uma leitura estilística completa deve considerar, tanto quanto possível, todas as camadas envolvidas na produção dos efeitos expressivos: sonora, lexical, sintática, enunciativa etc.

3 O poema como imagem e conjunto de imagens – leituras estilísticas

“Em poesia, há sempre um vínculo motivado entre significante e significado.”³⁷ As análises estilísticas buscam observar essa relação.

Nesta parte do estudo, com o objetivo de verificar com mais detalhe a construção dos efeitos de sentido, enfocando, em especial, o recurso da *reverberação de imagem* — ligado à concisão e à intensificação dos efeitos expressivos do texto — analiso um poema de cada fase da poesia de Alberto da Cunha Melo. Os poemas selecionados para leitura são:

- “Mesopotâmia”, de *Poemas anteriores*;
- “Nobrezas”, de *Clau*;
- “Suicídio de André”, de *Meditações sob os lajedos*;
- “O lobo-guará”, de *O cão de olhos amarelos*.

Cada poema é abordado como uma peça única. No geral, procedo às análises da seguinte maneira. Inicialmente leio o poema várias vezes e procuro perceber qual é o primeiro impacto que o texto provoca. Nessa etapa, ainda não estou com o leitor-modelo em mente. Leitora empírica, posso ser uma “informadora”, como sugere Riffaterre, e deixo-me levar pela sedução do poema.

Após esse primeiro momento, retomo o texto e observo sua construção na busca de compreender de que maneira a língua foi utilizada para causar a sensação inicial. O trabalho de análise, fundamentalmente interpretativo, tem a finalidade de compreender os mecanismos desencadeadores do efeito estético.

Cada poema chama a atenção por um recurso diferente: às vezes é uma rede de palavras que formam um campo semântico importante, outras é a repetição de algumas estruturas sintáticas. E um recurso leva à percepção de outro. A análise vai se expandindo e cada detalhe é anotado. Observo constantemente a relevância de cada elemento para a construção de sentido. A cada recorrência sonora, por exemplo, verifico como os sons podem intensificar uma sensação sugerida pela combinação do léxico. Esse é o momento de análise propriamente, e o mais demorado.

³⁷ Estas são palavras de Dámaso Alonso: “en poesía, hay siempre una vinculación motivada entre significante y significado”. (1966, p. 31-32)

Depois organizo as anotações em texto. Não há um padrão, mas, no geral, procuro encadear os comentários seguindo a estrutura linear do poema, pois assim é possível perceber como o texto vai guiando as reações do leitor — e já me preocupo com o leitor abstrato, o que significa que, então, várias impressões muito particulares serão descartadas.

Uma das muitas diferenças entre a estilística de Bally e a de Dámaso Alonso é que Bally se voltava para o estudo da afetividade, utilizando as construções lógicas, intelectivas, para o contraste que possibilitaria o mapeamento das expressões afetivas. Para Dámaso Alonso, interessado em compreender a construção do texto poético com o fim de apontar traços do estilo individual, o elemento lógico deve ser observado, já que faz parte da composição do estilo.

Todos esses elementos, o imaginativo, que nos abre janelas interiores, o afetivo, que como um vento trêmulo as transpassa, e o lógico, que tudo constrói, informa, vincula e dirige em sentido, formam um complexo que é o que penetra na mente do leitor e suscita essa intuição individual: que é exatamente a compreensão da obra. Não há como separar o que está indestrutivelmente unido.³⁸

Seguindo a orientação de Dámaso Alonso, também considero o aspecto lógico como elemento de análise, uma vez que é responsável pela construção do sentido no texto. Naturalmente, às vezes os elementos afetivos, imaginativos e lógicos são analisados separadamente. Isso porque o intuito é entender a construção do texto, mas de maneira nenhuma se deve conceber a significação global do poema separando-os.

Antes de partirmos para as leituras dos poemas, convém lembrar que utilizo o termo *imagem* com dois sentidos complementares. A *imagem* pode surgir como sinônimo de *texto*, referindo-se ao poema como um todo. E também é usada para designar os recursos lingüísticos que produzem sentido e que se combinam para compor a significação geral do poema. Frequentemente, utilizo essa palavra para fazer menção ao sentido de uma construção — vale reiterar que o sentido é considerado como parte da forma e vice-versa.

A imagem também inclui uma referência ao aspecto visual do efeito de sentido. Na poesia de Alberto da Cunha Melo, a representação do que se vê sobressai, especialmente pelo inusitado das conexões estabelecidas em suas metáforas. O acentuado apelo pictórico das imagens se associa, ainda, ao tom narrativo recorrente em vários poemas.

³⁸ “Todos estos elementos, el imaginativo, que nos abre cámaras interiores, el afectivo, que como un viento trémulo las traspassa, y el lógico, que todo lo construye, informa, vincula y dirige en sentido, forman un complejo que es lo que penetra en la mente del lector y suscita allí esa intuición individual: que es exactamente la comprensión de la obra. Ni hay manera de separar lo que está indestructiblemente unido.” (1966, p. 489)

Para facilitar a leitura das análises

Em anexo, há um envelope com cópia dos próximos poemas. Nessas cópias, os versos estão enumerados. Utilize-as para acompanhar as análises, já que a todo instante há referência a partes dos poemas.

3.1 Reverberações a partir da imagem de um rio

A palavra poética não é uma *bela* palavra — nem essência nem Idéia. É uma palavra como qualquer outra, sempre duplamente ligada: ao contexto próximo por uma cadeia horizontal, aos longínquos, por uma cadeia vertical — sua memória.

Meschonnic (2002, p. 51)

O poema que vamos ler explicita o discurso da memória. Memória afetiva, de um eu que olha para seu passado. Esse tipo de discurso não é muito recorrente na obra de Alberto da Cunha Melo, que tende a construir as imagens como se fizessem mais parte da memória do leitor do que do eu lírico. Mesmo assim, vale ser analisado, pois por meio dele é possível verificar uma maneira de se estabelecer a reverberação de imagem, responsável não apenas pelo estabelecimento da concisão mas pelo caráter sedutor da poesia.

O vocabulário e a sintaxe cotidianos são elementos chave para a construção de um discurso que comunica e atua sobre a sensibilidade do leitor. O poema a ser analisado toca pela descrição precisa do olhar da criança sobre a realidade. Olhar que é retomado pelo adulto e, por isso, imbuído da emoção do recordar. “Mesopotâmia” é um dos *Poemas Anteriores* e, portanto, apresenta forma típica da primeira fase: cinco quartetos octossílabos sem rima.

O poema se constrói em torno da lembrança de um rio. A partir dele, o eu lírico reconstrói uma parte de seu passado e, à medida que a imagem do rio vai se tornando mais concreta, o tom reflexivo se intensifica, até que o rio inicial se desdobra em outros rios e, por fim, surge de modo mais afetivo, através do diminutivo, *riozinho*, e assume uma significação mais abrangente para simbolizar a maneira como o eu lírico interpreta sua realidade e o mundo a sua volta.

Mesopotâmia

Perto de minha casa um rio
seguia rumoroso e pobre,
mas sempre havia quem buscasse
um seixo, um peixe, uma lembrança.

Eram meninos e eram homens
muito mais pobres do que ele,
curvados sobre a água escura
mesmo sob o sol de dezembro.

Pequenos caracóis, viscosos
abrigos de um destino só
na infância, a percorrer as léguas
de schistosoma e solidão.

À noite, eu pensava que o mundo
era composto só de rios
e de crianças que tentavam
a todo custo atravessá-los.

E ninguém me explicava nunca
que na verdade, em minha vida,
apenas um riozinho de águas,
sempre escassas, corria perto.

De acordo com Henri Bergson, o presente é a atitude em face do futuro imediato, ou seja, uma “ação iminente” e, portanto, sensório-motor. Do passado, apenas se torna imagem o que for capaz de colaborar com essa ação. E “tão logo se transforma em imagem, o passado deixa o estado de lembrança pura e se confunde com uma parte de meu presente”. Para ele, a lembrança atualizada em imagem é diferente da lembrança pura, uma vez que esta última não se vincula ao presente. “A imagem é um estado presente, e só pode participar do passado através da lembrança da qual ela saiu” (1999, p. 164).

Em “Mesopotâmia”, o passado se transforma em imagem e culmina em uma reflexão sobre o presente, não apenas no plano do indivíduo mas também no contexto de uma realidade social. A própria reconstrução do passado serve para criar um estado presente do eu lírico, que repensa seu lugar no mundo. Essa reflexão é tomada de emoção intensa, pois acorda, no homem, o menino que ele foi. Os verbos no pretérito perfeito do indicativo são responsáveis por conferir ao texto o tom da lembrança e apresentar as imagens como se fossem revividas no momento exato da leitura. Aliás, essa forma verbal é habitualmente caracterizada como a forma do passado revivido, como um “presente do passado” (BECHARA, 2000, p. 277).

O poema contém dois momentos distintos. As três primeiras estrofes apresentam a imagem do passado com pouca interferência do eu lírico, reproduzindo as cenas recordadas como se elas se repetissem diante dos olhos do leitor. Essa primeira parte é mais descritiva. As duas últimas estrofes assumem um tom mais reflexivo, e expõem os sentimentos do eu lírico sobre o passado revivido, embora permaneça o discurso da memória.

É importante observar como a divisão dos conteúdos pelas estrofes segue um encadeamento preciso. Cada estrofe compõe uma imagem fechada, que se desdobra e reverbera na seguinte. E o tom emotivo da recordação se estrutura por uma organização lógica, que se expressa na composição estrófica e no uso da pontuação e dos conectivos — uma das características centrais do estilo de Alberto da Cunha Melo.

Apesar dos versos octossílabos, não há uma rigidez no que respeita ao ritmo; às vezes o acento recai sobre a segunda sílaba, outras na terceira, na quarta ou na sexta, o que preserva o ritmo da fala — a ordem é fixa, mas o ritmo é fluido. A ordem direta predomina. Existem algumas inversões de sintagmas adverbiais, mas sabemos que esse tipo de inversão é natural na linguagem cotidiana. A simplicidade no uso da sintaxe, o vocabulário comum e o ritmo próximo da prosa colaboram para sugerir o discurso menos rebuscado da criança. Esse recurso acentua a expressividade das imagens, que se mostram de modo transparente aos olhos do leitor, que visualiza a realidade passada do eu lírico e compartilha o sentimento de descoberta, saudade, compaixão, amor, enfim, essa mistura de sensações suscitadas pelas lembranças. Mas de modo algum essa simplicidade de forma produz um poema simples, pois a carga de significados é grande e há muitas conexões por fazer.

A temática social surge na figura do rio e das crianças pobres, mas o tom nostálgico do texto e a reflexão filtrada pelas imagens guardadas desde a infância impedem que o poema se restrinja à denúncia social e chamam a atenção para a experiência vivida, o que faz com que o envolvimento afetivo do leitor seja mais intenso. O metro octossilábico, embora contendo o ritmo da fala, instaura uma cadência que, com a repetição dos sons fricativos, nasais e laterais, reproduz o movimento fluido do rio, que se confunde com o fluxo da lembrança, estabelecendo uma melodia leve e melancólica, própria da reflexão que se mistura ao sentimento.

Ao lado da simplicidade da sintaxe e do vocabulário, o poema vai trançando recursos lingüísticos sutis que criam a sensação de que uma imagem vai brotando de outra, como se reproduzisse o próprio movimento do recordar.

Perto de minha casa um rio
 seguia rumoroso e pobre,
 mas sempre havia quem buscasse
 um seixo, um peixe, uma lembrança.

Na primeira estrofe, o rio é apresentado como figura central. O sintagma adverbial *Perto de minha casa* já denuncia o envolvimento afetivo do eu poético com o rio, que não é um rio qualquer, mas situado próximo de sua casa. Assim, o rio compõe o pequeno cenário de sua infância. O fato de o termo finalizar o primeiro verso deixa-o em evidência, como se o poema desenhasse um quadro a partir da representação do *rio*.

O segundo verso continua a descrevê-lo: “seguia rumoroso e pobre”. O uso do verbo confere dinamismo à imagem, e *rumoroso e pobre*, como predicativo e não adjunto, não descreve o rio em si, mas o modo como *seguia*, o que dá mais vida ao rio, que parece ter vontade própria. Desse modo, com o adjetivo *rumoroso*, que desperta a lembrança auditiva, a memória vai se detalhando e se tornando mais forte. O adjetivo *pobre*, relativo às águas *escassas* (vocábulo que surgirá apenas no último verso) estabelece um contraste com o título, que evoca a grandiosidade das civilizações mesopotâmicas, estruturadas em torno de grandes rios. Esse contraste se intensifica ao longo do poema.

A combinação entre *rumoroso* e *pobre* une dois planos de significação distintos. Um apela mais à descrição física, com poucas águas, o outro, embora colabore para compor o aspecto visual do rio, tem uma significação mais abstrata e se relaciona a sua utilidade: provavelmente não tinha muitos peixes. Essa combinação enriquece a descrição e, ao juntar planos distintos da memória, associa a eles a avaliação do eu adulto: não é possível saber se para o menino era relevante o fato de o rio ser pobre. Talvez essa seja uma consideração do adulto. De todo modo, o termo *pobre* salienta seu envolvimento afetivo, pois explicita um juízo.

O termo *rumoroso* — que assume um importante papel expressivo, pois contribui para reproduzir, por meio da combinação dos fonemas [r], [m] e [z], o barulho do deslizar do rio — não é um termo comum à fala da criança, mas do adulto, o que ressalta a interferência do presente na reconstrução do passado. A imagem do rio *rumoroso* sugere um rio pequeno, com muitas pedras e galhos contra os quais se chocam suas águas, fazendo ruído. Assim, a idéia da pobreza torna-se mais evidente. Através da metonímia, o rumor do rio também pode se referir ao barulho feito pelas pessoas que o freqüentam, o que reverbera na descrição posterior.

A conjunção adversativa *mas* explicita o raciocínio organizador do discurso afetivo e introduz o outro elemento importante na composição das imagens: o humano, que ainda não

aparece nomeado, porém já surge como alguém que busca superar as limitações do rio: *mas sempre havia quem buscase/ um seixo, um peixe, uma lembrança*. O verbo *buscar* realça a disposição de espírito dessas pessoas, sua crença em encontrar algo, mas não diz se conseguiam o que procuravam. Não é o que encontravam no rio que importava, mas a busca, mesmo com as dificuldades.

Apesar de representarem os objetos de busca, os itens enumerados caracterizam o próprio rio — a própria sonoridade dos versos três e quatro, com predomínio de sons sibilantes, presentifica o fluir das águas. A enumeração inicia-se com *seixo*, o elemento mais duro, mais frio, mais seco, salientando sua pobreza: devia ser muito raso. A sílaba final de *buscasse*, no verso anterior, se repete no início da palavra *seixo*, instaurando uma reverberação que sugere o desdobramento da lembrança e acentua a relação entre a busca e o objeto desejado. O som final de *peixe* expande a reverberação, ecoando o som final de *seixo*, como se o próprio som despertasse a memória — mas *peixe* representa a vida, embora *escassa*, presente no rio. O termo *lembrança* pode abarcar os dois anteriores, no sentido de *souvenir*, o que ressalta a pobreza do rio, que não tem muito mais a oferecer. Mas também pode ser tomado em seu sentido abstrato de recordação.

Nesse caso, o rio cresce, uma vez que se liga afetivamente à vida das pessoas, e adquire sentido metafórico, como o próprio fluir do tempo e da vida. Sabemos que *rio* comporta uma série de valores simbólicos associados ao fato de ser sempre o mesmo e sempre diferente, devido ao fluxo contínuo das águas. De todo modo, o eu lírico repete a ação daquelas pessoas, uma vez que é nesse rio, refeito pela imagem, que vai colher suas próprias lembranças. Posicionada logo após a referência a *um peixe*, a expressão *uma lembrança* passa a evocar, ainda, um momento anterior do rio, quando suas águas eram mais abundantes cheias de peixes, o que projeta o olhar para um passado mais remoto, anterior mesmo ao da recordação. Dessa maneira, o poema estabelece um recuo maior no tempo, a um passado idealizado, mítico até, das grandes narrativas, o que se articula com o imaginário que recria a Mesopotâmia como um lugar de grandes personagens e conquistas. Os sons abertos de *lembrança* estabelecem um contraste com as vogais predominantemente fechadas da estrofe, que se articulam com a imagem do rio pequeno e pobre. O uso dos determinantes em *um seixo*, *um peixe*, *uma lembrança*, que podem ser lidos como numerais, intensifica a idéia de pobreza; lidos como artigos indefinidos, destacam a incerteza das pessoas que procuram por esses elementos. Assim, ao finalizar a estrofe, o vocábulo *lembrança* deixa reverberando uma sensação de busca por amplitude e contribui para dar ênfase à descrição do homem, com seu desejo de transcender as dificuldades de seu presente.

A segunda estrofe dá seqüência à elaboração da imagem focalizando o humano, delineando o movimento da memória do eu poético, que busca por detalhes.

Eram meninos e eram homens
 muito mais pobres do que ele,
 curvados sobre a água escura
 mesmo sob o sol de dezembro.

Nessa estrofe não há verbos de ação em sua forma finita, sobressai o caráter estático da descrição, como se um quadro fosse pintado. A conjunção aditiva no primeiro verso assume valor ambíguo, pois pode simplesmente adicionar, meninos com homens freqüentavam juntos o rio, mas também pode indicar o correr do tempo, insinuando que esses meninos passavam a vida no rio, até se tornarem homens, adultos. Essa segunda leitura é sugerida não apenas pela ordem, que chama a atenção para os meninos, que é o que mais fica marcado na memória do eu lírico, mas pela repetição do verbo; essa interpretação não seria possível se tivéssemos: *eram meninos e homens*. A conjunção ainda permite interpretarmos que esses eram meninos e homens ao mesmo tempo, ou seja, eram crianças que, devido à condição de miséria em que se encontravam, viviam como adultas, gastando sua infância com a luta pela sobrevivência — imagem que se intensificará nas duas estrofes seguintes, com a idéia de abandono.

Os versos seguintes servem de predicativos desses novos sujeitos. Inicialmente, são descritos como *muito mais pobres do que* o rio — que continua a compor o centro da imagem a partir do qual novos detalhes são acrescentados. A comparação destaca a pobreza das pessoas, que, como será sugerido, dependem do rio pobre para sua subsistência. O terceiro verso — *curvados sobre a água escura* — evidencia a memória visual do eu lírico. A descrição das pessoas curvadas *sobre* as águas pode insinuar que elas ficassem à margem do rio ou mesmo dentro dele, o que reforça a idéia de que era um rio raso. Independentemente da imagem que o leitor crie em sua mente, sobressai o fato de estarem *curvados* sobre o rio, o que demonstra o gesto de reverência e submissão, como se estivessem diante de um deus ou de um rei. Essa idéia frisa a importância do rio na vida dessas pessoas e, como veremos adiante, se articula com o título do poema. A ausência de um verbo de ligação combinado a *curvados* exclui a noção de tempo, contribuindo para a estaticidade e o caráter singular da imagem; ao mesmo tempo, sugere uma cena habitual, que se repetiu por toda a infância do eu lírico. A reiteração das vogais fechadas, acentuadas pela consoante palatal [k], reproduz a idéia de escuridão, presente na descrição da água.

A água escura reproduz a imagem do rio lamacento, que, portanto, não pode conter muitos peixes. Pela alusão às águas escassas e escuras, desenha-se uma paisagem de mangue, onde as pessoas vão em busca de caranguejos ou outros crustáceos. O poema não faz menção a isso, o que reforça o caráter visual da memória, tornando-a mais afetiva, e reforça a idéia de pobreza, pois o rio parece ter apenas pedras e lama.

A escuridão da água também sugere, metaforicamente, a falta de perspectiva, a incerteza que ronda a vida dessas pessoas. Essa idéia soma-se à de sujeira, miséria, imagem que reverbera na estrofe seguinte. Também pode remeter à obscuridade da memória, embaçada pelo tempo. Pode remeter, ainda, às águas primordiais, à infância da humanidade, já que seu início é envolto em mistério, sentido marcante no adjetivo *escura* — essa idéia se liga ao título, que evoca o nascimento da civilização.

O último verso apresenta um adjunto adverbial que pode caracterizar tanto a água, escura mesmo com toda a claridade de dezembro, quanto *meninos e homens*, que se curvam sobre o rio apesar de todo o calor, de todo o desconforto do sol de dezembro queimando suas peles. O sintagma preposicional modificando *sol* não apenas apresenta uma referência temporal, mas leva ao extremo sua luz e calor. Neste ponto, é importante lembrar que a paisagem se torna mais expressiva se inserida no contexto do verão nordestino, onde o sol parece mais forte, criando um ambiente hostil, que fere, castiga. É importante salientar que a alusão ao mês de dezembro está mais atrelada ao tempo cíclico, das estações, do que à sucessão dos dias no ano, o que contribui para reproduzir a memória viva e ao mesmo tempo imprecisa do eu lírico, reforçando o caráter visual, sensorial, e afetivo da imagem.

Nessa estrofe, a idéia de dificuldade, obstáculo, é intensificada pela recorrência do som [br], em *pobres, sobre e dezembro*. O uso do conector concessivo *mesmo*, denunciando a organização lógica do texto, reforça a atitude do eu lírico com relação a essas pessoas, que marcaram por sua tenacidade e pela condição de miséria em que viviam.

É interessante notar que os sintagmas preposicionais *sobre a água escura* e *sob o sol de dezembro* estão em posição equivalente no verso. O contraste entre as preposições *sobre* e *sob* evidencia o vínculo do homem com seu meio, salientando sua submissão e dependência. Além disso, apresenta uma escala em que o rio também se submete à força do sol, que atua para deixá-lo mais pobre.

Pequenos caracóis, viscosos
abrigos de um destino só
na infância, a percorrer as léguas
de schistosoma e solidão.

A terceira estrofe dá continuidade à descrição da imagem das pessoas no rio. O caráter descritivo permanece e a falta de verbos na forma finita privilegia o visual, conservando a estaticidade da cena. Os *caracóis* retomam metaforicamente o gesto dos meninos e homens curvados, compondo uma reverberação da primeira imagem. Ao mesmo tempo, os pequenos caracóis, literalmente, podem ser o objeto da busca dessas pessoas. A expressão *viscosos abrigos* expressa o contraste entre o elemento acolhedor do rio e seu aspecto de rio sujo, que causa repulsa e desconforto. Em *viscosos*, tem-se, ainda, a idéia de instabilidade e perigo, que caracteriza a vida das pessoas, uma vez que o visco atrapalha o equilíbrio, criando uma superfície escorregadia. A inversão entre adjunto e substantivo deixa em evidência o termo *viscosos*, que pode se referir, por meio da metáfora, às próprias pessoas, como se o visgo recobrisse seus membros, transformando-os em parte do rio, como se fossem uma coisa só³⁹. Afinal, é unindo a imagem do rio e das pessoas que o eu lírico retoma o passado. O verso seguinte direciona a leitura para a imagem dos caracóis como casas, *abrigos*.

A referência à casa do eu poético inicia o poema, depois, o rio é descrito como um lugar que abarca formas de vida, incluindo, especialmente, o homem. Agora surge a referência ao caracol como um abrigo. Por ser mais genérico, este último termo retoma as imagens anteriores, e expressa o ponto de vista do eu lírico, que organiza as lembranças por meio da relação entre o espaço e o que ele abarca. Ao mesmo tempo, os caracóis são a menor casa — nesse sentido, o verso *abrigos de um destino só* pode ser interpretado como abrigo de uma única vida. Cria-se, então, um contraste semântico entre o caráter genérico do termo *abrigo* e o caráter restrito do caracol, que não pode abarcar muitas formas de vida. Esse contraste reproduz a visão da criança, que interpreta o mundo a partir do seu contexto mais restrito e aos poucos percebe que formas maiores abarcam formas menores. Assim, a reflexão que vai se formando enfoca nossa relação com o espaço onde vivemos, e o universo é visto como uma casa, que abarca outras casas, que abarca outras casas... Essa leitura se confirma posteriormente, quando o eu lírico relaciona a imagem do rio à sua compreensão do mundo.

A imagem explícita, de maneira sutil, a interferência da consciência adulta, o que se revela especialmente pelo uso do vocábulo *infância*, não usual no discurso da criança. O termo *só*, concluindo o verso, fica em evidência e, lido como um adjunto de *destino*, já adianta a idéia de solidão que se expressa logo adiante. A ligação com o verso seguinte permite que interpretemos o termo como um advérbio equivalente a ‘apenas’, ligando-se ao

³⁹ Como dito anteriormente, essa representação do homem fundido com a natureza é recorrente na obra de Alberto da Cunha Melo.

sintagma *na infância*. Essa ambigüidade sintática e lexical causa um estranhamento. Por um lado, temos a impressão de uma infância solitária, sem amparo, o que reforça a idéia de miséria e abandono. Por outro lado, associado à última oração da estrofe “a percorrer as léguas/ de schistosoma e solidão”, o trecho pode sugerir que o destino do indivíduo se reduz à infância, encurtado pela doença e pela morte.

A combinação entre os termos *schistosoma* e *solidão* enriquece a imagem dos caracóis. Sabemos que o caracol serve de abrigo para o verme que transmite a esquistossomose, doença provocada pela falta de saneamento, portanto, típica em regiões mais pobres. A doença, também conhecida por xistose, mal do caramujo, barriga d’água, é provocada pelo verme que entra pela pele através da água contaminada e pode causar uma série de reações: diarreia, pruridos sobre a pele, tontura etc; se não tratada, pode levar à morte. O ciclo desse verme é garantido pelo depósito de fezes contaminadas perto dos rios. Com isso, a idéia de solidão, além de caracterizar as pessoas trabalhando isoladas no rio, remete ao abandono das autoridades públicas. A junção de *schistosoma* e *solidão* causa impacto, pois *schistosoma* não faz parte do léxico da poesia, ao passo que *solidão* é facilmente associado ao discurso poético. Esse contraste marca a reflexão do adulto, que não apenas relembra, mas interpreta a realidade difícil daquelas pessoas que se caracterizam pela pobreza. Desse modo, o passado, embora imbuído de afetividade, não é transformado em um paraíso sem defeitos, o que é comum acontecer em textos desse tipo.

A imagem dos *Pequenos caracóis* sugere beleza e delicadeza, e amplia o impacto da descrição posterior, que introduz a idéia da doença degradante, que causa asco. O próprio homem pode ser visto como abrigo do verme que o consome, e se torna *viscoso* à medida que expõe as secreções associadas à doença. O que parecia uma imagem delicada e singela, de pequenos caracóis cheios de musgo, torna-se grotesca. A palavra *schistosoma*, em latim, equivale ao nome científico do verme, o que revela o discurso do adulto. Ao mesmo tempo, a opção por essa forma lexical, associada à recorrência da sibilante [s], nessa terceira estrofe, colabora para reproduzir, no plano sonoro, a sensação de viscosidade provocada pelos “viscosos abrigos”, reforçando a sensação de um rio espesso, sujo, de difícil travessia.

Os caracóis que abrigam um destino criam uma figura expressiva, como se todo o futuro daquelas pessoas coubesse nos frágeis limites da concha, o que intensifica o sentimento de compaixão por elas. É interessante observar a recorrência da vogal arredondada [o], o que não apenas contribui para intensificar a sensação de escuridão, das águas e dos destinos, mas reproduz a forma redonda do caracol e dos seres curvados sobre a água.

Na estrofe seguinte, o sintagma adverbial *À noite* instaura um outro momento. Evidencia-se, agora, o tempo do recolhimento, expresso pelo verbo *pensar*. Nesse instante, o eu lírico conta como apreendia as imagens que marcavam o seu dia. O pronome *eu*, junto com o verbo *pensar*, exprime a realidade interior do eu poético. A partir daí, a linguagem é mais subjetiva e a imagem do eu-criança se mostra mais nítida.

O termo *só* se repete, como se ecoasse desde a estrofe anterior, reverberando, ainda, por meio de *schistosoma* e *solidão*, intensificando a idéia de pobreza e abandono. Na última estrofe, o som já não reverbera, mas a idéia de privação repercute em *apenas* e *escassas*. A realidade presenciada durante o dia era o único contato do garoto com toda a sua existência. A partir daí, acentua-se o contraste entre o menino e o adulto, que já vê o mundo de outra maneira. O termo *composto*, próprio do vocabulário adulto, frisa a interferência do presente sobre a lembrança e amplia a reflexão.

O substantivo no plural, *rios*, retoma a imagem descrita anteriormente e salienta a importância do rio, a partir do qual o eu-criança formava sua visão do mundo todo. O vocábulo no plural faz com que voltemos ao rio da infância e o reinterpretemos. O primeiro rio se desdobra em vários e, preservando seu aspecto visual, passa a representar toda uma estrutura de vida. O olhar do adulto contrasta com o da criança, pois, para ela, o rio, com sua miséria e abandono, abarca uma única maneira de se viver. Já o adulto sabe que esse modo de vida se opõe a outros. Também sabe de outros rios e outras histórias. E compreende que é o luxo de uns que permite a miséria de outros. A criança percebe a desigualdade, mas essa percepção não é a mesma do adulto.

A imagem das “crianças que tentavam/ a todo custo atravessá-los” adquire várias conotações, pois reproduz literalmente a cena dos meninos no rio e, ao mesmo tempo, sugere a busca pela sobrevivência, como se o rio contaminado fosse um grande obstáculo a ser ultrapassado. A idéia de tentar chegar à outra margem chama a atenção para a luta por atingir outra realidade. O atravessar o rio simboliza, ainda, chegar à vida adulta, o que, devido ao abandono, não era alcançado por vários dos meninos que retornam à mente do eu lírico. O termo *todo* intensifica a expressão “a custo”, que já indica dificuldade e reproduz a realidade difícil daquelas crianças. A aliteração dos sons oclusivos, especialmente da dental surda [t], contribui para sugerir a idéia de dificuldade e obstáculo.

A última estrofe é iniciada pela conjunção *E*, que assume valor adversativo e expressa forte envolvimento emocional, indicando surpresa, indignação, saudade — parece que toda a carga afetiva envolvida na atividade de reconstruir o passado emerge nesse conectivo. O mesmo efeito de sentido se perderia com uma conjunção mais intelectual, como *mas*, por

exemplo. O uso de *ninguém* e *nunca* reforçam a sensação de solidão do próprio eu, que teve de descobrir sozinho o seu lugar no mundo.

O olhar do adulto se intensifica e o rio já é referido como *riozinho*, como se diminuísse de proporção diante dos olhos do adulto, além de assumir valor afetivo. O termo *apenas* pode equivaler a *simplesmente* e *somente*. No primeiro caso, sugere a descoberta de que o mundo não é composto só de rios..., sugere a descoberta de que o eu lírico criança via o mundo daquela forma simplesmente porque havia um riozinho correndo perto de sua casa. Na segunda leitura, supõe a pobreza do próprio eu lírico, que somente tinha um riozinho de águas escassas correndo por perto, como se sua vida se reduzisse às escassas possibilidades oferecidas pelo rio.

O termo *perto*, sem complemento, indica que o rio, com toda sua significação, acompanha o eu lírico ao longo de sua vida. O poema inicia-se e conclui-se com essa palavra, o que reforça a idéia do rio, ou dos rios, que limita(m) a vida.

Essa leitura se associa ao título do poema: “Mesopotâmia”, que literalmente significa “entre rios”, como se o rio da infância e o mesmo rio lembrado pelo adulto fossem rios diferentes. Mesopotâmia é o nome da região entre os rios Tigre e Eufrates, considerada o berço da civilização. Aos povos mesopotâmicos se atribuem a descoberta da escrita, a elaboração do primeiro código de leis, Hamurabi, a construção do primeiro veículo sobre rodas etc. Hoje equivale ao território do Iraque, cenário de infindáveis conflitos.

Tem-se o contraste dos olhares da criança e do adulto. Para a criança, que desconhecia a existência da Mesopotâmia histórica, a civilização toda eram as crianças que via no rio. Para o adulto, que conhece a história da humanidade, Mesopotâmia serve de parâmetro para reavaliar seu lugar no mundo, e incluir-se dentro de uma tradição milenar, em que o progresso está vinculado à desigualdade, à exploração e à guerra, em diferentes planos.

Os registros arqueológicos que permitem uma reconstrução da Mesopotâmia são o que possibilitam o vínculo do homem com o seu passado e favorecem material para refletir sobre sua condição. Mas esse passado é apenas acessível por meio de resíduos, do que sobrou da atuação destrutiva da natureza e dos homens. O poema aborda, então, a memória como um aspecto do humano. Já não se trata apenas do recordar de um indivíduo, mas de uma reflexão sobre a maneira como o homem se relaciona com seu passado e sua necessidade de estabelecer vínculos — idéia sugerida na imagem da primeira estrofe: *mas sempre havia quem buscasse/ um seixo, um peixe, uma lembrança*.

O rio da infância, que marca o início da vida do eu lírico, re-significa a imagem da Mesopotâmia. E a Mesopotâmia do adulto, berço da civilização, dá novo significado ao rio da

infância. Este próprio entre dois rios simbólicos: o da realidade vivida no passado e o da realidade revivida no presente. O plano existencial se amplia, pois, com a passagem para a vida adulta, o homem se reconhece como parte de algo maior, no que se refere ao tempo e ao espaço. O mesmo ato de se procurar por um *souvenir* que remeta a um momento especial do passado de uma pessoa se reproduz no comportamento do arqueólogo que vasculha por fragmentos que nos liguem a um passado remoto. Nesse sentido, memória e história se reconhecem.

No poema, tem-se a expressão de um homem, no sentido mais amplo, uma vez que não há marca de gênero, o que facilita a identificação do leitor, homem ou mulher, com o poema. Ao contar sua história, esse indivíduo conta inevitavelmente a história da humanidade, pois um é parte do outro.

O homem procura reconhecer-se. Mas a busca pelo passado, ao mesmo tempo em que reflete a busca por si mesmo, leva inevitavelmente a um outro, pois o homem de hoje já não é o mesmo do passado, mesmo quando se esforça para reconstruir o menino que foi. Entretanto, o próprio ato de lembrar nos prende a nós, pois é reconstruído em função do momento presente.

A imagem dos homens curvados sobre as águas representa a repetição da história, que coloca o rio como elemento central na subsistência humana — sabemos que, para vários povos mesopotâmicos, o rio era visto como algo sagrado, representado por várias divindades. Ao mesmo tempo, as águas desse riozinho são sujas. A descrição da precariedade, da pobreza, evidencia a degradação dos homens que, após séculos de história, cultura, conhecimento, continuam vivendo como animais judiados, pela natureza e, o que choca mais, pelo próprio homem, por meio da idéia do abandono, da miséria.

Vale notar o advérbio *sempre*, que ocorre na primeira estrofe e reverbera na última. Seu uso evidencia a construção da memória, em que o tempo surge de certo modo estático e prolongado. Denuncia, ainda, o tempo como um tema central do poema. Porque o tempo é condição da memória. Essa idéia está na base da imagem do rio, sempre o mesmo e sempre outro, contradição evocada ao longo do poema, na busca de identidade expressa pelo eu que recorda. Assim, a reflexão se volta para o que passa e o que permanece. A Mesopotâmia teve seu momento de glória e hoje é evocada por meio de fragmentos. Ao mesmo tempo, os homens continuam e dão seqüência à civilização.

O eu lírico marca sua subjetividade por meio do pronome possessivo — *minha casa*, *minha vida* — e pelos pronomes pessoais — *eu pensava*, *me explicava*. O possessivo reflete a noção de pertencer, importante para o estabelecimento da identidade. Os pronomes pessoais

apontam para a participação do sujeito na sociedade. As duas ocorrências dos pronomes pessoais se dão com verbos relativos à busca de compreensão. Em *eu pensava*, o sujeito é ativo e o verbo intransitivo marca a individualidade, o atuar sozinho. Em *ninguém me explicava*, o pronome indefinido *ninguém* ressalta o sentimento de abandono do eu lírico, o qual se intensifica com o advérbio *nunca*, que também contribui para evidenciar uma certa noção estática do tempo. Em contrapartida, o pronome objeto ressalta a relação do eu com o outro. Assim o eu vai se colocando na sociedade. O interessante é que essa busca de si mesmo, própria do ato de recordar, apresenta um sujeito voltado para fora. O garoto surge, nas quatro primeiras estrofes do poema, como um observador, que constrói uma imagem de seu entorno. Apenas na última estrofe, quando o discurso adulto se torna mais evidente é que o olhar se volta para o eu, que avalia sua própria vida. Mas nesse momento a noção de eu já está completamente fundida com o que está fora, com o social.

Na última estrofe, a expressão *minha casa*, do primeiro verso, reverbera na estrutura equivalente: *minha vida*, o que reitera o tom reflexivo do poema e marca a passagem do concreto para o abstrato, reproduzindo o amadurecimento do raciocínio. A voz da criança é substituída pela voz do adulto. E o ritmo fica mais pesado, como se o cansaço do homem envelhecido se impusesse. É válido notar a importância das vírgulas para produzir esse efeito. As pausas quebram a fluidez do ritmo, indicando o despertar, o sair do embalo da memória.

As pausas são propícias para aprofundar a reflexão, conduzindo a um silêncio pleno de significados; especialmente a vírgula depois de *verdade* salienta a busca por compreensão, fazendo com que a atenção se fixe sobre os sentidos desse vocábulo, e está plena de sentimentos, os quais são apenas parcialmente penetrados pelo leitor. A suspensão, ainda que instantânea, da voz reproduz um estado de total entrega à emoção. A expressão adverbial *minha vida*, entre vírgulas, também recebe destaque, como se abarcasse todo o peso da noção de si mesmo e de seu estar no mundo. Desse modo, o poema termina com uma indagação sobre a própria existência e a fragilidade da vida. Pois o rio que corre perto é um rio de águas escassas, lembrando que água é o símbolo da vida por excelência.

A vírgula fechando o verso 19 é a que causa mais estranheza, pois isola a expressão *apenas um riozinho de águas*, o que faz com que o adjunto *de águas* seja interpretado sem a expressão seguinte (explicativa e não restritiva, o que seria mais comum). Assim, as águas adquirem uma profundidade de símbolo. No plural, as águas, sugerem a passagem do tempo, aludindo às diversas experiências de vida do eu lírico. E se associam à emoção, à lágrima. Essas idéias, aliadas às imagens relacionadas à pobreza e ao abandono, evocam uma vida de

sofrimentos, o que se articula com a melodia triste do poema. E a dor do eu lírico se mescla à do outro.

O termo *perto* ressalta esse sentimento de vínculo com o outro, pois aproxima o eu da realidade que descreve. Ao finalizar o poema, adquire uma multiplicidade de sentidos, os quais foram se somando ao longo do texto. Agora surge sem o complemento, o que confere um peso maior ao significado de estar perto. A referência ao espaço é enfraquecida. O aspecto visual tão marcante na descrição do rio se atenua e a ele se sobrepõe uma intensa carga afetiva. Com isso, o caráter simbólico do rio ganha força. O uso repetido de *perto* ilustra a reflexão estabelecida sobre a passagem do tempo e seus desdobramentos: sendo o mesmo vocábulo que se repete, já é outro, considerando que assumiu sentidos não ativos na primeira ocorrência.

Essa palavra abarca a noção de espaço e de tempo. *Perto* evoca o que está a uma curta distância. O eu se coloca como centro, ele é o ponto de referência, o que reforça sua identidade. E é a partir desse centro que sua noção de espaço vai se ampliando: primeiro era só o rio da infância, depois esse rio se somou a outros e mais outros, levando a uma compreensão mais profunda de sua existência. O contexto que acompanha o eu lírico é um contexto de luta pela sobrevivência, em uma sociedade desigual, cujo padrão se repete em diferentes tempos e espaços.

O rio que corria perto também alude aos vários momentos de travessia, de transcendência, que permitiram o crescimento do eu lírico e explicam seu sofrimento. Mas também pode indicar a morte, sempre próxima. Desse modo, *perto*, iniciando e finalizando o poema, compõe a imagem dos dois rios que limitam a existência humana, o rio do nascimento e o rio da morte (cf. CHEVALIER & GHEERBRANT, 1995, p. 780).

Por fim, vale observar a forma verbal ligada ao *riozinho* na conclusão do poema. A imagem do rio reverbera, ainda que enfraquecida, na sonoridade de *corria*, como se a própria memória, tão viva, fosse se apagando para restar, apenas, o sentimento forte de dor, compaixão e o que mais o poema tiver suscitado no leitor.

3.2 A imagem e o encadeamento de metáforas

Paul Ricoeur caracteriza a metáfora como “o processo retórico pelo qual o discurso libera o poder que algumas ficções têm de redescrever a realidade”. A partir disso, afirma que o “lugar” da metáfora não está no nome, como propunha Aristóteles, nem na frase e nem no discurso, mas na predicação realizada pelo verbo ser. “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’.” (2000, p. 14)

A metáfora oferece, para Ricoeur, um novo *insight* da realidade e sua mensagem é intraduzível. Para estudá-la, o filósofo propõe a combinação da semântica com uma teoria psicológica da imaginação e do sentimento. Segundo ele, “a linguagem poética não diz menos *a respeito* da realidade do que qualquer outro uso de linguagem, mas refere-se a ela por meio de uma estratégia complexa que implica, como componente essencial, uma suspensão e, analogamente, uma anulação da referência comum ligada à linguagem descritiva” (1992, p. 154). Desse modo, o sentido metafórico resulta da tensão do sentido e da referência literal com o novo sentido e a nova referência. Analogamente, a metáfora induz a uma suspensão e reorganização dos sentimentos, “que acompanham e completam a imaginação na sua função de esquematização da nova congruência predicativa” (1992, p. 157). Os sentimentos suspensos são corpóreos, “de primeira ordem”, ligados à significação literal. O sentimento novo transcende o físico, e afina-se com a própria estrutura verbal. Ao desenvolver essa idéia, Ricoeur retoma Northrop Frye, para quem a unidade de um poema é a unidade de um *mood*, ou seja, de um sentimento. É possível associar esse novo sentir ao prazer estético que, com Hans Robert Jauss (1979), pode ser entendido como a participação e apropriação de uma experiência alheia.

Donald Davidson (1992, p. 49) assume uma postura radical ao afirmar que: “Devemos desistir da idéia de que a metáfora transporta uma mensagem, isto é, de que tenha um conteúdo ou significado (exceto, é lógico, seu significado literal)”. Para ele, a metáfora é sugestão, e sugestão não é significado. Em resposta a Davidson, Max Black (1992), que, com Ricoeur, relaciona o sentido metafórico a um novo *insight* da realidade, defende a idéia de que as metáforas podem ser usadas para fazer asserções, podem ser aceitas ou rejeitadas pelos ouvintes, o que significa que, de fato, elas carregam alguma informação além do sentido literal.

Embora a linguagem metafórica atue por uma relação de semelhança, nenhum desses teóricos aceita a interpretação generalizada de que a metáfora é um símile comprimido, pois os mecanismos envolvidos na produção da metáfora são diferentes daqueles utilizados na comparação. E os efeitos de sentido também são diversos, já que a metáfora produz, por assim dizer, uma nova realidade tanto visual quanto emocional.

A concepção de metáfora, neste trabalho, aproxima-se daquela usada por Ricoeur e Max Black. Com Donald Davidson, devo concordar a respeito do caráter sugestivo da metáfora, que se aproxima da linguagem do sonho, como ele próprio afirma. Para a estilística, no entanto, não há contradição entre sugestão e significado, pois a sugestão também faz parte da estrutura comunicativa da língua e, portanto, pode ser compreendida como uma espécie de procedimento de significação. De todo modo, os teóricos todos parecem concordar com relação à importância do sentido literal na interpretação da metáfora.

Em “Nobrezas”, que leremos a seguir, a linguagem metafórica predomina. A temática privilegia o amor entre homem e mulher, já que o poema faz parte de *Clau*. Sua significação se constrói no conjunto do livro, cujos textos, em sua maioria, se formam na voz de um eu lírico masculino que se reporta diretamente à amada ou a ela faz referência.

O poema compõe-se de um único período dividido em 12 versos, com extensão variando entre quatro e sete sílabas poéticas. Sua significação é construída em torno da imagem da cor de jambo, que reverbera em algumas descrições metafóricas articuladas através da idéia de vida e morte.

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.

O verbo no imperativo abre o poema e anuncia um diálogo. Alguém faz um pedido a outra pessoa. Através do contexto do livro e do próprio teor da imagem, podemos perceber que o eu lírico é o homem que se dirige à mulher amada. O poema todo constitui sua fala,

através da qual o leitor constrói a imagem da situação em que é produzida. O fato de o discurso reduzir-se à primeira e à segunda pessoas, por meio do imperativo e da primeira pessoa do plural (*vamos, juntos*), sugere um momento de intimidade do casal, que passa a ser perscrutado pelo leitor, como uma espécie de *voyeur*.

Vista-se de jambo. A partir desse primeiro verso vão surgindo outros que se combinam para explicitar o pedido que, não fosse pelo tom amoroso, poderia soar como uma ordem. O verbo remete ao contexto íntimo do casal, em que o amado expressa o modo como quer ver sua mulher vestida, o que alude ao jogo da sedução.



Mas *jambo* não é simplesmente o nome de uma cor, é antes de tudo o próprio fruto do jambeiro, fruto avermelhado e saboroso, bem comum no nordeste do Brasil.⁴⁰ Assim, a cor se apresenta pela metonímia e o poema vai explorar as relações sinestésicas suscitadas pela referência ao fruto. As sensações da visão, pela cor rubra, do gosto, do olfato e do tato, pela fruta, sugerem acentuado desejo. De fato, os tons de vermelho são comumente associados à sedução feminina e ao amor.

A escolha do *jambo* confere à imagem um sabor local, bem brasileiro, o que singulariza a amada e reforça o aspecto visual do poema, já que não se liga rapidamente a um sentido metafórico. Essa imagem se soma a outras, inicialmente à do sangue e à das frutas, sem especificação; assim, o poema se projeta ao universal.

O encadeamento de diferentes imagens faz com que, aos poucos, determinados sentidos sejam descartados, enquanto outros se intensificam, uma vez que a combinação orienta a percepção para os elementos em comum. Com isso, é fácil compreender como a reverberação de imagem contribui para dar unidade e concisão ao texto, ampliando o impacto da imagem-poema.

Do segundo ao sétimo verso, o aposto de *jambo* encadeia as duas primeiras metáforas para caracterizar a cor. Em seguida, às imagens combinadas de *jambo*, *sangue velho* e *frutas caindo abandonadas* — nas quais já se percebe a referência à regeneração, à morte e à vida — se adicionam: *lamaçal*, *delícia degradada* e *machucada mortalha*, que reiteram essas idéias, sendo que a morte é enfatizada pela reverberação dos sentidos presentes nos vocábulos *degradada* e *mortalha*, destacados pela posição em paralelo no final dos versos. A essas imagens sobrepõe-se a da *vida*, no antepenúltimo verso, que retoma o início do poema com a repetição do termo *cor*, até que as idéias reverberantes de morte, regeneração e vida

⁴⁰ Imagem disponível em <www.boipeba.tur.br> (acesso em 21/11/2007).

convergem em *ressuscitar*, finalizando o poema. À medida que reverberam imagens relativas à descrição da cor, que se torna mais densa e escurece, os sentidos de morte e renascimento também se ampliam.

A primeira descrição se divide entre o segundo e o terceiro versos: *a cor irmã/ do sangue velho*, — o vocábulo *irmã* explicita não apenas a relação entre a cor de jambo e a cor do sangue, mas chama a atenção para o fato dessa relação ser sangüínea, o que torna a imagem mais expressiva. O *sangue* remete ao pulsar da vida. Mas *sangue velho* traz a idéia da ferida, do sangue derramado, ou seja, evoca a morte. Por outro lado, apesar de remeter à fragilidade do corpo, e da vida, o *sangue velho* que recobre a ferida também representa a regeneração, a cura, sempre misteriosa.

“Universalmente considerado como o símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo e de sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1995, p. 944). O *sangue velho* é vermelho escuro, o que remete ao feminino, ao noturno, ao secreto, enfim, ao próprio “mistério da vida” (*Id. ibid.*).

Além disso, o adjetivo *velho* se refere, sem eufemismo, à passagem do tempo, à degradação do corpo, cada vez mais próximo da morte. Assim, o *sangue velho* serve de metáfora para a fusão entre morte e vida que marca inescapavelmente qualquer ser humano. A imagem do *sangue velho* também serve para presentificar a idéia do sangue nobre, que passa de pai para filho conservando sempre viva uma linhagem, apesar das sucessivas mortes ao longo das gerações. Essa idéia pode servir como um dos significados parciais do título: “Nobrezas”, que, por estar no plural, se refere a vários tipos de nobrezas. Mas, como veremos, o poema não trata da figura do nobre aristocrático, a ênfase recai sobre a idéia do sangue que corre de geração a geração, desde o primeiro humano, desde o princípio de tudo, como veremos.

A expressão *sangue velho* evoca, ainda, a ferida antiga. Já não está aberta, mas também não foi curada. Com isso, a idéia de mágoa, de dor mal resolvida se faz presente. Essa idéia contribui para delinear o perfil da mulher madura, que traz consigo a marca de relacionamentos anteriores, embora a idéia de machucado também se refira à relação atual. A leitura da ferida literal, com o sangue seco, é importante, pois dá força à metáfora da dor sentida e da regeneração, além de reforçar o caráter visual do poema. Essa imagem reverbera e se intensifica nas metáforas seguintes.

Entre os versos quatro e sete, uma nova metáfora é construída, expandindo a simbologia da cor de jambo.

No quarto verso, a construção *e das frutas* pode retomar, pela elipse, o termo *cor* ou o vocábulo *irmã*, ou, ainda, toda a expressão *a cor irmã*. A elipse dá agilidade ao ritmo e reforça a relação semântica entre as metáforas, que se complementam para descrever a cor de jambo. De todo modo, o termo *irmã* é posto em relevo, sugerindo um vínculo não apenas aparente entre o sangue e as frutas, mas apresentando-os como se ambos partilhassem da mesma natureza. Essa visão de tudo como parte de um todo unificado vai se intensificando aos poucos para compor a imagem de um mundo novo sendo criado. Além disso, reproduz o estado de contentamento do eu lírico, que não percebe apenas uma semelhança mas um vínculo fraterno entre as coisas. Ele chama a atenção para o parentesco entre o *sangue*, que representa o animal, e a *fruta*, o vegetal. E o que permanece é a idéia forte da vida que corre em ambos, vida partilhada pelo eu lírico, que experimenta um sentimento de comunhão com o universo.

O termo *frutas* recebe destaque por ser o único termo nocional do quarto verso. Uma vez que constitui hiperônimo de *jambo*, faz com que a imagem se concretize com a figura dessa fruta em particular. Imaginamos, então, seu aroma, sua forma, sua cor. Mas a descrição seguinte ressalta a característica das frutas que caem abandonadas, o que normalmente acontece com frutos bem maduros. Independentemente de serem jambos, as frutas muito maduras adquirem uma coloração amarronzada, que lembra o machucado. Assim, a imagem anterior se reforça, simbólica e visualmente.

e das frutas
caindo abandonadas
no lamaçal
da delícia degradada,

Esses versos reproduzem uma imagem visual e apela para as demais sensações. A aliteração do [s] e do [l], junto com os sons nasais [in], [an], [n], [m], sugere a delicadeza das frutas caindo. Temos a impressão de uma cena em câmera lenta, da qual percebemos cada detalhe. O verbo no gerúndio contribui para essa sensação de prolongamento da ação, pois reflete o ato se desenrolando no tempo.

Embora seja possível visualizar uma cena única, o termo *frutas*, no plural, implica ação repetida ao longo do tempo, ou seja, uma fruta caindo após outra. Essa idéia é corroborada pelo uso do verbo no gerúndio, que marca ação contínua e não se ancora em um

momento específico, como se descrevesse um presente eterno. Desse modo, a noção de tempo remete aos ciclos da natureza a se renovar constantemente. E as frutas caindo retratam uma natureza generosa, que se doa gratuitamente.

Delineia-se, então, um contexto paradisíaco, primitivo mesmo, em que as frutas não são colhidas, mas estão *caindo abandonadas*, sem nenhuma interferência do homem ou de qualquer animal. Parece inevitável lembrar-se da mitologia judaico-cristã, referente ao “Jardim das *delícias*”, primeira casa do homem. A imagem evoca o paraíso ainda inabitado, pronto a receber seus primeiros habitantes, como se o mundo estivesse prestes a começar. Paralelamente a essa idéia, não se deve perder de vista que as frutas estão associadas às imagens do *sangue velho* e da *delícia degradada*, ou seja, remetem a um tempo anterior, a uma história que deixou marcas. O que permanece é a noção de um re-começo. Essa idéia de renascimento, que irá se confirmar adiante, se relaciona a um outro significado parcial do título: *nobreza* também se refere à pureza, elevação, transcendência.

A imagem das frutas a caírem *abandonadas*, no *lamaçal* da *delícia degradada*, reforça a fusão entre vida e morte, pois reproduz o ciclo da natureza em que a morte é destino certo da fruta, ainda que esta não sirva de alimento. De qualquer maneira, as frutas caem *no lamaçal / da delícia degradada* e vão servir de alimento para que a árvore continue a produzir os mesmos frutos. Aliás, as frutas formam esse lamaçal, que não é um lamaçal qualquer, mas da *delícia degradada*. Os frutos passam a ser referidos metonimicamente pelo seu sabor, e pelo prazer que poderiam causar. A fruta é toda delícia. Convém lembrar que o jambo é tão mais cheiroso e mais saboroso quanto mais maduro. A imagem dos frutos caindo abandonados destaca o fato de estarem maduros e plenamente deliciosos, o que contribui para a descrição da amada.

Uma vez que essa imagem se associa à veste que o eu lírico deseja ver em sua amada, as frutas maduras, caindo abandonadas, passam a simbolizar a entrega total da mulher. Assim como as frutas, ela é objeto de desejo. E essa mulher caracteriza-se por estar no auge de sua existência, plena, como os frutos.

O *lamaçal*, como terra que se faz fértil com o apodrecimento dos frutos, apresenta a convergência das conotações de vida e morte, além de abarcar os sentidos de repulsa e prazer. Mais marrom que vermelha, a cor acentua a idéia de morte e mistério, e reforça a passagem do tempo que se relaciona à transformação das coisas. Os tons avermelhados, reverberantes nas metáforas que se encadeiam, vão se alterando ao longo do poema, escurecendo, representando a própria decomposição, que permitirá o renascimento.

A idéia da lama como sujeira, pecado, é recorrente em nossa sociedade e está presente em várias expressões como: “Estar num mar de lama” ou “Jogar o nome de alguém na lama”. Contudo, a posição equivalente nos versos, assim como a sonoridade semelhante entre *lamaçal* e *delícia*, reforça a relação do lamaçal com o prazer e o contato carnal dentro de um contexto de entrega e renovação. Em *lamaçal* reverberam os sentidos de *sangue*, pois ambos se ligam ao mistério da vida, da constante renovação da terra. E, mantendo a intertextualidade com a *Bíblia*, o *lamaçal* remete à criação do homem, moldado do barro⁴¹. Com tudo isso, a imagem do renascimento a partir do morto, do machucado e do erro vai se tornando mais intensa.

porque esse traje
de machucada mortalha
tem a cor da vida
que vamos, juntos,
ressuscitar.

O *porque* parece iniciar uma oração coordenada explicativa, pois nesse trecho o eu lírico explicita a razão de seu pedido. O poema assume, então, aliada à afetividade marcante das imagens, uma organização lógica, que se articula com o caráter persuasivo do texto. Esses cinco últimos versos servem de conclusão e sintetizam as imagens anteriores.

No oitavo verso o sintagma nominal *esse traje* retoma o primeiro verso, lembrando que as metáforas anteriores servem para descrevê-lo. O eu lírico não se refere apenas a uma cor, mas a uma vestimenta específica, o que torna a imagem mais concreta e chama a atenção para uma espécie de ritual a ser preparado. Esse ritual é o próprio encontro entre amado e amada. O verso seguinte atua como um adjunto adnominal de *traje* e apresenta mais uma metáfora para caracterizá-lo.

A idéia de morte se intensifica por meio do termo *mortalha*, que remete a um ritual fúnebre. O termo *machucada* modifica *mortalha* e apresenta-a como algo vivo, já que comumente associamos esse termo a coisas vivas. Nesse trecho, a sensação de dor se faz intensa, acompanhando a força semântica do termo *mortalha*, que escancara a idéia de morte, apenas sugerida anteriormente. Essa sensação de dor, desconforto, é obtida através da sonoridade áspera dos termos *traje*, *machucada* e *mortalha*, em que os sons vibrantes,

⁴¹ No segundo capítulo do *Gênesis*, versículos 6 e 7, temos: “um manancial subia da terra e regava toda a superfície do solo. Então Iahweh Deus modelou o homem com a argila do solo, insuflou em suas narinas um hálito de vida e o homem se tornou um ser vivente”.

fricativos e nasais, indicando a fricção, grito contido, contrastam com os sons oclusivos, que reproduzem pancada e, num plano mais abstrato, simbolizam dor aguda.

Nesse verso, emerge o sentido mais comum de *jambo*. Pele cor de *jambo*, moreno *jambo*. Por esse prisma, o eu lírico está o tempo todo se referindo à cor da pele da mulher amada. “Vista-se de jambo” compõe, assim, uma metáfora para o despir-se. Mas não significa apenas isso, pois o verbo *vestir*, diferente de *despir*, remete à preparação de um ritual e implica assumir uma nova postura, investir-se de uma outra realidade. “Vestir-se de jambo” alude à imagem do “vestir-se de pele”, ou seja, de voltar ao que há de mais primitivo e verdadeiro no homem.

A descrição da pele como *machucada* evidencia as marcas do tempo sobre o corpo. Mas a pele é caracterizada metaforicamente como um *traje*, uma *mortalha*, o que chama a atenção para o que ela reveste. Por meio da metonímia, o poema revela a alma da mulher, machucada por algum amor antigo, pelo próprio amado, ferida pela vida, enfim, magoada com algo que aconteceu no passado e que a deixou marcada.

O décimo verso retoma o termo *cor*, mantendo a coesão do texto. Agora, *a vida* aparece explicitamente, sem metáforas, sem ambigüidade. É interessante observar que o uso do adjetivo após o substantivo, em: *sangue velho* e *delícia degradada*, contribui para deixar em posição equivalente no fim dos versos os termos *velho*, *abandonadas*, *degradada*. A inversão entre adjetivo e substantivo em *machucada mortalha* permite que o termo *mortalha* mantenha o paralelo com os adjetivos anteriores, dando realce à reverberação da idéia de morte.

Essa inversão, a única do poema, também deixa *mortalha* e *vida* no final dos versos e frisa a relação entre ambas. E o que se mostrava como a preparação de um rito de morte acaba se revelando como um ritual de vida. E o poema conclui-se, de fato, com os termos *vida* e *ressuscitar*.

O convite do amado mostra-se, então, como um convite para extraírem da morte a vida. Esse ritual de criação equivale ao próprio rito do casamento, ou do re-casamento, da união e da reconciliação entre homem e mulher. Mas a noiva deve vestir-se de jambo. Essa figura alude a um traje avermelhado — e o vermelho com toda a sua simbologia de maturidade, vida, morte, fertilidade e sensualidade, além de ser uma cor vinculada à nobreza, o que se articula com o título. E o jambo vincula-se à própria pele, à beleza original. Nesse caso, a noiva deve despir-se para entregar-se completamente ao amado. E ao despir-se das roupas, a mulher assume a forma primitiva, do começo de tudo. Se as roupas marcam a

expulsão de Adão e Eva do Paraíso, após comerem do fruto da árvore do bem e do mal, tirá-las equivale a voltar ao estado de pureza, é readentrar o Paraíso (cf. *Gênesis*, Cap. 3).

Para que isso se realize, algo deve morrer — e essa leitura é aberta a várias interpretações. A mortalha reveste o corpo para ser sepultado. A imagem da morte deve ser forte, pois é dela que brotará a força impactante do último verso.

No penúltimo verso, o verbo no imperativo cede lugar ao *vamos*, na primeira pessoa do plural, expressando o encontro entre homem e mulher. Convém notar que o ritmo é fluido ao longo de todo o poema, com o predomínio dos sons sibilantes e de vogais abertas, o que sugere clareza e combina com a idéia da vida que se sobrepõe à morte. A única pausa significativa no poema é a que coloca o adjetivo *juntos* em destaque, chamando a atenção para o encontro. As vírgulas contornando o termo, que recebe a ênfase melódica do verso, reproduzem a própria união, física e espiritual, que se dá em um momento único, em que nada parece existir além do silêncio de homem e mulher que se recebem mutuamente. Esse encontro é pleno, carnal e espiritual. Dois planos inscritos na descrição da cor de jambo.

E esse encontro é, também, um reencontro. A idéia do perdão está ligada à da cicatrização e, pelo imaginário cristão, à imagem da ressurreição. Com isso, o poema apresenta com profundidade a relação do casal, que se faz de reconstruções e reconciliações. Mas o poema não se limita à reconstrução do relacionamento a dois. A imagem da regeneração se amplia e abarca toda a dimensão do humano, que se refaz a partir da experiência do sofrimento. Perdoar, recomeçar — estas são nobrezas.

O *ressuscitar* conclui o poema com grande impacto expressivo, pois nele reverberam todas as imagens anteriores, prevalecendo a imagem da vida que se refaz. Nesse verbo convergem as idéias do mistério, do milagre da renovação, revestindo o encontro com uma aura sagrada. E não são homem e mulher que renascem, apenas. O eu lírico não diz: “nós vamos ressuscitar”, mas *a vida que vamos ressuscitar*. Então, *a vida* é o objeto que será ressuscitado; vida que abarca o *sangue* e as *frutas*, com tudo o que representam. E homem e mulher assumem o papel de criadores. O convite do amado revela-se, portanto, como um convite para recriarem todo o universo. A figura do Deus criador é substituída por homem e mulher, que assumem papel divino através desse ritual do (re)encontro.

O emprego do verbo *ressuscitar* como transitivo é importante para enfatizar o dinamismo da ação, realçando o papel atuante do casal em interação com a vida que os percorre e ultrapassa. Vale notar que, ao longo dos sete primeiros versos, predomina a descrição estática, com apenas dois verbos, sendo que um deles está em sua forma nominal (*caindo*), o que, embora preserve movimento, reforça a estaticidade da imagem. Nesses versos

finais, o dinamismo é intensificado pelas formas verbais, especialmente porque o auxiliar em *vamos ressuscitar* ainda é carregado da noção de movimento, que se soma ao desejo. No plano sonoro, o som [v] de *vida* reverbera em *vamos*, como se a própria vida fosse se espalhando pela ação conjunta dos amantes.

O uso da perífrase verbal *vamos ressuscitar*, intercalada por *juntos*, ressalta a importância do casal que atua junto, além de que o auxiliar *vamos* contém a idéia do convite e da certeza do cumprimento da ação expressa pelo verbo principal. Esse efeito se perderia caso fosse utilizado “que, juntos, ressuscitaremos”. Além disso, o verbo *ressuscitar*, na forma infinitiva, dá ênfase à ação realizada, como se estivesse fora do tempo, o que instaura o tempo mítico, o tempo da criação do universo.

O poema inicia-se com um verbo no imperativo, assim como o *Fiat* bíblico, que dá origem a tudo. É esse imperativo, *Vista-se*, que dá início ao ritual da mudança e do encontro. E o poema termina com *ressuscitar*. A recorrência da sibilante [s] contrasta com a oclusiva [t], a qual sugere explosão, prolongada pela vogal aberta [a] e a vibrante [r], e reproduz o som original da nova vida. O fato de concluir o poema é impactante não apenas pela força semântica e sonora da palavra, mas também porque é a última, como se precedesse, de fato, o novo, que começa assim que a palavra acaba de ser pronunciada: *res-sus-ci-tar*.

3.3 Reverberações na concretização de uma imagem

Para Charles Bally, o termo imagem se refere à linguagem figurada e, mais especificamente, à metáfora. Ele aponta três tipos de imagens: *sensível* (ou *concreta*, ou *imaginativa* ou *evocativa*), sentida pela imaginação, *afetiva*, apreendida pelo sentimento, ou *morta*, interpretada por uma operação intelectual, pois já se tornou abstrata. De acordo com Bally, as metáforas nascem sensíveis, depois se tornam afetivas (contendo apenas um vago sentimento de imagem) e morrem, quando se tornam desgastadas pelo uso. Essas imagens mortas podem ser “ressuscitadas” pela etimologia, descartada, porém, do estudo estilístico por não considerar a língua em uso.

Segundo esse teórico, quanto mais detalhes contiver uma imagem, mais ela se tornará concreta, imaginativa e, portanto, própria da criação individual, tocando-nos pelo vigor da evocação, que atua diretamente sobre nossa sensibilidade. O estilo, para Bally, não faz outra coisa senão apropriar-se dos procedimentos da linguagem corrente, estetizando e reavivando algumas imagens (1951, p. 198-200).

No poema que será analisado, a linguagem figurada é obtida por meio de uma série de associações que, inclusive, chamam a atenção para o sentido corrente e literal dos termos envolvidos na construção de sentido. Os detalhes vão se somando aos poucos e a imagem só se concretiza no último verso, causando forte impacto sobre a sensibilidade do leitor.

O texto integra a terceira parte de *Meditação sob os lajedos*, “Gentes e bichos” e compõe, junto com os demais poemas do livro, uma reflexão sobre a morte, tratando especificamente da morte precoce de um adolescente que se suicida. Neste poema, sobressai, entre vários recursos expressivos, o uso da linguagem figurada.

O efeito estético produzido pela leitura do poema se dá na percepção do suicídio como um espetáculo. O uso dos verbos no presente do indicativo e o eu lírico em terceira pessoa contribuem para dar ênfase ao aspecto visual da imagem. A experiência do belo equivale ao assombro, que vai sendo construído desde o primeiro verso e culmina na imagem assustadora do último, como um som que reverbera.

Suicídio de André

Lá dos fundos desta fazenda,
ela só sai para a faxina,
para segar os ramos secos;
mas, certas vezes, se ilumina

no êxtase súbito da aurora
antecipada, como agora,

quando sua lâmina rebrilha
sobre o esplendor da adolescência,
cadela solta na matilha,

sobre o ex-menino, por castigo,
a desenhar o próprio abismo.

Logo no título, o nome do personagem revela que a narrativa não apresentará o suicídio de uma pessoa qualquer, mas de alguém conhecido, o que torna o texto mais expressivo. *André* significa *viril*, aludindo ao homem do sexo masculino, e pode ter seu sentido expandido para humano. Assim, André remete, ao mesmo tempo, a uma personagem específica e representa toda a humanidade. Isso faz com que o poema se lance a uma reflexão mais universal sobre o humano e sua relação com a vida e a morte.

O poema é composto por dois períodos que se ligam pelo ponto-e-vírgula e por uma conjunção (*mas*), o que reforça a unidade semântica do texto. O primeiro período, que abarca os três primeiros versos, serve de introdução à narrativa e apresenta uma condição rotineira, que quebra a expectativa criada pelo título por não narrar diretamente o acontecido. No entanto, o primeiro verso “Lá dos fundos desta fazenda” instaura um certo tom de mistério, uma vez que os *fundos* da fazenda, intensificado pelo advérbio *Lá*, remete ao escondido, ao lugar pouco acessível, onde habita o desconhecido — idéia que se liga à descrição da morte como algo inexplicável, que intriga e assusta.

Ao contrário do esperado, não é André o centro das atenções, mas alguém ou algo que inicialmente só é referido pelo dêitico *ela*, o que contribui para a criação do suspense.

Lá dos fundos desta fazenda,
ela só sai para a faxina,
para segar os ramos secos;

O poema continua com a construção metonímica desse ser ou objeto, que conhecemos apenas por sua função. Primeiro sabemos que atua para *segar os ramos secos*; posteriormente ressalta-se o fato de ter uma *lâmina*. Como objeto, pode ser uma faca, uma tesoura ou uma foice. O fato de não ser nomeado evidencia sua característica de instrumento cortante, podendo sugerir a arma utilizada no suicídio.

Após a apresentação do primeiro período, o quarto verso é duplamente marcado pelo suspense, por meio da adversativa *mas*, que introduz a quebra da ordem rotineira. O ritmo que seguia fluido nos três primeiros versos é subitamente interrompido pelas vírgulas, que isolam no verso o adjunto adverbial *certas vezes*, colaborando para criar expectativa.

As duas estrofes que seguem localizam no tempo a ação, sempre tendo como centro das atenções o objeto cortante. O desfecho se dá na última estrofe, que descreve o suicídio propriamente, em que o personagem é descrito como *ex-menino*. O termo *morte* não é usado em nenhum momento do poema, mas ela vai se concretizando aos poucos, como se o pronome usado na terceira estrofe a tomasse por referente. Nesse caso, não teríamos a descrição metonímica do objeto do crime, mas a personificação da própria morte, como responsável por segar os ramos e como detentora de uma lâmina. A representação da morte como um ser humano portando uma foice é recorrente em nossa cultura e integra o imaginário coletivo. A alusão ao ato de segar os ramos serve para construir a imagem da morte como um ceifeiro, mas um ceifeiro mulher. Assim, o poema descreve os movimentos dessa morte personificada, que se *ilumina*, como uma grande atriz que entra em cena e sobre a qual convergem os holofotes.

Os vocábulos *ilumina*, *aurora*, *rebrilha*, *esplendor* compõem um campo lexical relativo à luz, com toda a sua significação relativa ao espetáculo, ao belo e à criação de uma nova realidade. Os três primeiros ocorrem no final dos versos, o que realça o vínculo entre eles, estabelecendo a reverberação das imagens luminosas. E essa luz vai se tornando mais intensa à medida que o poema avança. *Rebrilhar* é muito mais forte que *iluminar*. *Iluminar* indica o início de algo, a luz clareando o escuro, o aparecimento inesperado da morte. *Rebrilhar*, através do prefixo *re-*, que multiplica a ação de *brilhar*, sugere o aumento da intensidade da luz e confere maior dramaticidade à ação.

Conforme T. S. Eliot, “a música da poesia não é coisa que exista separadamente de seu significado” (1997, p. 78)⁴². Desse modo, é importante verificar como o ritmo⁴³, assim como o metro⁴⁴, está associado à construção da imagem do poema. Os versos são todos octossílabos, o que cria uma musicalidade marcante e regular. A regularidade é enfatizada pelos versos isorrítmicos que, com exceção do primeiro, em que é acentuada a terceira sílaba, têm acento tônico na quarta sílaba, além da oitava, seguindo a tradição dos versos octossilábicos⁴⁵ (o segundo verso pode ser lido com o acento na terceira ou na quarta). No entanto, no último verso, que contém a imagem mais chocante, o acento tônico distribui-se sobre a quarta, a sexta e a oitava. Ou seja, esse verso é pronunciado com mais força e mais lentamente, o que dá a impressão de ampliar a imagem visual. Obviamente, essa leitura não é a única possível, a intensidade e a duração de algumas sílabas podem variar dependendo da ênfase que o leitor atribuir a um ou outro vocábulo.⁴⁶

Como vimos, o quarto verso contém duas pausas marcantes, o que aumenta o suspense da narrativa. Além dele, o sexto verso também tem uma pausa inesperada, intercalando a expressão *como agora*, o que chama a atenção para o acontecimento extraordinário que será descrito. Com efeito um pouco diferente, o penúltimo verso apresenta pausas evidenciando o sintagma *por castigo*, forçando uma reflexão mais demorada acerca de seu significado.

Cada verso encerra uma célula significativa, acentuada pela pausa no final — no fim de sete versos observamos o uso do sinal gráfico, que não só contribui para a organização da sintaxe textual, mas instaura uma cadência marcante. E a imagem vai se concretizando — visual e melodicamente — aos poucos.

⁴² Para Eliot, “um poema musical é um poema que possui um desenho musical de som e um desenho musical formado pelos significados secundários das palavras que o compõem, que estes desenhos são indissolúveis e constituem um só.” (1997, p. 85)

⁴³ Neste momento, utilizo a definição mais usual de *ritmo*: “uma alternância de sonoridades mais fracas e mais fortes, formando uma unidade configurada”. “O ritmo está ligado intimamente à idéia de alternância: alternância de som e silêncio; de graves e agudos; de tônicas e átonas; de longas e breves, — em combinações variadas.” (Melo e Souza, A. C., 1991, p. 44 e 46)

⁴⁴ Vale destacar, também, que uso o termo *metro* na sua acepção mais tradicional: “número de sílabas poéticas de um verso” (Melo e Souza, A. C., 1991, p. 51) e, assim como nos demais poemas, faço a contagem até a última sílaba tônica, seguindo a tradição dos portugueses e franceses, apesar das críticas de Said Ali, em *Versificação portuguesa*.

⁴⁵ Hoje o verso de oito sílabas não é muito cultivado. Porém, de acordo com Segismundo Spina, o verso octossilábico manteve “em toda a Idade Média uma vitalidade extraordinária”, assimilado por todos os gêneros e formas poéticas. “Tido como originário do trimetro jâmbico latino, faz ele a sua aparição na segunda metade do século X na França (*Passion e Saint Léger*), no século XII na Provença (nos poemas espirituais *Chanson de Sainte Foi d’Agen, Voyage de Saint Brendan*).” “Desde a sua aparição, no octossílabo tendeu a predominar a acentuação na quarta sílaba.” (2003, p. 41 e 42)

⁴⁶ De acordo com Maurice Grammont (1947, p. 14): não recitamos versos por um metrônomo.

A organização do poema na forma da “retranca” também é um fator que colabora para a concretização e intensificação da imagem. A primeira estrofe, mais longa, prepara a ambientação e estabelece o suspense. A segunda, com apenas dois versos, reproduz o instante, o *súbito* (quinto verso). A terceira, um pouco mais longa, intensifica a expectativa, pois introduz, no sétimo verso, o movimento decisivo, a aparição concreta da *lâmina que rebrilha*. O nono verso, todo descritivo, introduz um campo de significação diferente — *cadela solta na matilha* — e insinua um tom mais reflexivo por parte do eu lírico, que parece interpretar a cena. Com isso, o desfecho dos acontecimentos é adiado. A última estrofe, novamente com dois versos, apresenta o desfecho, a morte que se torna concreta na imagem do *ex-menino, a desenhar o próprio abismo*.

No primeiro verso — *Lá dos fundos desta fazenda*, — tem-se a ambientação da cena. O substantivo *fazenda* localiza o acontecimento em um contexto rural. O determinante *desta* situa o eu lírico no próprio espaço da ação e traz o leitor para perto da cena, o que aumenta o envolvimento afetivo com a imagem. A idéia dos *fundos desta fazenda* pode sugerir o espaço afastado onde se guarda a arma do suicídio. Por enquanto, o objeto é descrito como um utensílio usado no cotidiano da fazenda. O termo *fundos* sugere não apenas afastamento, mas pode supor um contraste social, pois os fundos da fazenda é o lugar dos empregados, dos trabalhadores mais pobres, ou seja, de quem não costuma receber a atenção na sociedade.

Seja como for, se estabelece um contexto social, do qual eu lírico e leitor participam. O episódio do suicídio, então, passa a representar um evento social. Vale lembrar Durkheim (2000, p. 19), que afirma que cada sociedade tem, em cada momento de sua história, uma disposição definida para o suicídio. Desse modo, o suicídio é considerado pelo viés da análise da sociedade, responsável pelos atos individuais, o que se explicita mais adiante, na relação entre *cadela solta* e *matilha*, sendo que *cadela solta* se refere ao indivíduo e *matilha* representa a sociedade.⁴⁷

E a *fazenda* é usada para representar essa sociedade, em que os cães desempenham uma função definida e participam de uma hierarquia. Os cães podem ser de caça ou vigias. De todo modo, são responsáveis por salvaguardar a ordem da fazenda. Estão em um nível hierárquico inferior. Tanto *cadela* quanto *matilha* apresentam os animais destituídos de afetividade, distantes do homem. Com isso, André pode ser visto como parte de um grupo de explorados.

⁴⁷ Convém lembrar que a imagem dos cães é recorrente ao longo da obra de Alberto da Cunha Melo, sempre vinculada a uma dimensão social.

É interessante observar que o advérbio *lá*, combinado ao sintagma preposicional *dos fundos*, enfatiza a distância da lâmina ou da morte em pessoa, o que salienta o caráter extraordinário do que irá acontecer. Essa idéia será intensificada no segundo verso — *ela só sai para a faxina*, —, em que o advérbio *só* ressalta a idéia de uma rotina certa, segura, que será quebrada em seguida. O mistério envolto no pronome sem referente explícito vai, aos poucos, se desfazendo, à medida que esse referente vai se concretizando na mente do leitor. O termo *faxina* pode ser compreendido como lenha ou, o mais comum, como limpeza. Posteriormente, o termo *faxina* assumirá uma outra conotação, de estrago e destruição, uma vez que equivalerá à morte incompreensível de um menino.

O terceiro verso é um desdobramento do segundo, em que a estrutura adverbial de finalidade se repete e especifica a idéia introduzida anteriormente — *para segar os ramos secos*; —, contribuindo para a delimitação do sujeito sintático (*ela*). O verbo *segar* é próprio para designar a atividade rural de ceifar, cortar a vegetação, mas já traz em si a dualidade: a violência, presente na idéia de cortar, pôr fim a algo, e a segurança, por se voltar exclusivamente à vegetação. A imagem dos *ramos secos* contribui para particularizar a ação de cortar. Segar os ramos secos é uma atividade corriqueira, e vital para a saúde das plantações. Os ramos *secos* já trazem em si a idéia da morte. Assim, o objeto, embora corte, não tira a vida. Também podemos, sem abandonar a leitura literal, atribuir uma conotação metafórica ao verso: segar os ramos secos pode representar a morte que chega para aqueles que já estão velhos. Lembrando Bally, sobre o fato de o estilo “reavivar” imagens desgastadas, é importante salientar que o poema retoma, por um prisma totalmente novo, a figura da morte como um ceifeiro.

Como já mencionado, o quarto verso instaura o elemento de suspense que preconiza o suicídio — *mas, certas vezes, se ilumina*. O verbo *iluminar* causa o primeiro estranhamento, pois introduz um universo de significação totalmente novo, contribuindo para a descrição do suicídio como um espetáculo.

As estrofes seguintes dão continuidade à descrição do espetáculo estabelecendo com o quarto verso um campo semântico relativo à luz. A luminosidade reproduz o momento do dia, oferecendo o cenário para o fato narrado. A segunda estrofe é toda dedicada a essa descrição do momento, definido pelo caráter instantâneo e transitório da *aurora*, período de claridade que antecede o nascer do sol.

A aurora também serve de metáfora para a infância, o que já adianta a informação que se concretiza na quarta estrofe sobre o fato de André ser um adolescente. A imagem contida no quinto verso — *no êxtase súbito da aurora* — cria um ambiente fantástico, belo e

assombroso ao mesmo tempo. O momento do dia remete ao menino — e à morte — que se move às escondidas, quando as pessoas estão acordando. O espetáculo do amanhecer equivale ao espetáculo da morte. Indica, ainda, o momento de transformação, a crise vivida pelo jovem, que culmina no suicídio. A natureza, portanto, espelha o homem. Com o tom róseo do céu, contrasta a cor do sangue derramado. O termo *súbito* reforça o caráter instantâneo da cena e apresenta uma avaliação do eu lírico sobre a morte inesperada. As três palavras do verso (*êxtase*, *súbito* e *aurora*) contêm o sentido de instantaneidade, que reverbera, reproduzindo a cena em que o homem perde o controle racional dos acontecimentos. Assim como não é possível prolongar a aurora, o suicídio tem um tempo certo de duração, o tempo fulgurante do susto.

O termo *êxtase* pode significar encanto e assombro, marcando a ambigüidade presente na descrição do suicídio: descrito como algo luminoso e assustador. E é essa a sensação do leitor, admirado com a imagem que vai se delineando. O segundo verso dessa segunda estrofe compõe com o anterior uma unidade. É o único verso em que o *enjambement* separa termos extremamente conexos como substantivo e adjunto adnominal, como se essa quebra na sintaxe reproduzisse a mesma ruptura inesperada da morte que se antecipa. A imagem da aurora *antecipada* remete não simplesmente à morte precoce, mas a um fenômeno que altera a ordem natural das coisas. A força da metáfora está, pois, no sentido literal da construção. Imaginamos um dia amanhecendo antes da hora.

Vale notar a inversão dos sentidos de *aurora*, que, comumente, se refere ao início da vida e, no poema, simboliza o oposto. Ao morrer equivale o amanhecer. Com isso, é possível fazer uma leitura da morte concretizada no plano simbólico, representando a experiência do jovem de deixar de ser menino para ingressar na vida adulta, o que fica sugerido no neologismo *ex-menino*. A rima entre *aurora* e *agora* dá ênfase à ação que se desenrola no tempo presente, que é o da leitura do poema, como se o leitor acompanhasse tudo de perto.

No plano sonoro, a aliteração das consoantes oclusivas, especialmente da surda [t], nessa segunda estrofe, sugere violência, reforça a idéia de surpresa, de ação instantânea, e aumenta o suspense. Suspense que se evidencia especialmente pelo contraste com os sons fricativos que, na primeira estrofe, ressaltavam a monotonia. Acompanhando o desenvolvimento da imagem, na terceira estrofe sobressaem os sons líquidos [l] e [lh], que sugerem o deslizar da lâmina e a fluidez da luz, que se torna mais intensa por meio dos termos *rebrilha* e *esplendor*.

O termo *quando*, abrindo a estrofe, refere-se ao momento exato e amplia o suspense, uma vez que nos situa mais próximos do ápice da narrativa. Ele contrasta com a expressão da

primeira estrofe, *certas vezes*, que sugere ação repetida, rotineira. Esse contraste marca o tom do poema, que oscila entre a narração de um evento singular e a reflexão sobre seu significado em um contexto mais amplo da existência humana.

A imagem da *lâmina* que *rebrilha* chama a atenção para o caráter teatral, grandioso, da morte, que se constrói pela metonímia. O brilho da lâmina cria uma cena quase sobrenatural, já que o brilho não pode ser apenas o reflexo da pouca luz da aurora. E a luz se multiplica com a imagem do *esplendor da adolescência*. A partir desse verso, reinterpretemos o anterior, porque o verbo rebrilhar, agora, pode significar o reflexo da luz da adolescência sobre a lâmina. Ou seja, a intensidade da morte é proporcional à intensidade da adolescência, que está associada à vida e às emoções à flor da pele. A combinação do substantivo concreto *lâmina* com o abstrato *adolescência* cria uma imagem inusitada e ressalta o horror da imagem. Esse recurso nos leva a refletir sobre a dimensão do suicídio do garoto. Não é apenas seu suicídio que é descrito, mas a opção pela morte em uma fase que representa o começo da vida. A idéia de fragilidade e delicadeza dessa fase da vida é realçada pela aliteração do som sibilante neste oitavo verso.

A metáfora do verso seguinte — *cadela solta na matilha*, — causa estranhamento, em virtude do campo de significação aparentemente desconexo, embora, como vimos, se articule com o contexto da fazenda-sociedade com seus cães-homens. O verso pode servir de aposto para *adolescência*, leitura mais provável pela proximidade do termo, e pode sugerir a sensação de estar perdido, do adolescente que se sente deslocado num meio em que todos parecem ter uma função definida. A própria natureza desconexa dessa imagem reforça a sensação do estar deslocado.

O particípio *solta* reforça essa idéia de deslocamento, uma vez que contrasta com o sentido de *matilha*, como grupo fechado e organizado. Como particípio, também evoca um agente. A cadela foi solta por alguém, o que evidencia uma relação de causa e efeito. O contexto é social e, então, há outros fatores responsáveis por essa cadela, o que sugere o abandono do jovem na sociedade. Como adjetivo, *solta* equivale a “sozinha” e reforça a dimensão psicológica do adolescente, seu estado de angústia que conduz ao suicídio. Mas o verso também pode ser aposto de *lâmina*. Nesse caso, a lâmina, que representa metonimicamente a morte, está fora de lugar, retratando o suicídio como um acontecimento extraordinário. A ambigüidade sintática associa-se à estranheza da imagem, colaborando para estabelecer o sinistro.

A última estrofe apresenta o desfecho da narrativa. A repetição da mesma estrutura iniciada pela preposição *sobre*, além de contribuir para a coesão do texto, ressalta o

movimento de concretização da imagem e ressalta uma relação de causa e efeito. Agora a leitura é literal, e imagina-se a lâmina sobre a carne do garoto. O neologismo *ex-menino* representa, por sua própria estrutura morfológica, o surgimento do novo que se faz pela negação do velho e introduz uma reflexão profunda sobre a morte. O menino morto é caracterizado pelo não ser, pelo que foi, como se deixasse de existir, ou como se assumisse uma existência desconhecida. Permanece, assim, a morte como um mistério insondável.

O sintagma *por castigo*, em relevo pelas pausas, expressa a possível causa do suicídio e amplia a sensação de desconcerto diante do acontecimento. O leitor se pergunta: mas o que um adolescente pode ter feito de tão grave? Que sentimento de culpa tão forte é esse ao ponto de culminar em suicídio? Nenhuma explicação satisfaz e o que permanece é o assombro.

O vínculo com a imagem da estrofe anterior, demarcado pela repetição da estrutura iniciada pela preposição *sobre*, reforça a relação do suicídio com a adolescência. De fato, o suicídio está mais relacionado a essa fase do desenvolvimento humano do que outras. Simbolicamente, é o momento em que todo homem morre para renascer. O jovem tem de experimentar, sozinho, os sofrimentos típicos dessa etapa limítrofe para, enfim, transcender e tornar-se adulto. Literalmente, é a principal causa de morte entre os jovens, em comparação com os casos de morte por doença. Então, o suicídio entre os jovens constitui um caso de saúde pública. E o poema abarca a reflexão pelo viés social e pelo viés metafísico.

O termo *castigo* contribui para associarmos a morte de André ao sentimento de culpa, pois o jovem voluntariamente se pune por algo que fez. E voltamos à imagem da *cadela solta na matilha*, que carrega uma forte conotação sexual, já que *cadela*, representa a fêmea no auge da fertilidade e da sexualidade. Dentre as conotações desse termo tem-se “mulher de procedimento censurável, desavergonhada”, “meretriz”. Assim, o suicídio vincula-se à punição do desejo, e representa o ato extremado de controlar e negar os impulsos.

O último verso condensa todas as imagens produzidas anteriormente — *a desenhar o próprio abismo*. O desenho pode representar o corte sobre a própria carne, a realização exata do suicídio que, por meio do termo *desenho*, é associado à arte. O ato deliberado presente em *desenhar*, assim como a idéia de criação artística, faz com que o menino seja apresentado como personagem e criador do próprio destino, criador de uma nova realidade. Neste ponto, vale lembrar a definição de suicídio para Durkheim (2000, p. 14): “Chama-se suicídio todo caso de morte que resulta direta ou indiretamente de um ato, positivo ou negativo, realizado pela própria vítima e que ela sabia que produziria esse resultado”. O verbo *desenhar* também remete a uma atividade lúdica, própria da criança que busca reproduzir em traços sua visão do mundo, o que torna a imagem mais assustadora.

Mas essa nova realidade surge na figura de um *abismo*, ao precipício sem fundo, ao vazio, para onde o menino se lança. Não é possível saber como a morte se realiza, se pelo corte ou pela queda. Essa descrição vaga do acontecimento é importante para produzir o impacto sobre o leitor, pois o que fica é o assombro da morte voluntária e precoce. Esse recurso também predispõe à reflexão, pois o detalhe do evento não está em jogo, mas o ato em si.

O intensificador *próprio*, antecedendo *abismo*, reforça o espanto diante do acontecimento. A imagem de maior impacto é esta do último verso. Isso porque nela reverberam todas as imagens anteriores, relacionando o ato suicida à concretização de um evento artístico, o que vincula o horror ao belo. Esse vínculo se explicita na combinação entre os termos *desenhar* e *abismo*, que instauram uma realidade paradoxal, já que o *abismo* remete ao grandioso, ao infinito que abarca o homem e *desenhar* reproduz o ato controlado. A imagem da queda, simbolizando o próprio suicídio, conclui o poema, deixando reverberar as idéias contraditórias de libertação, controle, descontrole, início e fim.

Embora André seja o agente de sua morte, nunca aparece como sujeito explícito de nenhum verbo, mesmo de *desenhar*. Isso indica a dualidade inscrita em seu suicídio. Com o desenrolar da narrativa do poema, a morte, com sua lâmina, assume o papel de agente e o rapaz é passivo. A palavra que explicita o envolvimento ativo de André não é o verbo, mas o termo *próprio*, adjetivando *abismo*.

Desenhar o *próprio* abismo, como metáfora para o ingresso na vida adulta, representa a afirmação da individualidade e a definição da identidade, já que o termo representa o eu. Mas o vocábulo também expressa o caráter consciente envolvido na ação de se suicidar, reforçando a interpretação literal do suicídio. A consequência do ato não se desvela, a única referência ao futuro se dá pela palavra abismo, sobre a qual convergem vários sentidos contraditórios. Ainda que a reflexão suscitada pelo texto passe pelas causas do suicídio, no esforço de compreensão dos significados de *fazenda*, *cadela*, *matilha*, *adolescência* e *aurora*, o poema enfoca o ato suicida em si mesmo, como um espetáculo visual, o que amplia o envolvimento afetivo do leitor. E a ênfase recai sobre a concretização da morte, que assume o papel de protagonista.

Para criar esse efeito, se estabelece uma intensa rede de reverberações. Há vários desdobramentos de sons e idéias. As palavras relacionadas à luminosidade reverberam para compor um cenário surreal, de saída do ordinário, que é reforçado pelos recursos melódicos.

Na primeira estrofe, têm-se *fundos*, *fazenda*, *faxina* e *segar* e *secos*. Os sons fricativos [f] e [s] permanecem vibrando de uma palavra a outra, recriando o movimento lento e

sorrateiro da morte. A rima entre *faxina* e *ilumina* também reproduz certa leveza, como se representasse a entrada em cena da morte, majestosa e, a um só tempo, sedutora e aterrorizante.

Nos dísticos centrais, que iniciam o suspense e preparam para a descrição de um acontecimento extraordinário, repercutem os sons oclusivos em *êxtase*, *súbito*, *antecipada*, como tambores anunciando o trágico. Além de aproximar o leitor da cena, chamando a atenção para o momento presente, a rima entre *aurora* e *agora* amplia a tensão: os sons abertos [ó], tão próprios das manifestações de assombro (por isso tão presentes em interjeições de espanto, como *oh!*), reforçam a criação do clima de expectativa e horror.

Na estrofe seguinte, os sons líquidos de *lâmina*, *rebrilha* e *matilha*, combinados aos nasais e à vogal estridente [i], sugerem dificuldade, desconforto (o que se articula com a situação do adolescente), e recriam o movimento lento e calculado da morte. Ao mesmo tempo, a rima entre *rebrilha* e *matilha* deixa a lâmina em primeiro plano, como se a própria luminosidade de *rebrilha* se expandisse até *matilha*, tomando conta de toda a imagem, reproduzindo a dramaticidade do movimento que antecede a morte.

Trata-se de um momento luminoso, em que a figura da morte empunhando uma espécie de foice (para manter a relação com a figura tradicional do ceifeiro) se torna mais concreta. No entanto, é o instrumento que recebe destaque, não apenas pelo caráter visual da imagem, mas pela insistência da rima. Iniciando e finalizando a estrofe, intercalando com *adolescência*, a sonoridade final de *rebrilha* reverbera, como se cercasse o jovem, de modo violento — reproduzindo a própria cena de uma cadela rodeada por cães sedentos, prontos para violentá-la. Mas também é possível imaginar essa insistência sonora, que representa a condição do estar cercado, como a imagem da lâmina que seduz, que se impõe como uma alternativa para a angústia do adolescente. E é bela, tentadora. Embora o grande impacto esteja na concretização do ato, no último verso, o poema aborda a idéia da morte pelo suicídio como uma tentação à qual André, por fim, se entrega.

Essa ênfase no instrumento colabora para a criação de uma imagem visualmente distorcida, em que não é possível discernir o rosto de quem empunha a arma. Esse recurso é importante para caracterizar o suicídio, como a execução da própria morte, e reforçar o jogo entre vítima e agente — e o poema mantém essa figura da morte personificada. Ela é um outro, ser mitológico, mas também pode ter o rosto de André.

A imagem da lâmina que rebrilha compõe-se, portanto, do contraste entre a luz e a sombra. A luz sobre a lâmina destaca o escuro do restante da cena — escuro em termos visuais e metafóricos. E a intensidade do escuro é proporcional à da luz. Assim, a rede de

reverberações produzida por meio do encadeamento de termos do campo semântico da luminosidade projeta uma sombra espessa sobre os dísticos finais, em que a escuridão se impõe para representar a morte.

A reverberação da preposição *sobre* na última estrofe apresenta o suicídio como um desdobramento natural, quase automático, da descrição da estrofe anterior. E o poema conclui-se com a passagem da vogal aberta aos sons fechados, que ficam a ecoar pela rima entre *castigo* e *abismo* (a > i > o), representando o sombrio, o sinistro. A palavra *abismo*, além de representar a queda e o sulco sobre a carne, presentifica a morte e pode significar caos, infernos. Assim, o assombro do suicídio chega ao ápice. O que permanece é a escuridão.

3.4 Imagens, reverberações em “O lobo-guará”

O ritmo é a concordância da forma com o conteúdo.

Alberto da Cunha Melo⁴⁸

Ao longo da produção de Alberto da Cunha Melo, é possível perceber que, mesmo quando os poemas encerram um encadeamento narrativo, o que os aproxima da linearidade da prosa (do seguir em frente), há sempre uma força de repetição e condensação que se impõe. Em *O cão de olhos amarelos*, a reverberação se explicita na forma fixa, que o próprio autor explica em introdução ao livro.

Denominei, logo na capa, de *renkas* os poemas deste livro. A *renka* é uma forma extinta de poesia japonesa, descendente de outra mais antiga, a *waka*. De acordo com Luís Antonio Pimentel, “a *waka* tem na parte superior versos de cinco, sete e cinco sílabas e, na parte inferior, dois de sete. (...) No século XIII, com o evoluir da *waka*, surgiu um novo tipo de poesia que se chama *renka* (poema em seqüência). Tornou-se hábito dois poetas ou mais comporem, alternativamente, em 17 (5-7-5) e 14 (7-7) sílabas métricas um poema tipo *waka*, dentro de um tema sugerido pelo predecessor. O número preferido para o grupo poético era de três pessoas e dez o número ideal de alterações.” Em seu desenvolvimento, a *renka* é um poema paralelístico.

(...)

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.

A repetição dos dois últimos versos de cada estrofe no início da estrofe seguinte instaura um ritmo intenso, que contribui para ampliar os efeitos expressivos obtidos pela composição da imagem. Os poemas são sempre iniciados por um dístico e concluídos por um dístico. Esse recurso não apenas serve de moldura ao poema, como se fosse um quadro, mas também confere um caráter circular ao texto e, por isso mesmo, aumenta a sensação de

⁴⁸ Informação pessoal. Fala ao telefone em 28/10/2004.

impacto, intensificando as sensações produzidas verso a verso, assegurando uma reverberação que permanece mesmo após o término da leitura.

Ao apresentar as *renkas* de Alberto da Cunha Melo⁴⁹, Alfredo Bosi comenta:

Trata-se de um modo de compor que tem a ver com o desígnio intelectual de chamar a atenção para o cerne semântico do poema. (...)

Convida o leitor a deter-se no sentido de cada frase, é um *plus* de energia significante que ‘dá a pensar’, para dizê-lo com a fórmula incisiva de Paul Ricoeur.

A experiência de leitura de cada poema de *O cão de olhos amarelos* é marcada por um forte impacto. Nos poemas, os dois últimos versos encerram todo o conteúdo afetivo do texto. Talvez seja possível visualizar o poema inteiro como uma mola aos poucos comprimida (embora mantenha um certo movimento de contração e distensão, proporcionado pela alternância das repetições), que se solta no dístico final.

Neste último poema que vamos ler, evidencia-se de modo contundente uma característica marcante de toda a obra do poeta: a combinação entre a repetição — o propagar — e a concisão — o recolher —, a *reverberação de imagem*, responsável pelo modo contundente com que a imagem afeta a percepção do leitor.

O poema “O lobo-guará”, logo no dístico inicial, estabelece o insólito. O leitor prepara-se, assim, para o mergulho no universo do símbolo, ou seja, prepara-se para vivenciar uma realidade impossível de ser provada e que remete a algo que não está presente, a um sentido abstrato (Cf. DURAND, 1993). Esse tipo de experiência interpretativa pode conduzir por caminhos díspares, pois o controle exercido pela imagem é ameaçado pelo salto que o leitor terá de efetuar a fim de conectar os valores simbólicos a algo que faça sentido em sua experiência empírica. E esse salto, ele terá de realizar sozinho, embora carregando o peso de sua compreensão de mundo, sempre herdada de muitas fontes (conhecidas e desconhecidas). Mas em que essa interpretação difere das demais interpretações do texto literário? Talvez o próprio poema responda a essa pergunta.

⁴⁹ Em texto publicado na orelha do livro.

O LOBO-GUARÁ

Para Ivo Barroso

Acossado, um lobo-guará
escondeu-se dentro de João,

Acossado, um lobo-guará
escondeu-se dentro de João,
que, invisível em sua miséria,
fez-se perfeito esconderijo
do Mal, seu ingênuo hospedeiro.

fez-se perfeito esconderijo
do Mal, seu ingênuo hospedeiro.
Não muito longe, os cães da Usina
latiam em coro e varriam
o ar, com estridentes limalhas.

latiam em coro e varriam
o ar, com estridentes limalhas.
Essa Usina ficava próxima
dos festivos lençóis de cana,
a mais verde e voraz das sílfides.

dos festivos lençóis de cana,
a mais verde e voraz das sílfides.
Uma noite, João despertou
com o rumor de altos latidos
e papoulas despedaçando,

com o rumor de altos latidos
e papoulas despedaçando
pela numerosa alcatéia.
Mas, quando João abriu a porta
e, desarmado, os encarou,

Mas, quando João abriu a porta
e, desarmado, os encarou,
todos os cães retrocederam,
e o silêncio cobriu de pó
cinza essa noite de glória.

e o silêncio cobriu de pó
 cinza essa noite de glória.
 Ao cão que rosnava mais alto,
 o cão líder, João o chamou
 e, orelhas baixas, ele veio

o cão líder, João o chamou
 e, orelhas baixas, ele veio
 ser estrangulado primeiro,
 privilégio que “estava escrito”
 onde, até hoje, ninguém sabe.

privilégio que “estava escrito”
 onde, até hoje, ninguém sabe.
 Um após outro os foi matando,
 até que o sol, enlouquecido,
 resolveu cremar todos eles.

até que o sol, enlouquecido,
 resolveu cremar todos eles.
 Quando já ia alta a manhã,
 o último cão, quase um bebê,
 foi morto no colo de João.

o último cão, quase um bebê,
 foi morto no colo de João.
 A partir dessa longa noite,
 no perímetro do mocambo,
 veio o medo plantar seus cactos.

no perímetro do mocambo,
 veio o medo plantar seus cactos.
 E entre uivos, rezas e rosnados,
 lá dentro João pedia a Deus
 para seu lobo adormecer.

lá dentro João pedia a Deus
 para seu lobo adormecer.

A combinação de termos comumente associados a contextos muito diferentes constitui um dos artifícios utilizados para a construção do caráter insólito da imagem poética. Convergem no texto as figuras da Usina, das canas, remetendo à geografia brasileira, combinadas às sílfides e papoulas, flores estranhas à flora local. Mas é certamente o desenrolar dos fatos, a violência praticada por João, ou melhor, pelo seu lobo-guará, o

principal responsável pelo estranhamento. Nesse sentido, o efeito se aproxima da catarse da tragédia grega.

De início, o leitor procura acessar seus conhecimentos prévios com o intuito de atribuir sentido ao que lê. Dificilmente sairá da leitura seguro de que compreendeu completamente o poema. Mas o impacto expressivo é certo. Com o término da leitura, permanece o desconforto próprio que se experimenta ao vislumbrar o horror e um certo alívio por não vivenciá-lo na realidade. O poema aborda o tema da violência, e é com violência que toca os sentidos de quem o lê.

Como em qualquer poema, há várias portas de entrada. É possível iniciarmos a leitura indagando sobre o significado simbólico do lobo-guará. Sabe-se que é um animal selvagem, próprio da fauna brasileira, que se encontra ameaçado de extinção. O poema se inicia com o termo *acossado* para descrever esse lobo, apresentando-o na condição de vítima, o que faz com que suas ações sejam vistas como condicionadas a uma ação anterior. A violência cometida pelo lobo seria, então, resposta a uma violência que ele próprio teria sofrido anteriormente. Pergunta-se, então, quem seriam seus agressores?

Essa pergunta pode se somar a outra, por que os cães da Usina é que receberam toda a fúria do lobo? E qual é o papel de João nessa história? Ele aparece como um *ingênuo hospedeiro*, um *perfeito esconderijo do Mal*. O que isso representa? Como se conectam João e o lobo? Se o lobo é a fera, é João que abre a porta de sua casa e encara os cães; é ele que chama o cão líder e o estrangula; é ele quem estrangula um por um dos cães da usina; é em seu colo que morre o último dos cães.

E qual é o papel dos cães? Em que medida podem ser considerados vítimas inocentes? O que significa dizer que *latiam em coro e varriam o ar com estridentes limalhas*? Não são eles que chegam até o mocambo de João e despedaçam as papoulas?

Essa rede de personagens, que se alternam entre agressor e agredido, entre vilão e vítima, conduz a uma reflexão sobre a sociedade e suas estruturas de injustiça e violência.

Como é impossível conceber que um lobo vá habitar dentro de um ser humano, a interpretação simbólica é quase automática. Então logo se imagina que o lobo é um aspecto da psique, do comportamento, enfim, do ser de João. Seu lado fera, indomável, irracional e irascível. A referência ao *mocambo*, onde João deve morar, denuncia sua condição de pobreza. Esse mocambo fica próximo à *Usina*, pois de lá é possível ouvir as *limalhas*, remetendo ao trabalho constante de metais e máquinas. Assim, é possível associar a pobreza de João e essa usina, que parece ser a única da região, o que fica sugerido pela grafia com

letra maiúscula e a determinação pelo artigo definido. Ele pode ser um de seus funcionários — já que não é algo incomum uma usina captar a mão de obra dos moradores da região — ou alguém que perdeu seu sustento por causa da usina — já que seu lobo foi açoitado, o que sugere que foi expulso de algum lugar, tratado com injustiça e desprezo; sendo um lobo, seu lugar original é a natureza, que inevitavelmente cede espaço ao progresso, na forma da usina. João pode ser mesmo um ex-empregado da usina, um ex-cão, pois o lobo ainda guarda semelhanças com o cão, mas está sozinho, escondido em casa, enquanto os outros trabalham.

Seja qual for a possibilidade de leitura escolhida, permanece a tensão e a falta de negociação. Com o desenrolar do poema, percebe-se o aumento gradativo da ira de João, de seu lobo, os latidos dos cães parecem aumentar, incomodando mais e mais. Até que se dá a explosão, a matança.

A imagem do lobo-guará, espécie típica da América do Sul, representa a condição do mais fraco, do mais pobre, já que a América do Sul, a despeito de alguns avanços, continua sendo vista como economicamente inferior, dominada pelos países mais ricos, em especial pelos Estados Unidos. Essa relação óbvia também se evidencia pela figura da Usina — que é logo associada à sucroalcooleira, ou seja, de álcool, açúcar e demais derivados da cana, devido à imagem dos lençóis de cana (embora o poema dê abertura a outras interpretações, especialmente por não explicitar a relação dessa usina com as canas). Sabe-se que o Brasil é líder mundial em exportação de álcool combustível. Os Estados Unidos, hoje, é o maior importador do álcool brasileiro. Com isso, o poema conduz a uma reflexão sobre a exploração em vários níveis, do mais coletivo ao mais individual e íntimo. A Usina, de maneira geral, representa o poder político-econômico, fundado em relações complexas de dominação e sujeição.

Sabe-se que a produção massiva de álcool, além de comprometer as atividades do pequeno produtor rural, devorando as terras para a monocultura, idéia presente na imagem dos lençóis de cana como a *mais verde e — voraz — das sílfides*, reduzindo as alternativas de trabalho, provoca forte impacto ao meio ambiente, destruindo espécies nativas e comprometendo a sustentabilidade do ecossistema. Além disso, as grandes extensões de terras dedicadas ao cultivo da cana tendem a gerar ou exacerbar conflitos agrários, multiplicando a fome e a violência. Isso é agravado pelo fato de que, sendo mais rentável, a produção do álcool combustível passa a ser priorizada, o que faz com que o açúcar se torne um produto

mais caro, causando mais dano a uma população que já sofre com a fome e a pobreza⁵⁰. Mais lucrativa, a produção de combustível para exportação passa a aglutinar terras que poderiam ser usadas para a produção de alimentos ou outros fins mais voltados para a melhoria de vida da população local. Assim, um tema que percorre o poema é o do lucro que se sobrepõe à vida.



Esse lobo-guará não pode deixar de ser interpretado literalmente, pois isso reduziria a força do simbolismo. Com suas pernas longas e finas, é mais magro que os demais lobos, o que pode facilmente se associar com a condição de pobreza do trabalhador rural.⁵¹

Com a conversão de mais e mais terras para a monocultura, assim como vários outros animais selvagens, não encontra espaço para se alimentar, se abrigar e se vê obrigado a procurar outras alternativas a fim de manter-se vivo. Muitas vezes, os lobos morrem atropelados pelas estradas, outras, fogem para as cidades, onde precisam se adaptar a um outro modo de ser. Sabe-se de algumas cidades que enfrentam problemas com o aumento da população de lobos, que se misturam aos cães, domesticando-se ou tentando se domesticar. Esses lobos, muitas vezes, atacam os moradores e, com isso, acabam sendo sacrificados. As doenças contraídas dos cães domésticos, ao lado da caça predatória e da destruição de seu habitat, se apresentam como um fator importante na extinção desse animal.

O poema explora essa relação do lobo com a usina e com os cães. Vale lembrar que, embora o lobo-guará seja um animal carnívoro, também se alimenta de vegetais, dentre eles, a cana-de-açúcar, o que explicita sua competição direta com a Usina. O lobo é o outro, o deslocado, o que sobra. A relação com os cães parece mais complicada, pois são adversários, competem pelo mesmo alimento, portanto, opostos e iguais. O lobo-guará, diferente das demais espécies de lobo, é um animal de hábitos solitários, o que, de início, realça o contraste. Os cães encontram-se no grupo — o uso do termo *alcatéia* para designar esse grupo marca a semelhança, pois é geralmente usado para se referir a lobos. Esse uso invertido do termo pode sugerir que os cães assumiram um papel que antes era do lobo.

⁵⁰ De acordo com a União da Agroindústria Canavieira de São Paulo, hoje, maior produtor nacional, “em média, 55% da cana brasileira vira álcool e 45%, açúcar”. Vale lembrar que, até a década de 70, Pernambuco era o maior produtor.

Informações disponíveis em: <http://www.unica.com.br/pages/agroindustria_alta.asp> (acesso em 07/10/2007).

⁵¹ Fonte da imagem: <http://www.guara.sp.gov.br/lobo_preservacao.html> (acesso em 14/10/2007).

O cão é o domesticado, o submisso ao homem. E é exatamente por isso que encontra um lugar na sociedade, enquanto o lobo-guará é excluído. O cão se sujeita à exploração. Essa exploração pode ser a exercida pelo país mais rico sobre os mais pobres, ou pelo empregador sobre os empregados. O lobo-guará tem a fama de ser um animal pouco agressivo. Essa idéia é importante, pois reforça a interpretação do animal que se torna violento em razão das circunstâncias.

Convém lembrar que, embora pertença à mesma família dos lobos e dos cães (canídeos), o lobo-guará pertence a gênero e espécie diferentes. De acordo com os biólogos, o cão surgiu da domesticação do lobo e é uma sub-espécie deste (o nome científico do lobo é *Canis lupus* e do cão, *Canis lupus familiaris*). Ou seja, cães e lobos são mais aparentados entre si do que o lobo-guará. Esse dado pode ser relevante para demarcar o caráter de deslocado do lobo-guará, associado ora a cães, ora a lobos, sem, no entanto, ter relação direta nem com um nem com outro. De todo modo, não se pode descartar a leitura do lobo-guará como um lobo, já que essa é a interpretação mais comum entre os leigos e, no poema, se estabelece um contraste importante entre lobo e cão.

A imagem da *Usina próxima aos festivos lençóis de cana* remete aos tempos do início da exploração do Brasil — ao período colonial. A cana-de-açúcar foi a primeira cultura introduzida no Brasil e pode ser vista como marco de um sistema de desigualdade.⁵²

A cana simboliza a condição de colonizado do Brasil, que, de certa forma, se estende aos dias de hoje. Com a submissão ao domínio estrangeiro, criam-se novas redes de poder e sujeição no interior do país, como num efeito dominó. Na época colonial, a figura do senhor de engenho era o que havia de mais elevado na hierarquia social. As figuras de prestígio eram traficantes de escravo, os grandes proprietários rurais e os comerciantes voltados ao comércio externo. No extremo oposto, estava a figura do escravo. Esse, como se pode observar por meio de vários relatos, era tratado como animal, o que se articula com as imagens dos cães e do lobo. Aliás, convém lembrar que, no poema, os cães são vistos de maneira coletiva, sempre no plural, o que dá relevo à não individualidade e os afasta do humano ou, no mínimo, lhes

⁵² Conforme Boris Fausto (2006, p. 39), “foi nas décadas de 1530 e 1540 que a produção açucareira se estabeleceu no Brasil em bases sólidas. Em sua expedição de 1532, Martim Afonso trouxe um perito na manufatura do açúcar, bem como portugueses, italianos e flamengos com experiência na atividade açucareira da ilha da Madeira”. As capitanias de Pernambuco e Bahia foram os principais produtores da Colônia, não só pelo clima favorável ao plantio, mas pela facilidade de escoamento da produção para a Europa, já que Recife e Salvador se tornavam portos importantes. Nessa época, ainda conforme Boris Fausto, os grandes centros importadores eram: Amsterdã, Londres, Hamburgo e Gênova, os quais “tinham grande poder na fixação dos preços, por maiores que fossem os esforços de Portugal no sentido de monopolizar o produto mais rentável de sua colônia americana” (2006, p. 40-41).

tira a importância como seres individuais e livres. Também são apresentados por meio da hierarquia: o cão líder e os outros, até o último, evidenciando a estrutura de trabalho.

A associação do lobo-guará ao caboclo, ao homem de pele acobreada, por meio da cor de sua pelagem, chama a atenção para o fato de que esse homem-lobo pertence à terra que está sendo tomada pela Usina, com seus cães, suas máquinas e suas lâminas. O homem de cor avermelhada é o trabalhador rural, o homem pobre; injustiçado, inicialmente, pelo europeu de pele clara e, depois, por outros que não trazem na pele a marca do trabalho pesado. A cor da pele, nesse caso, revela menos sobre a etnia e mais sobre a identidade desse homem, ligada ao cultivo do solo e ao trabalho extenuante. Ele pode ser índio, negro, branco ou mestiço, mas traz a cor amarronzada da terra, da pele bronzeada pelo trabalho sob o sol.

Outra referência da cor vermelha é o comunismo, que se opõe, obviamente, ao regime econômico que assegura o crescimento das Usinas e o que representam. O vermelho também simboliza a vida, o prazer, o fértil, o que se opõe facilmente à expansão da cultura da cana, *verde e voraz*, pois ela se estruturou em função do lucro, o que implicou fazer uns trabalharem mais, como se fossem máquinas, e outros perderem qualquer condição de trabalho e sustento. O vermelho simboliza, ainda, a violência, a guerra, o irracional, o que se articula com a reação do lobo-guará.

Em contraste com os sentidos da cor vermelha, vale considerar o simbolismo do *verde*, que é riquíssimo, mas por enquanto basta lembrar, apenas, que a cor verde é comumente associada ao dinheiro. A expansão da indústria canavieira sempre esteve vinculada à desigualdade. Lucro e pobreza são conceitos indissociáveis na estrutura de nossa sociedade.

O uso do termo *mocambo*, para designar a habitação de João, auxilia na construção da polissemia da imagem. Vejamos os significados de acordo com o dicionário *Aurélio*:

[Do quimbundo mu'kambu, 'cumeira', ou mu'kamu, 'esconderijo'.]

1. Bras. Couto de escravos fugidos, na floresta.
2. Bras. N. N.E. Cerrado de mato, ou moita, onde o gado costuma às vezes esconder-se.
3. Bras. N.E. Habitação miserável.
4. Bras. cabana.

As duas últimas definições explicitam a pobreza de João e confirmam a leitura que associa a violência que comete à sua posição social. O próprio nome — *João* — ao mesmo tempo em que individualiza o personagem, pois é o único com nome próprio no poema,

salienta sua indeterminação, já que esse é um nome muito comum e serve para designar qualquer sujeito — haja vista a expressão popular *joão-ninguém* para se referir ao “indivíduo insignificante”, “sem importância”. Assim, João representa o homem do povo.

A primeira definição serve para enfatizar o perfil de João como o oprimido e marca a referência à Colônia, insinuando que a condição do trabalhador rural nos dias de hoje ainda traz características do tempo de escravidão.

Não é possível afirmar com certeza que João seja um cortador de cana, já que se opõe aos cães da Usina. De todo modo, o fato de morar em um mocambo próximo à Usina faz com que seja reconhecido como esse trabalhador, já que o plantio da cana não deixa muitas opções ao homem do campo: ou trabalha com a cana ou não trabalha.

A idéia de esconderijo está presente nas duas primeiras acepções do vocábulo *mocambo*, o que se articula com a imagem do lobo escondido. Essa idéia é fundamental, pois explicita a marginalização do protagonista, além de intensificar o caráter visual da imagem: o lobo, acossado, esconde-se. O mocambo é a sua toca. Obviamente, quando a vê sendo invadida, como qualquer animal selvagem, age por instinto e ataca. O esconderijo também está associado ao medo, à falta de liberdade, idéias que se combinam para explicar a violência cometida contra os cães.

A segunda definição — “cerrado de mato, ou moita, onde o gado costuma às vezes esconder-se” — também está ativa na palavra, especialmente porque não se pode esquecer que Alberto da Cunha Melo é um escritor nordestino e, embora sua linguagem não seja marcada pelo regionalismo, autoriza o leitor a acessar o conteúdo regional. A alusão ao gado é descartada, mas a idéia da moita que serve de esconderijo se soma aos demais sentidos do termo. E essa idéia conduz a uma referência intertextual capaz de auxiliar na interpretação do poema.

Em *A República*, conforme explica Roberto Romano (2004, p. 40):

Sócrates compara a pesquisa da justiça a uma caça. Devemos pensar que a justiça é um animal astucioso escondido em uma touceira de mato. Ela pode fugir das nossas mãos, escapar sob nossas pernas. E mesmo quando agarrada, podemos perdê-la. Sua essência é fugidia. Assim, para chegar à justiça é preciso muito cuidado. Quando a imaginamos em nossos braços, ela está longe de nós. É tolo imaginar que temos o monopólio da justiça, bem como da moral e da ética.

A imagem da caça é relevante na obra de Platão. Em outro livro estratégico para a nossa cultura, *As Leis*, ele diz que o ensino dos jovens deve prevenir e proibir sobretudo a caça. Existe a caça aos animais, mas existe a caça aos homens. Assim como a primeira deve ser regulamentada, a segunda deve ser vista como indesejável. Caçar homens é dar-lhes o estatuto de feras. (...) A caça ao homem pode definir a guerra e a escravidão.

Com isso em mente, pode-se imaginar João e seu lobo como uma caça, ou um escravo fugido. De modo inesperado e assustador, a cena se inverte e eles se voltam contra seus agressores, que passam a ser as vítimas. Se pensarmos na idéia do lobo escondido no homem, e do homem escondido em seu mocambo, como símbolo da justiça, e mais precisamente da sede de justiça alimentada em silêncio, é possível considerar que a violência seja uma maneira monstruosa de buscar o exercício da justiça. Em face da falta de abertura para o diálogo e o entendimento, não há alternativa que não seja a revolta.

Até aqui, temos buscado pistas para a compreensão do poema. Uma outra porta de entrada é a dedicatória, já que faz parte do texto e contribui para a construção do sentido. Ivo Barroso é o primeiro interlocutor do poema e o leitor, de início, sabe que ingressou em um diálogo do qual está parcialmente excluído, pois lhe falta o conhecimento partilhado entre o autor e a pessoa a quem o texto foi dedicado. De todo modo, podem-se acessar algumas informações sobre Ivo Barroso, o que não parece muito difícil, já que é um importante escritor brasileiro, tradutor de várias obras de peso. No caso do poema em análise, a informação mais relevante é a de que traduziu *O lobo da estepe*, de Hermann Hesse. A intertextualidade (ao contrário da estabelecida anteriormente com a obra de Platão) é marcada, ainda que de maneira implícita, no texto.⁵³

O romance foi escrito por Hesse em 1927 e tem como protagonista Harry Haller, um homem de 50 anos que se vê como meio homem e meio lobo, dividido entre as aspirações elevadas e os instintos mais ferozes. Ao longo da narrativa, Haller vive uma experiência de libertação, após conhecer Hermínia, uma espécie de alter ego que o conduz à entrega aos prazeres tidos por ele como mundanos. No livro, de acentuado teor psicológico, essa experiência se relaciona à aceitação dos diversos seres que habitam o humano, não dois, mas uma multiplicidade de seres. E a arte surge como um importante caminho para essa libertação do homem, no sentido de levá-lo a aceitar seu modo de ser, de estar no mundo e ter prazer.

Seria redutor ler o “Lobo-guará” em termos de semelhanças e diferenças com o livro de Hermann Hesse, mas alguma comparação se faz necessária, com o intuito de contribuir para a compreensão do poema.

As papoulas, por exemplo, associadas ao ópio, remetem à situação de sonho, à viagem psíquica induzida pelo narcótico. Assim, a dimensão simbólica da violência contra os cães

⁵³ O lobo da estepe, em sentido literal, apresenta várias semelhanças com o lobo-guará. Também tem pelagem vermelha e patas longas e finas. Tem hábitos noturnos e solitários.

ganha força. E deixa de conter somente um teor negativo, mas pode ser tida como uma experiência de libertação, assim como as experiências de Harry Haller, protagonista do romance, que se vê como meio homem e meio lobo. Além disso, a confusão entre os papéis desempenhados pelo lobo e pelos cães pode ser traduzida na imagem dos cães como aspectos da personalidade desse lobo, que já vinha sendo interpretado como um aspecto da personalidade de João. A carnificina passa a ser considerada como um ato simbólico de libertação do ser, a realização no plano do sonho do que não pode ser efetivado na realidade. Do mesmo modo que Hermínia, em *O lobo da estepa*, buscava a morte, os cães também podem desejá-la. E João deixa de ser simplesmente um carrasco.

Com isso, vale lembrar uma outra referência intertextual, desta vez com a cultura popular brasileira. Há uma lenda segundo a qual basta olhar a coisa desejada através do olho do lobo para obtê-la (cf. BOAS, 1994).⁵⁴

As diferentes interpretações não são excludentes, mas contribuem para a compreensão da imagem polissêmica do poema. Quando o texto passa a ser lido sob a ótica do símbolo, as referências e associações podem se tornar infinitas. Diante disso, consciente de que não esgotamos as possibilidades interpretativas do texto, passamos a focalizar nossa atenção à forma, lembrando que forma e conteúdo são indissociáveis.

Para facilitar a análise, e destacando a repetição dos versos, o poema foi dividido em quatro partes, levando-se em conta a organização temática da narrativa. A primeira parte — introdução, tratando da apresentação dos protagonistas e o motivo principal da narrativa — abarca os nove primeiros versos; a segunda — contemplando a descrição do cenário, inserindo os personagens em um contexto social — estende-se do verso 10 ao 19; a terceira — voltada ao confronto — do verso 20 ao 44; a quarta — desfecho apresentando as conseqüências do confronto — do verso 55 até o final do poema (as partes 3 e 4 foram divididas em sub-partes).

⁵⁴ Mais adiante, comento a importância do olhar do lobo.

Primeira parte

1	Acossado, um lobo-guará
2	escondeu-se dentro de João,
3	Acossado, um lobo-guará
4	escondeu-se dentro de João,
5	que, invisível em sua miséria,
6	fez-se perfeito esconderijo
7	do Mal, seu ingênuo hospedeiro.
8	fez-se perfeito esconderijo
9	do Mal, seu ingênuo hospedeiro.

Esses primeiros versos apresentam o motivo central da narrativa, que é o fato de um lobo-guará esconder-se dentro de João. É a partir desse fato que ocorrem os desdobramentos da história. Nesse trecho, a atenção recai sobre o indivíduo: o lobo e João. Desde então o conflito entre ambos se estabelece e os dois passam a se confundir. É difícil saber o que é atitude de João e o que é atitude do lobo. Esse conflito é marcado pela repetição do dístico inicial no início da segunda estrofe, deixando os personagens alternarem-se em paralelo e em destaque no fim dos versos:

... lobo-guará
 ... João
 ... lobo-guará
 ... João

A descrição de João como um receptáculo também recebe destaque pela repetição dos versos, com a posição, também em paralelo, dos termos:

... esconderijo
 ... hospedeiro
 ... esconderijo
 ... hospedeiro

A posição do sintagma *do Mal* no início do verso nove, combinada com a posição de *esconderijo* e *hospedeiro* nos versos, também contribui para enfatizar a imagem do lobo escondido, já que permanece em posição central, representando, visualmente, o Mal no interior do homem.

No poema, predomina a ordem direta da frase, mas algumas inversões ocorrem, o que serve para dar ênfase a idéias e produzir determinados efeitos expressivos. Dentre as inversões, a colocação do adjetivo antes do substantivo chama a atenção. No caso de *perfeito esconderijo* e *ingênuo hospedeiro*, a anteposição do adjetivo deixa os substantivos no final dos versos, o que possibilita os efeitos mencionados.

A topicalização da forma no particípio passado, *Acossado*, abrindo o poema, deixa em relevo a condição do lobo e já o apresenta como um animal ferido, induzindo a uma leitura do lobo como vítima e situando os acontecimentos do poema em uma história anterior. O paralelismo entre *Acossado* e *escondeu-se*, também enfatizado pela repetição dos versos, evidencia a semelhança sonora entre essas construções: [Akosadu] / [eskõdeuse]. A ordem dos sons [k-s-d] (em *Acossado*) e [k-d-s] (em *escondeu-se*) provoca a sensação de alternância, o som oclusivo [d], finalizando o primeiro termo com uma explosão, sugere a violência que afugenta o lobo, ao passo que, no segundo vocábulo, os sons oclusivos [k-d] surgem entre os sons sibilantes do /s/, o que insinua o recolhimento desse lobo, seu gemido baixinho de animal ferido. Esse recurso ressalta a relação de causa e efeito.

Na construção *invisível em sua miséria*, a combinação dos sons nasais aos fricativos, sons contínuos, que não explodem chamando à atenção, intensifica a idéia do plano semântico do passar despercebido. A recorrência da vogal [i], que sugere estreitamento, também contribui para reproduzir na camada sonora a idéia de lugar fechado presente no termo *esconderijo*. As sílabas tônicas de *invisível* e *miséria* intensificam a relação semântica entre essas duas palavras, evidenciando a maneira como a pobreza é tratada em nossa sociedade: ou como se não existisse ou, quando é lembrada, como se fosse algo distante, abstrato e não uma situação real, de pessoas reais, com sofrimentos reais. A estrutura demonstra uma organização lógica em que a relação entre a situação de abandono e miséria é tida como propícia para o Mal. Essa idéia é dada como certa, compartilhada pelo senso-comum, como uma espécie de aforismo disfarçado. A obviedade do enunciado parece tão exagerada que o leitor é levado a refletir se não há uma ironia subjacente a essa afirmação. Com isso, é obrigado a rever o senso-comum e a pensar a relação complexa estabelecida entre a pobreza e o Mal, o feio, o não humano.

Segunda parte

10 Não muito longe, os cães da Usina
 11 latiam em coro e varriam
 12 o ar, com estridentes limalhas.

13 latiam em coro e varriam
 14 o ar, com estridentes limalhas.
 15 Essa Usina ficava próxima
 16 dos festivos lençóis de cana,
 17 a mais verde e voraz das sílfides.

18 dos festivos lençóis de cana,
 19 a mais verde e voraz das sílfides.

Nessa segunda parte, saímos do plano dos indivíduos, do interior da habitação. O foco se amplia e podemos enxergar o contexto em que se situam João e o lobo. O movimento lembra o da câmera no cinema, saindo do interior da casa e se distanciando até oferecer uma visão panorâmica do cenário.⁵⁵ Nessa parte, são introduzidos os antagonistas: inicialmente os cães — embora saibamos que não são simplesmente opositores, podendo ser interpretados como companheiros e até como desdobramentos da psique de João — e em seguida a Usina. Mas esses cães apresentam apenas o qualificativo de serem *da Usina*, o que a deixa em primeiro plano. A analogia com o movimento da câmera continua sendo útil. Primeiro temos o foco no interior dessa usina. Seus cães podem ser seus cães de guarda, seus trabalhadores e suas próprias máquinas em pleno funcionamento. Em seguida, o foco se abre para o contexto dessa Usina, para os lençóis de cana. Esse movimento da narrativa destaca a relação dos personagens com a paisagem, com seu contexto geográfico, evidenciando a temática social do poema, centrada na relação do homem com a terra.

A repetição dos versos:

11 latiam em coro e varriam
 12 o ar, com estridentes limalhas.

13 latiam em coro e varriam
 14 o ar, com estridentes limalhas.

⁵⁵ Seria interessante um estudo que relacionasse a obra de Alberto da Cunha Melo ao cinema. Parece haver um diálogo constante, talvez porque seus poemas tenham um caráter visual muito acentuado. Mas há muitas referências, explícitas inclusive.

reproduz o coro repetitivo e monótono, lembrando o latido insistente e agressivo de cães aprisionados e o som infernal de máquinas trabalhando constantemente. O termo *coro* indica que os cães latiam em uníssono, intensificando a sensação de som mecânico, ordenado e vazio. Também tem a idéia de eco, repetição automática de um som anterior, enfatizando a submissão dos cães.

O *coro* também pode ser interpretado como o conjunto de atores que, no teatro clássico, atuam como representantes do povo junto às personagens principais. Essa acepção do termo se articula com duas leituras importantes. A primeira é a dos cães como o povo explorado, trabalhadores operando máquinas no interior da usina ou seus cortadores de cana, atuando externamente — seja como for, a relação com os cães que latem descreve-os como se estivessem presos, o que, num plano simbólico, representa o condicionamento dos pobres aos donos das terras e dos bens de produção. A segunda leitura é a que traz para o poema o contexto da encenação teatral, demarcando o caráter simbólico do poema, o que se conecta à imagem das *sílfides*, figuras recorrentes no teatro e na literatura clássica no geral.

A imagem desses versos reverbera com a repetição. A associação inevitável do *coro* com a música reproduz uma espécie de festa, mas uma festa grotesca, infernal — que estabelecerá um paralelo irônico com os *festivos lençóis de cana*. A anteposição do adjetivo *estridentes* deixa o substantivo *limalhas* no fim dos versos, dando destaque à idéia de máquinas trabalhando. Também deixa em paralelo:

... varriam
... limalhas
... varriam
... limalhas

Com a alternância de *varriam* e *limalhas*, alternam-se as vogais [a] e [i], o que sugere o som estridente e repetitivo. Os sons consonantais [v], [rr], [l], [lh], associados aos sons nasais, sugerem o som arrastado, pesado, que se pronuncia com dificuldade, causando um certo desconforto aos ouvidos, o que contribui para intensificar a imagem. O conjunto sonoro de *estridentes limalhas*, pela sensação de atrito sugerida pelo som [tr] e pelo contraste entre sons explosivos [d] e [t] e os sons abafados das nasais, colabora para recriar o ambiente de trabalho massacrante, como se fosse uma atividade forçada, no contexto da Usina.

O verbo *varrer*, não só pela sua sonoridade, mas principalmente pelos seus significados relacionados a arrastar e destruir serve para conferir violência aos cães. Além

disso, sabemos que o ato de varrer em nossa sociedade é tido como um ato menos nobre, deixado a cargo dos mais pobres, o que reforça a caracterização dos cães.

A imagem sinestésica de varrer o ar com estridentes limalhas não apenas amplia a sensação desagradável dos latidos, mas combina *varrer a limalhas* (“pó ou partículas caídas de um metal quando é limado”), ou seja, à sujeira, reproduzindo a cena do pó sendo levantado com o corte da cana. Nesse caso, o pó metálico se confunde com o pó da terra, recriando uma atmosfera pesada, abafada, estagnada.

A repetição dos versos reproduz o movimento repetitivo dos empregados da usina. A descrição parece mesmo presentificar o gesto brusco e insistente dos braços sobre a cana, o barulho das foices partindo as hastes duras e finas, ou seja, o movimento de varrer a plantação com a colheita.

A imagem do ar pesado reverbera em *sílfides* — gênios femininos do ar, associados à beleza e à delicadeza, criando um contraste expressivo. A repetição em:

16	dos festivos lençóis de cana,
17	a mais verde e voraz das sílfides.
18	dos festivos lençóis de cana,
20	a mais verde e voraz das sílfides.

além de fazer oposição à imagem dos versos 11-14, frisando a relação entre os cães e a cana, recria o alastrar da plantação, dando força à imagem da cana *voraz*, que engole toda a terra.

Nesses versos, predominam os sons fricativos, sibilantes. A sonoridade representa a leveza do movimento das canas agitadas pelo vento e indica a lenta e constante expansão da cana. Esse contraste brutal com os versos anteriores marca a indiferença da cana para com os cães. Suas realidades, aparentemente, não se tocam.

As canas dançam, o que poderia levar-nos a imaginá-las dançando ao som dos cães. Elas são agitadas pelo vento; os cães varrem o ar, agitam-no, o que pode ser interpretado como: os cães produzem o vento. No entanto, a dança das canas é leve e graciosa, a música dos cães é estridente e pesada. Esse contraste corrobora a idéia de que os cães, os trabalhadores, possibilitam a expansão da monocultura da cana (apenas nesse sentido é que dançam ao som de sua música); seu esforço, porém, não é reconhecido, as canas devoram suas terras, indiferente e soberana.

A metáfora das *sílfides* relaciona a cana a seres etéreos, puros e delicados, ao feminino, mais precisamente à figura de uma mulher frágil. Trata-se, de fato, de uma

paisagem bela e festiva. Mas é exatamente o aspecto sedutor da cana que está em jogo, pois o termo *voraz* chama a atenção para o perigo de sua sedução, mostrando-a ambiciosa e violenta. Reforçando a imagem ambígua da cana está a figura dos *lençóis* representando a grande extensão de terra coberta pela plantação. Só é possível ter a impressão dos *lençóis* se observarmos as canas de longe, agrupadas. Essa imagem reforça sua delicadeza, seu aspecto fino e frágil, sua leveza de movimento. Contudo, vista de perto, a cana é um vegetal duro, resistente, cujo manejo requer muita força, e esforço.

O poema induz o leitor a reparar no contraste entre a paisagem apreendida pelo olhar distanciado, que idealiza e distorce de acordo com determinados interesses, e a paisagem olhada de perto, pela ótica dura e feia dos trabalhadores. Obviamente, é possível ampliar a leitura para um contexto que ultrapassa o da indústria canavieira. Por meio dessa imagem, o texto aborda a questão da dominação, poder e sujeição, presente em vários planos da sociedade.

O contraste também surge em *verde e voraz*. A semelhança sonora entre esses dois termos (reverberam os sons [v] e [r]) explicita o contraste no plano semântico. A posição de *voraz* após o termo *verde* representa a ordem do jogo astucioso da cana: *verde*, que seduz, mas *voraz*, que violenta. O som sibilante, prolongado e deslizante, finalizando a seqüência também serve para sugerir o movimento de expansão da cana, o que não poderia ser obtido se *verde* surgisse depois de *voraz*.

É importante atentar para a simbologia da cor verde. De acordo com Chevalier e Gheerbrant (1995, p. 939-940), o verde é uma cor tranqüilizadora, refrescante, humana (o que se coaduna com a personificação da cana na imagem de uma mulher sensual); é a cor da esperança, do “reino vegetal se afirmando, graças às águas regeneradoras, é a cor da vida”; em oposição ao vermelho, é “a cor do feminino”. “Benéfico, o verde reveste-se, portanto, de um valor mítico, o das **green pastures**, dos paraísos verdes dos amores infantis”.

Com isso, e a imagem das *sílfides*, revela-se uma paisagem paradisíaca, de fantasia, que contrasta com a descrição dos cães latindo em coro, varrendo o ar com estridentes limalhas, que estabelece um cenário infernal. E o poema mostra esse paraíso se alimentando do sofrimento alheio, do próprio inferno, denunciando seu aspecto diabólico.

Terceira parte

O verso 20 inicia-se com o dêitico temporal — *Uma noite*. Anteriormente, no início do décimo verso, ocorre a referência espacial — *Não muito longe*. Essas indicações imprecisas de tempo e espaço, combinadas às raras especificações dos personagens, que surgem com pouquíssimos qualificativos, aproximam a narrativa da linguagem do conto de fadas, sugerindo para o leitor que a realidade do poema é uma realidade mítica, o que reforça seu teor simbólico, de fábula. Estranhamente, esse recurso também confere maior profundidade à crítica social, pois atribui ao problema um caráter universal. A disputa pela terra é antiga, assim como não se restringe a uma determinada região. Do mesmo modo, convida o leitor a considerar a questão da luta pelo poder e da luta pela sobrevivência em um contexto maior que o da cana-de-açúcar. Uma vez que a linguagem é simbólica, pode servir para tratar de diversas realidades. Isso já estava sugerido na expressão: *a mais verde e voraz das sílfides*, que serve não apenas para ampliar as qualidades de sílfides das canas, mas para sugerir que estão inseridas em um grupo maior, representando apenas uma face do poder.

Enquanto na primeira parte o foco estava no indivíduo e, na segunda, no social, na terceira tem-se o contato entre o individual (João abrindo a porta de seu mocambo) e o social (os cães que vêm da Usina), produzindo uma nova realidade, como veremos mais adiante.

Essa terceira seção do poema será dividida em segmentos menores, também para facilitar a leitura. O primeiro, dos versos 20 a 25, trata da aproximação dos cães e do preparo para o encontro; o segundo, dos versos 26 a 34, apresenta o confronto propriamente entre os cães e o lobo; no terceiro, dos versos 35 a 44, tem-se o início da matança; e no quarto, dos versos 45 a 54, o fim da matança.

20	Uma noite, João despertou
21	com o rumor de altos latidos
22	e papoulas despedaçando,
23	com o rumor de altos latidos
24	e papoulas despedaçando
25	pela numerosa alcatéia.

A referência a um episódio ocorrido à noite se articula com a idéia de o lobo-guará ter hábitos noturnos e destaca o inesperado do acontecimento, o sobressalto. Isso apresenta, no princípio, João como alguém passivo, explicitando sua condição inicial de vítima. Um dos

sentidos de despertar é “revelar-se”, ou seja, sair da toca, o que se conecta à descrição anterior do lobo como um animal escondido e acuado. Outro sentido pertinente é: “sair do estado de torpor ou de inércia, readquirir força ou atividade”. Com isso, marca-se a transformação no estado de João e do lobo, que saem da situação de oprimidos. Isso é possível pela ação dos cães, que pode ser vista tanto de maneira negativa como positiva. Negativa, pois usam de violência, latem alto, despedaçam as papoulas. Positiva, pois vão ao encontro do lobo acochado e é isso que o desperta, ou seja, lhe dá forças para reagir.

O ato de acordar no meio da noite está repleto de valor simbólico. O verbo *despertar* significa nascer, abraçar uma nova realidade. Sabemos que a noite está simbolicamente relacionada ao inconsciente, aos desejos reprimidos, ao universo onde o fantástico acontece. Trata-se do estágio que conecta um dia a outro, ou seja, um espaço de transição, que liga uma realidade à outra. De fato, após esta longa noite, o cenário não será mais o mesmo. Assim, o ambiente noturno se configura como o cenário simbólico do massacre dos cães, como se João despertasse em sonho. E tudo se realiza dentro dele.

A imagem das papoulas traz presente essa realidade interior, já que, por ser a matéria-prima do ópio, está relacionada às viagens psíquicas. Por não serem flores tipicamente brasileiras, causam um estranhamento, que serve como indício de estarmos diante de uma realidade onírica. Além disso, as papoulas representam o belo, simbolizam o amor. E são despedaçadas; portanto, a imagem dos cães, mais uma vez, parece incompatível com a beleza, o cuidado e o prazer mais delicado.

O verbo *despedaçar*, mais impactante do que o sinônimo “quebrar”, ressalta a violência dos cães, o que se vincula aos *altos latidos*, indicando não apenas a proximidade dos cães, mas a agressividade de seus ladridos. Essa agressividade é reforçada, ainda, pela recorrência dos sons oclusivos.

Vale considerar a semelhança sonora entre *despertou* e *despedaçando*, em evidência pela posição em paralelo dos termos, o que salienta o condicionamento do acordar de João à destruição das papoulas. Isso pode representar a ameaça de destruição de sua propriedade, de destruição de sua integridade — uma vez que as papoulas metonimicamente, por meio da cor, representam o próprio lobo — ou simplesmente o ingresso no mundo do devaneio, pela ligação com o ópio. Essa semelhança sonora entre os verbos ressalta a significação do despertar súbito, marcado pelo pretérito perfeito e pelo som oclusivo surdo (*despertou*). A destruição longa e anterior ao despertar, presente no valor semântico do gerúndio, intensificase com a combinação da sibilante com a nasal e a oclusiva sonora, mais amena que a surda (*despedaçando*).

Des-pedaçar: cortar em pedaços. Presentifica-se a idéia do corte, que se associa também ao movimento de partir a cana. Esses cães, como os cortadores de cana com suas foices, parecem enlouquecidos, como se não conseguissem frear sua atividade, o que indica desespero e pode apresentar sua aproximação como um pedido alucinado por socorro, um pedido de descanso. Também sugere a expansão voraz da plantação de cana, que vai destruindo seu entorno, reforçando a idéia de que os cães, subordinados, não agem pela vontade, mas porque seguem ordem.

A imagem é absurda e as papoulas frisam a posição de João como diferente, e que resiste, pois destoa da paisagem que vai se tornando cada vez mais apenas verde.

O termo *rumor* cria um efeito de sentido interessante. Seria mais econômico dizer: “João despertou com altos latidos”. Obviamente, a métrica octossilábica seria comprometida. Entretanto, o efeito não é simplesmente melódico. Essa palavra chama a atenção para o deslocamento agressivo dos cães, o que enfatiza, mais uma vez, a perversidade da cana, que destrói ao passo que avança.

Contribui, ainda, para reproduzir, no plano sonoro, o aproximar gradativo dos cães, uma vez que os sons nasais e vibrantes junto com as vogais fechadas atrasam a explosão das oclusivas e das vogais abertas, representando os fortes latidos: **com o rumor** de *altos latidos*. Esses sons significam o rosnado dos cães, que se alterna com os latidos. De todo modo, o efeito principal dessa passagem gradual de sons mais fracos a sons mais fortes é o de aumentar da tensão da narrativa.

Usado para se referir a sons desagradáveis e desconexos, *rumor* também designa a notícia que se espalha com rapidez, o que multiplica as possibilidades de leitura da imagem. A repetição dos versos 21 e 22 na estrofe seguinte amplia o suspense. É interessante notar que a vírgula que conclui o verso 22 não é repetida no 24: em um primeiro momento, o ritmo se contrai, gerando expectativa, depois se solta para revelar a identidade dos “malfeitores” (um outro sentido para *alcatéia*).

O agente só se explicita ao final da seqüência, no verso 25, e o fato de ocorrer logo após a repetição faz com que esse verso receba destaque. O efeito sonoro é semelhante ao do verso 23: o termo *numerosa*, com sons mais abafados, culmina em *alcatéia*, com sons abertos e explosivos, representando o impacto da chegada dos cães. Como já mencionado, *alcatéia* é um vocábulo mais utilizado para se referir a um grupo de lobos, o que explicita não simplesmente a inversão de papéis, destacando a ferocidade dos cães em contraste com a condição do lobo quieto em seu canto, mas também a identidade estabelecida com João e seu

lobo, já que uma das interpretações possíveis, devido à intertextualidade com *O lobo da estepe*, é que os cães sejam representações do próprio João.

A anteposição do adjetivo, deixando o termo *alcatéia* por último, expressa o movimento de aproximação dos cães e aumenta o suspense da narrativa. Também sugere o processo de formação da alcatéia, como se esta fosse aumentando aos poucos, na medida em que se aproxima, até assumir grandes proporções, como se fosse um grande exército. Além disso, colabora para que João receba destaque, já que a narrativa acompanha o movimento de sua percepção: primeiro ele percebe os latidos, as papoulas despedaçarem e somente depois é que reconhece os causadores. As papoulas despedaçando surgem, sintaticamente, depois. É claro que uma das características da língua é a de ser linear, como já apontara Saussure; no entanto, a ordem se torna relevante para a estilística, já que representa uma escolha. Embora João possa ter despertado com o som concomitante dos latidos e do despedaçar das papoulas (o que parece mais verossímil), a ordem sintática, posicionando *papoulas despedaçando* após e em paralelo a *altos latidos*, estabelece uma relação de causa e consequência, ou seja, são os latidos, e por metonímia os cães, que destroem as papoulas.

Essa ordem: *latidos – papoulas – alcatéia* é importante, pois o primeiro contato entre João e os cães se dá apenas pelo som. Quando os olhares se cruzam, o impacto é enorme, como se entrássemos, de repente, em uma narrativa não simplesmente simbólica, mas com a grandiosidade dos mitos e das grandes epopéias.

26	Mas, quando João abriu a porta
27	e, desarmado, os encarou,
28	Mas, quando João abriu a porta
29	e, desarmado, os encarou,
30	todos os cães retrocederam,
31	e o silêncio cobriu de pó
32	cinza essa noite de glória.
33	e o silêncio cobriu de pó
34	cinza essa noite de glória.

Dos versos 20 a 25, o ritmo ágil constrói-se em um crescendo até explodir no termo *alcatéia*. A cena está formada: João tem em sua casa um exército de cães, ou lobos, ferozes que parecem prontos para trucidá-lo. Nos versos 28 a 30, o ritmo se modifica, torna-se mais grave, condizente com a solenidade do encontro. Toda a euforia anterior, toda a música forte

que acompanhava o aproximar dos cães é suspensa, os animais param seu movimento, calam seus latidos. É um momento de impasse.

A conjunção *Mas*, abrindo o verso 28, impõe o primeiro freio ao ritmo, estabelecendo um novo suspense, pois antecipa um contraste — algo não ocorrerá como se espera. A vírgula após a conjunção é importante para estabelecer o silêncio que garante o suspense e prepara o leitor para o que virá a seguir, algo magnífico e assustador.

26	Mas, quando João abriu a porta
27	e, desarmado, os encarou,

Todo o verso 26 estabelece a mudança de ritmo e do tom da narrativa. Os sons encadeiam-se deslizando lentamente, as consoantes oclusivas são abafadas pelo som sibilante e pelas vogais nasais e fechadas, até abrir e explodir em *porta*, não apenas pelas oclusivas surdas, mas também pelas vogais abertas e pelo fato de que é onde ocorre a sílaba tônica de todo o verso, já que a tônica anterior incide sobre *João*, tendo seu impacto amortecido pelo som nasal.

O verso seguinte dá seqüência ao suspense. Agora os sons voltam a se fechar e as vírgulas, isolando o qualificativo *desarmado*, adiam o desenrolar dos fatos. A pontuação também contribui para deixar em evidência a condição de João frente aos cães. Estes, pelo simples fato de estarem organizados em uma alcatéia, e numerosa, mostram-se mais fortes. Além disso, se forem interpretados como os cortadores de cana, estão armados com suas foices. De todo modo, representam o mais forte, pois estão associados à Usina. O verbo *encarou* aparece no final do verso, recebendo destaque. É nele que se apresenta a contradição, pois o ato de encarar indica força e coragem, já antecipada, ainda que de maneira indireta, pelo emprego do verbo *despertar*.

Em *encarou* se dá o confronto propriamente. João, na condição de um animal feroz, depara-se com a alcatéia, e a olha sem medo. Esse início da seqüência com a oração adverbial (*quando...encarou*) é fundamental para a criação do suspense e o desenhar da cena. O leitor fica à espera do que acontecerá. A vírgula depois de *encarou*, mais uma vez, é importante, não porque atende a uma exigência das regras de pontuação, mas porque a pausa intensifica a tensão. E a repetição dos versos, mais uma vez, favorece o estabelecimento do clima de expectativa.

Todos os cães retrocederam. O desenrolar da história é inesperado. Pela sua força, a cena adquire características da narrativa mitológica.⁵⁶

O movimento dos cães não é um simples recuar, o que é sugerido pela construção melódica do verso. O pronome *Todos*, em posição inicial, não só anuncia a força do olhar de João, que afeta toda a numerosa alcatéia, mas estabelece uma combinação sonora que sugere o movimento de arrastar dos cães — *Todozos cãesretrocederam*. Os sons sibilantes no final de *todos* e *cães* é que possibilitam esse efeito, pois se unem aos sons iniciais dos vocábulos seguintes, formando uma seqüência sem quebras, que não poderia ser obtida com outra ordenação sintática: “Os cães todos retrocederam”. O vocábulo *retrocederam*, por sua extensão, também sugere um movimento longo. A impressão que se tem é a de que os cães não recuaram um pouco, mas *re-tro-ce-de-ram* muito, reforçando o caráter assombroso da cena. O encontro consonantal [tr] também serve para reproduzir o tumulto dos cães se atropelando.

A posição dos verbos *encarou* e *retrocederam* no final dos versos e em paralelo não apenas os deixa em evidência, mas reforça a relação entre o olhar de João e o recuo da alcatéia. O olhar é rico em simbologia, especialmente o olhar do lobo. Por meio da intertextualidade com a cultura popular, olhar no olho do lobo pode significar obter a realização dos desejos. Por isso é tão poderoso, e tão perigoso. O ato de retroceder explicita não apenas o poder de João sobre os cães, e a conseqüente inversão de papéis, mas representa a reação dos cães frente a seus próprios desejos. E o olhar também serve como uma espécie de espelho. Assim, cão e lobo se reconhecem, um se vê no outro. Afinal, a descrição do grupo de cães como uma *alcatéia* (“bando de lobos”) sugere a própria percepção de João — e João e o lobo-guará, como já se pôde perceber, se confundem.

O ato de abrir a porta, indicando o contato entre as esferas individual e coletiva, também está relacionado com a passagem para o plano do sonho.⁵⁷ O ato de abrir a porta é que permite a matança dos cães e, conseqüentemente, a libertação, pela morte, de sua condição de oprimidos (dos cães e de João). Ou, se não desejarmos enxergar os cães como semelhantes ou equivalentes a João, a experiência não perde seu teor simbólico, pois é sobre os cães que ele despeja todo o ódio alimentado contra a Usina e tudo o que representa.

⁵⁶ No momento, basta lembrar de uma passagem da *Bíblia*, do *Evangelho de João* (18:6), especificamente aquela em que Cristo vai ser capturado por seus inimigos no Horto das Oliveiras: *Quando Jesus lhes disse: “Sou eu”, recuaram e caíram por terra.* Diante disso, João aparece como um ser quase onipotente. E sua força reside, diferente da de Cristo, em seu olhar.

⁵⁷ Voltando ao romance de Hermann Hesse: no *Teatro Mágico*, uma metáfora para a experiência psíquica induzida pela droga, cada porta que Haller abre o leva a uma realidade diferente, que pode representar seus medos e desejos, assim como diferentes personalidades que abarca.

O contato com o mundo exterior, que até então parecia se estabelecer apenas pela audição — acuradíssima no lobo, o que agrava seu sentimento de angústia, sofrimento e revolta ao ouvir constantemente os latidos-limalhas da Usina — trava-se, agora, pelo olhar. E sabemos que o lobo-guará, por ser um caçador noturno, enxerga muito bem à noite (diferente de alguns cães). A noite potencializa suas forças, é seu território de ação. Com seus sentidos aguçados, vai experimentar um mergulho profundo em seus instintos, desejos, já que a noite é o momento do encontro com o desconhecido, com o fantástico e com os monstros. E o interessante é que o encontro do lobo é, ao mesmo tempo, com seu próprio universo psíquico e com uma realidade externa, social — o que fica bem marcado pelo ato de abrir a porta.

O confronto determina uma alteração na paisagem, que escurece mais, se torna nebulosa, por meio da imagem do pó cinza sobre a noite de glória. Neste ponto, vale lembrar a expressão “entre o lobo e o cão”, usada para se referir “à boca da noite, ao escurecer, ao lusco-fusco”. Pois é possível visualizar o encontro como recriando o mundo e estabelecendo uma nova noite, oposta àquela em que João dormia, acuado, inerte. Em função de estar no fim da seqüência, o termo *glória* recebe destaque. Essa nova noite é uma noite de *glória*. O pó cinza parece recobrir uma realidade para dar início a outra, que, ironicamente, pode ser vista como luminosa — a própria sonoridade dos vocábulos *pó* e *glória*, com sons abertos, combinando-se aos sons fechados de *silêncio*, *cobriu* e *noite*, ressalta a cena repleta de contrastes.

Parece inevitável relacionar o termo *glória* à guerra, pois muitas são as ocorrências desse vocábulo em falas relativas à batalha. Dentre as acepções listadas no dicionário, a primeira é: “fama adquirida por ações extraordinárias, feitos heróicos, grandes serviços prestados à humanidade”. De modo irônico, o poema chama a atenção para o uso comumente deslocado do termo. Primeiro porque, no texto, é usado para descrever a paisagem, com o sentido de “magnificência, brilho, esplendor”, o que contrasta com o escuro presente em *pó cinza*, criando um cenário surreal, que se articula com o campo do devaneio; *glória* também significa “alegria, satisfação”, associando a carnificina à satisfação de desejos e conferindo um caráter libertador ao massacre. Com isso, o leitor é induzido a refletir sobre o absurdo de se associar glória à guerra, justamente porque, no poema, a descrição da guerra combina horror e prazer, provocando intenso estranhamento.

31	e o silêncio cobriu de pó
32	cinza essa noite de glória.

33 e o silêncio cobriu de pó
35 cinza essa noite de glória.

A reverberação enfatiza o caráter absurdo da paisagem e apresenta em paralelo os termos:

... pó
... glória
... pó
... glória

Esse recurso salienta o caráter ambíguo do massacre. O termo *pó* alude à destruição, ecoando no vocábulo *cinza*, que, lido como substantivo, remete a restos mortais. A palavra *glória* liga-se ao prazer, ao belo e à elevação espiritual. A posição em paralelo reforça o contraste semântico. O vocábulo *pó*⁵⁸, no final do verso, produz forte impacto sonoro, criando uma explosão; a qual é abafada no verso seguinte por sons mais fechados, sibilantes e nasais; até explodir novamente no som aberto de *glória*, como se reproduzindo uma seqüência de estampidos, o que aumenta a força da cena como algo grandioso e violento. Com isso, tem-se o início de uma imagem que se expandirá nos versos seguintes, em que o horror se torna belo aos sentidos do leitor.

O silêncio recebe destaque, pois surge como agente, alterando o campo visual. Essa imagem sinestésica confere dramaticidade à cena e pode ser relacionada à linguagem cinematográfica. É comum, no cinema, a suspensão do som em cenas de forte impacto, especialmente cenas de guerra. Esse recurso afasta o leitor do acontecimento, marcando sua posição de espectador, e permite a reflexão, já que evidencia a gravidade do que é observado. No poema, também marca a inversão dos papéis: apenas o olhar de João faz cessarem os latidos infernais. Esse contraste entre o ritmo intenso dos versos e a alusão ao silêncio chama a atenção para o acontecimento. O “diálogo” dá lugar à ação, que explode com violência.

E o silêncio é descrito visualmente como algo escuro, denso. O uso do vocábulo *cinza* descrevendo *pó* confere força ao caráter visual da imagem. A combinação entre o sonoro e o visual chama a atenção para a maneira como as atitudes se fundem com a própria paisagem: o calar dos latidos e a transformação da noite.

⁵⁸ A expressão *pó cinza* assume grande força no poema, porque contribui para a criação do ritmo e também porque chama a atenção para os sentidos de *pó* e de *cinza* separadamente, ao mesmo tempo em que um reforça a significação do outro. Em uma acepção, *pó cinza* é sinônimo de *cinza*.

O pó cinza cobrindo a paisagem pode assumir diversas conotações. O fato de criar um cenário nebuloso, onde as coisas não se vêem facilmente, insinuam o adormecer da ordem e da razão e a entrada no mundo do caos e da imaginação.

É interessante avaliar a simbologia da cor cinza, já que as cores desempenham um papel importante na significação geral do poema. Até então, havia o contraste entre o verde da plantação de cana e o vermelho do lobo (o lobo-guará também é conhecido como lobo vermelho) e das papoulas (que aparecem na descrição da cor vermelha no dicionário *Aurélio*). O cinza é obtido da mistura entre o branco e o preto, o que por si só favorece uma associação com o encontro dos opostos, do interno com o externo, do velho com o novo, do real com o irreal, do dia com a noite, do lobo com o cão. Além disso, de acordo com Chevalier e Gheerbrant (1995, p. 248-9), a cor cinzenta está intimamente relacionada, na simbologia cristã, à ressurreição dos mortos, também alude à dor, por representar uma espécie de “luto aliviado”. Essas idéias estão intimamente associadas, no poema, com a libertação de João e dos cães pela morte simbólica. Por vincular-se à bruma, à névoa, o cinza representa as “camadas mais recuadas do Inconsciente, que precisam ser elucidadas e clarificadas pela tomada de consciência” (*Id. ibid.*).

Com isso, temos a concretização de uma imagem de confronto em vários planos, do homem consigo mesmo e com sua realidade exterior. Essa imagem instaura, portanto, o momento da grande transformação.

O pó cinza também está relacionado ao fogo, pois não deixa de ser um resíduo da queima — fogo que não pode deixar de ser associado ao lobo, a começar pelas suas cores. O simbolismo mais comum do fogo é o da destruição e, conseqüentemente, da purificação, o que se relaciona com um dos sentidos do massacre. O pó cinza também pode fazer alusão ao fumo, o que se coaduna com a idéia de que tudo pode ser entendido como uma experiência induzida pela droga, pela entrega ao prazer sensorial. As cinzas também estão relacionadas ao contexto da plantação da cana-de-açúcar. Embora esta seja uma técnica condenada por prejudicar a saúde dos trabalhadores, as queimadas ainda são comuns e servem para facilitar a colheita.

A relação com as queimadas é extremamente importante para revelar a condição de explorado do cortador de cana. No geral, produzem um contexto de trabalho praticamente infernal, mas, de acordo com os próprios trabalhadores, são necessárias, pois sem elas seu

trabalho não seria tão produtivo e, por isso, não alcançariam o pagamento desejado. Também é comum serem feitas à noite.⁵⁹

O paralelismo de *pó* e *glória*, com a alternância provocada pela repetição, assim como o ritmo que explode ao final dos versos, recriam o fogo, com seus estalos e com a alternância entre a luz da chama e o escuro da fumaça. Esses versos sugerem um grande incêndio. Esse incêndio pode se referir à tradicional queima da cana ou, em um plano mais metafórico, o olhar do lobo ateando fogo à plantação de cana que o ameaça — afinal, a relação entre o olhar irado e o fogo é tão antiga que a expressão “olhar fulminante” está desgastada e já não se percebe mais seu sentido metafórico de olhar que solta raios e chamas. De todo modo, a destruição da paisagem, ou melhor, da plantação — explicitada, posteriormente, na imagem do medo que vem plantar seus cactos — e o conseqüente aniquilamento dos cães estão relacionados ao fogo. Com isso, a simbologia da noite ganha força, pois pode se referir à noite criada pelo próprio fogo, que encobre o sol com fumaça e pó⁶⁰. E com isso a fúria do lobo se apresenta com maior intensidade, pois é a partir dele próprio que se estabelece a relação com o fogo.

35	Ao cão que rosnava mais alto,
36	o cão líder, João o chamou
37	e, orelhas baixas, ele veio
38	o cão líder, João o chamou
39	e, orelhas baixas, ele veio
40	ser estrangulado primeiro,
41	privilégio que “estava escrito”
42	onde, até hoje, ninguém sabe.
43	privilégio que “estava escrito”
44	onde, até hoje, ninguém sabe.

Nesses versos tem-se o início da matança. A inversão sintática, topicalizando *o cão que rosnava mais alto*, dá destaque ao primeiro cão a ser morto e mantém João na posição de sujeito agente⁶¹. Esse cão é inicialmente designado como o *que rosnava mais alto*. Ainda, a

⁵⁹ "Esse calor é insuportável mas, enquanto a gente está trabalhando, vai mantendo esperança de voltar e dar uma vida melhor para os filhos", diz Raimundo. O trabalhador contou que colhe cerca de 8 toneladas por dia de cana queimada, mas não colhe mais de 2 toneladas da cana com a palha. (...) "Cortar cana com a palha reduz muito a produtividade e não podemos receber aquilo que planejamos", diz Raimundo." (Trecho de reportagem publicada em 28/07/2006 no site <<http://www.sindicatomercosul.com.br>>)

⁶⁰ De fato, ao se observar uma grande queimada, mesmo em pleno dia, tem-se a impressão de que se faz noite.

⁶¹ Uma opção seria utilizar a voz passiva: “O cão que rosnava mais alto, o cão líder, foi chamado por João”, mas isso tiraria a força da atitude de João.

única descrição ocorre pela voz. Mas, em vez de *latir*, emprega-se o verbo *rosnar*, expressando a hostilidade do cão, ao mesmo tempo em que revela sua posição de acuado, pois já não late mais. Essa descrição, ao mesmo tempo em que dá destaque a esse cão, que somente depois é descrito como *o cão líder*, evidencia sua condição de igual aos outros do bando, pois a única diferença é o volume de seu rosnado.

Os versos que se repetem são justamente os que provocam maior estranhamento, especialmente pela posição em paralelo dos verbos *chamou* e *veio* (em fim de verso e, portanto, em posição de destaque, tanto em termos melódicos quanto pelo aspecto visual do poema). Esse recurso enfatiza a imagem visual de submissão, pela descrição do cão que se aproxima com *orelhas baixas* — note-se que essa descrição recebe destaque, assim como o aposto *cão líder*, devido à intercalação das vírgulas; o uso do mesmo recurso de destaque em ambas as descrições chama a atenção para o contraste, enfatizando o inusitado da cena.

A conjunção *e* também contribui para dar ênfase à força de João e à submissão do cão, pois, semântica e sonoramente marca a rapidez na reação do cachorro, quase instantânea, e portanto tomada sem qualquer reflexão ou resistência.

O ato de chamar o cão e ele vir reproduz a cena típica entre homem e cão. Ao mesmo tempo, João chama, primeiro, o cão líder. Essa imagem reflete o grupo organizado, com hierarquia, presente no contexto animal, mas reproduz, também, uma cena entre homens; e num contexto de guerra ou de rebelião. João assume o papel do torturador.

O verso 40, isolado entre os dísticos repetidos, recebe destaque. E surge logo após a forma verbal *veio*, que já indicava final de unidade semântica: chamou e veio. Essa seqüência inesperada contribuiu para ampliar o impacto da mensagem. Também se liga à informação anterior sem qualquer conectivo, como se o fato de ser estrangulado fosse uma conseqüência natural.

Assim, o estranhamento da cena fica a cargo do leitor, pois os cães parecem já conhecer o seu destino. Iniciado com sílaba idêntica a *primeiro*, o termo *privilégio* representa um desdobramento natural. Obviamente, é possível interpretar os versos por meio da ironia, mas, pela naturalidade como os eventos se desenrolam, a interpretação de que os cães querem ser trucidados torna-se mais forte.

Apenas nessa passagem do poema é que o narrador se mostra. Trata-se do único momento em que a narração é suspensa para um comentário com teor explícito de reflexão. Isso faz com que a atenção seja redobrada.

A expressão “*estava escrito*”, entre aspas, apresenta-se marcadamente como um discurso estranho e anterior. Uma expressão comum, usada para se referir à fatalidade das

coisas, é empregada quando se quer ressaltar a força do destino sobre a vida dos homens, que nada podem fazer para alterá-lo. É usada quando, por qualquer que seja a razão, não se questiona a ordem das coisas. O verbo *escrever* remete ao documento; o particípio, *escrito*, situa seu surgimento em algum lugar no passado — longínquo, pelo uso da expressão adverbial *até hoje* — e, como a maioria dos verbos, remete a um sujeito. Alguém que escreveu. Esse alguém não se explicita no texto, mas se faz presente pela ausência.

Essa passagem alude, de maneira crítica, ao conformismo diante da ordem estabelecida, e, pela referência ao documento, às leis “inquestionáveis”. O uso do termo *privilégio* nesse contexto reforça a crítica, pois mostra, ainda que indiretamente, as leis relacionadas à vantagem, e com certeza de quem as escreve.

É nesse trecho que a temática política, social, se confirma e recebe ênfase com a repetição entre os versos 41-44, o que favorece a reflexão. Especialmente devido ao significado de *privilégio*: “vantagem que se concede a alguém com exclusão de outrem e contra o direito comum”. Assim, os acontecimentos incorporam, de maneira mais acentuada, a idéia de justiça/injustiça, o que faz lembrar a descrição de Platão: que vê a justiça como uma caça, um animal astucioso escondido em uma touceira de mato.

A atitude de João lembra os contextos de repressão, do fuzilamento dos presos de guerra. Da caça aos homens. Nesse sentido, as figuras do lobo e do cão são importantes, pois encerra as imagens do homem-bicho, do animal que trucidada e é trucidado. Embora a matança possa, e deva, ser lida também como uma libertação pela experiência psíquica, não há como fugir ao caráter assustador da imagem de João estrangulando os cães.

O comentário “em *off*” do narrador exige do leitor uma postura de reflexão, forçando-o a relacionar os acontecimentos a situações de coerção sofridas pelo homem em vários níveis, pois a cena desse trecho remete claramente ao contexto de guerra ou repressão militar, em que a agressão é mais literal; mas a Usina, a cana, também direciona a crítica às coibições sofridas pelo homem no contexto do trabalho e da relação com a terra. A guerra assume uma conotação bem ampla, assim como o conceito de força e poder.

A seqüência *veio/ ser estrangulado* frisa a passagem do cão para a condição de submisso. A forma verbal *veio*, concluindo o verso 39, apresenta o cão como ativo, mas no verso seguinte se combina à voz passiva, apresentando-o na condição de sujeito que sofre a ação. A voz passiva também apaga o agente, o que faz com que a ação receba destaque. O uso da forma *veio* causa um outro efeito interessante: ao mesmo tempo em que demonstra o movimento de aproximação do cão com relação ao lobo, mostra a posição do narrador próxima a esse lobo, revelando o lugar de onde emerge sua voz. Com isso, não só o leitor

acaba se aproximando mais da cena, como também é possível perceber uma forte empatia do narrador com relação ao protagonista.

Convém atentar para os sentidos de *estrangular*:

1. Apertar o pescoço de, dificultando-lhe ou impedindo-lhe a respiração; matar por sufocação; sufocar, enforcar, esganar, afogar.
2. Apertar muito; comprimir.
3. Conter, reprimir.
4. Asfixiar, sufocar.

Além da força do verbo, pois está sempre relacionado à violência deliberada e brutal, o que acentua o ódio de João, o verbo apresenta duas idéias importantes para a interpretação do poema: a morte pela garganta, que se relaciona à fala, aos latidos dos cães, e a morte pela falta de ar, pela asfixia, que se liga, também, à idéia do fogo que sufoca. Além disso, o ato de estrangular é um ato que exige esforço, força, chamando a atenção para a dificuldade das mortes, para o sofrimento não apenas dos cães mas, e principalmente, do estrangulador.

João passa a noite estrangulando cães de uma *numerosa alcatéia*, o que reproduz a cena de um grande pesadelo. Esse pesadelo espelha o estado de João: seu ódio contido, a agressividade que, acordado, não pode exercer.

O efeito sonoro produzido pela incidência dos sons [tr], [pr] e [kr] é o de dificuldade e ossos quebrando, o que aumenta o impacto da cena.

Essa dificuldade também se mostra no verso 45, tanto no plano semântico, pelo uso do gerúndio, quanto no sonoro. O ritmo fica pesado, efeito obtido pela recorrência dos sons nasais e sibilantes, encadeando os termos de modo a reproduzir a sensação de uma ação muito longa, que se arrasta pela noite. Os sons oclusivos sugerem violência e obstáculo, o que se articula com a natureza da ação. A forma verbal *matando* fica no final do verso, recebe destaque. Sua sílaba tônica, a mais forte do verso, combina-se à oclusiva surda e produz estalo, pancada; a vogal nasal [ã] articula-se com o grito abafado e prolongado. Desse modo, obtém-se a sugestão do esforço, da dor, do desespero e do descontrole.

45	Um após outro os foi matando,
46	até que o sol, enlouquecido,
47	resolveu cremar todos eles.
48	até que o sol, enlouquecido,
49	resolveu cremar todos eles.
50	Quando já ia alta a manhã,

51 o último cão, quase um bebê,
52 foi morto no colo de João.

53 o último cão, quase um bebê,
54 foi morto no colo de João.

A reverberação dos versos 46 e 47 na estrofe seguinte deixa, agora, o sol em primeiro plano. E o horror da destruição se impõe e se amplia com a repetição. A imagem do sol surge combinada à predominância de sons mais fechados [e], [o], [u], o que geralmente serve para transmitir a sensação de escuro. Esse contraste é expressivo, pois aumenta o caráter extraordinário da cena e se articula com a sensação de luto, pesar, que permanece com o fim da matança.

A carnificina tem a duração da noite, a duração do sono. A imagem do sol que crema os cães sugere o despertar, o fim da experiência onírica, com o total extermínio dos cães.

Completando o ciclo de poder e submissão, o sol aparece não apenas como um elemento do cenário, mas como personagem humanizado e atuante, a cujo domínio está sujeita toda a humanidade — o sol representa, em várias culturas, a autoridade máxima, a divindade suprema, que abarca opostos; é, ao mesmo tempo, princípio de vida e o grande destruidor, causador de seca e aridez.

O verbo *resolver* é significativo, pois, além de se ligar a raciocínio, decisão, retratando o sol como um ser impiedoso, que age deliberadamente, também tem o sentido de: “extinguir gradualmente”. Esta é uma imagem de forte impacto visual, na qual repercute e se intensifica a imagem de fogo e de morte — em *cremar*. O horror ocorrido durante a noite se amplia. A combinação entre o verbo *resolver* e o adjetivo/particípio *enlouquecido* vinculados a *sol* não apenas contribui para a estranheza da imagem, como produz um efeito muito interessante: o sol, que simboliza em diversas culturas a inteligência cósmica, a sabedoria, o conhecimento, ao vir modificado por *enlouquecido*, parece ser destituído desses valores simbólicos, e o que permanece é a imagem de um sol que queima, um sol indiferente, caracterizado, apenas, pela intensidade de seu calor. De todo modo, ele resolve cremar *todos eles* — não é possível saber se essa expressão se refere apenas aos cães ou se inclui João. O que permanece é a certeza de que uma nova força se impõe, mais uma forma de poder tão avassaladora, contra a qual não se pode lutar.

Mas também pode representar a “justiça” divina, que não privilegia nem um nem outro, pois a todos oferece a morte. Por esse prisma, é até possível imaginar o assassinio dos cães como um grande ritual, ao qual a divindade, na figura do sol personificado, premia com a

cremação de todos. Desde Platão, a imagem do sol é usada para representar o Bem. O interessante é que esse Bem surge vinculado à morte, e morte violenta. O sol *enlouquecido* pode ser interpretado como esse exercício da justiça às avessas.

Mesmo assim, a imagem do *sol enlouquecido* remete a uma paisagem surreal, de fim dos tempos, onde tudo é destruído para se refazer em uma nova realidade. O uso das vírgulas intercalando *enlouquecido* contribui para a dramaticidade da cena com a suspensão da seqüência rítmica, os silêncios antecipando um grande ato de loucura. E indica também que *enlouquecido*, como adjetivo explicativo, não é um atributo natural do *sol*, mas vinculado às circunstâncias, como se o próprio ritual da matança o tivesse enlouquecido. Assim, o sol atua em resposta ao ato praticado durante a noite, como se a violência toda tivesse abalado as bases da natureza, convertendo o cosmos em caos. Com isso, a loucura é menos uma característica do sol que da violência praticada.

Os termos *bebê* e *colo* sugerem delicadeza, o que contribui para chocar o leitor. Remetem ao campo semântico da maternidade e, com isso, marcam o contraste entre vida e morte. O dia nasce, o último cão morre. É o momento de deixar o mundo do sonho.

O fim da matança se dá com os versos 51-52, que ficam a reverberar na estrofe seguinte, como se reproduzindo o coro do teatro, horrorizado com a carnificina, sugerindo, ainda, um cântico de lamento. A expressão *quase um bebê* possui vários significados: serve para apresentar o cão como extremamente manso e submisso diante do seu algoz, mas também pode representar a libertação obtida por meio do massacre. A sanguinolência, a purificação pelo fogo e pela morte, serviram para conduzir o cão à sua condição primeira, de ingenuidade, de fragilidade, de retorno ao ventre materno. O vocábulo *bebê*, mais utilizado para se referir a humanos, em contraste com *filhote*, referindo-se a animais, também sugere uma humanização dos cães, como se deixassem sua característica de fera, abrindo-se a uma elevação espiritual. O vocábulo *quase*, que traz em si a idéia de transformação, colabora para indicar esse movimento de retorno às origens. Os cães são cremados, ou seja, tornam-se pó, reintegram-se à natureza e encontram repouso — possivelmente a satisfação de seus desejos.

Um após outro os foi matando. Mais uma vez, a inversão sintática amplia a violência. *Um após outro* chama a atenção para o prolongamento da matança, também evidente no uso da forma verbal no gerúndio, enfatizando a condição de vítima dos cães, como se fosse um ato organizado, em que cada um aguardasse sua vez de ser estrangulado. O impacto é grande, pois chama a atenção para o caráter visual da cena. Tal efeito não seria obtido, por exemplo, com a construção: “foi matando todos os cães”. A expressão escolhida dá ênfase à dificuldade do ato de matar. A própria sonoridade é arrastada, como se a cena se desenrolasse em câmera

lenta. O uso do pronome oblíquo, explicitando a relação entre sujeito e objeto, não apenas colabora para o efeito sonoro, como também contribui para apresentar os cães como passivos diante do agente João.

O caráter visual da narrativa poética inscreve-se no ritmo e na sonoridade. No verso — *Quando já ia alta a manhã*, — predominam os sons abertos, reproduzindo a claridade do dia. Logo nos versos seguintes — *o último cão, quase um bebê, / foi morto no colo de João*. — o sons ficam mais fechados, dando relevo ao caráter fúnebre da cena. O uso da voz passiva evidencia, definitivamente, a submissão dos cães. O interessante é que em nenhum momento João surge explicitamente como sujeito dos verbos *estrangular* ou *matar*. Apenas os cães recebem destaque. Esse recurso é importante, porque colabora para que João não abandone sua condição de vítima. Afinal, suas atitudes não podem ser vistas como de sua total responsabilidade, já que existe o lobo-guará, que insiste em não adormecer, mesmo depois de tudo consumado.

Quarta parte

Na parte final do poema, descortina-se o resultado da matança, a paisagem está totalmente transformada, enquanto a luta persiste entre João e o lobo.

55	A partir dessa longa noite,
56	no perímetro do mocambo,
57	veio o medo plantar seus cactos.
58	no perímetro do mocambo,
59	veio o medo plantar seus cactos.

Os sons são fechados, condizentes com a descrição, que mescla o visual com o abstrato, compondo um quadro de opressão e desconforto. A repetição dos versos, agora, faz eco à melodia de lamento que se impõe com a morte dos cães. E representa a expansão dos cactos, configurando o alastrar do medo, que aparece personificado.

O cacto é geralmente associado à região desértica, árida, pouco fértil. Geralmente apresenta espinhos, o que se coaduna com a paisagem hostil. Mas não nasce espontaneamente. Plantado pelo medo, surge como concretização externa do estado interior de João. Não se restringe a ele, pois o termo *perímetro* abarca uma região maior. Mas o centro é o *mocambo*.

Os cactos, então, circundam esse mocambo, como se formassem um novo tipo de prisão, ou de fortaleza. A ameaça das canas desaparece, mas com ela as papoulas também. O que sobrou do ato de violência é uma paisagem totalmente devastada. O pronome possessivo determinando *cactos* reveste-os dos atributos do medo. Não são cactos simplesmente, são cactos do medo, com todas as implicações semânticas dessa designação.

Como o medo surge personificado, ganha força, surge mais ativo que as próprias pessoas, as quais se encolhem diante dele. Já que perdeu sua característica de substantivo abstrato, não é possível saber quem são as pessoas que sentem medo, nem o objeto do medo. A inversão sintática em *veio o medo* deixa-o em posição de destaque, pois sobre ele recai o acento prosódico. Além disso, sugere o próprio movimento de chegada do medo, como uma consequência natural.

60	E entre uivos, rezas e rosnados,
61	lá dentro João pedia a Deus
62	para seu lobo adormecer.
63	lá dentro João pedia a Deus
64	para seu lobo adormecer.

João aparece, agora, encolhido em seu mocambo, circundado por uma vegetação hostil, *entre* uivos, rezas e rosnados. Sua prisão parece ter se fortificado, o que se explicita com os termos *entre* e *dentro*, intensificado pelo advérbio *lá*, indicando um profundo recolhimento. A sonoridade sugere, ainda, o ranger de dentes, refletindo o conflito interno de João. A expressão adverbial *lá dentro* pode se referir tanto ao mocambo quanto à própria psique de João (em seu íntimo). De todo modo, enfatiza o isolamento do personagem.

A posição do termo *rezas entre uivos e rosnados* apresenta o espiritual circundado pelos atributos do animal, instintivo. Assim, o humano aparece dentro do lobo — uma inversão de papéis, já que o poema se inicia com o lobo indo habitar o interior de João. É interessante observar que, enquanto os substantivos *uivo* e *rosnado* podem se referir tanto a lobos quanto a cães (e nesse sentido o uivar é mais próprio do lobo, opondo-se aos latidos dos cães), o verbo *rosnar*, anteriormente, aparecia vinculado a cães. Com isso, cão e lobo aparecem mesclados e o que permanece é o caráter violento que acaba sufocando o espiritual, a busca pela aquietação dos instintos.

O lobo esconde-se dentro de João e, aos poucos, parece ir usurpando sua identidade. Entretanto, o uso do pronome possessivo determinando *lobo* nos últimos versos demonstra a relação complexa existente entre o homem e a fera, pois o animal pertence a João, como se já

fizesse parte de sua personalidade ou, para lembrar Harry Haller, como se fosse uma de suas várias personalidades. Agora surge apenas o substantivo *lobo* e não *lobo-guará*, o que exclui os atributos de fragilidade e reforça os simbolismos relativos ao lobo, representante do Mal.

O humano e o bestial alternam-se, um contendo o outro. Vale destacar a importância do termo *dentro*, marcando essa alternância. No início do poema, o lobo esconde-se *dentro* de João. No término do poema, reverbera em *lá dentro*, como se a conexão entre João e o lobo-guará fosse ampliada. Desta vez, a figura de Deus aparece junto à da fera, explicitando a natureza conflituosa de João. Sua luta parece ser entre o Bem e o Mal, que aparecem fundidos.

Do mesmo modo que a culpa é um tema central em *O lobo da estepe*, se não o tema central, em “O lobo-guará” ela também recebe destaque, especialmente porque emerge nos dois últimos versos que se repetem e continuam a reverberar na mente do leitor. Assim como o protagonista do romance de Hesse, João se consome de um ódio pela sociedade em que vive, mas tem consciência de que não pode exercer esse ódio contra o outro, e o direciona a si mesmo, para sua luta interior contra seu lobo.

A natureza boa ou maléfica atribuída ao homem liga-se, via de regra, às propostas políticas para seu controle. Desse modo, as supostas inclinações para a perversidade devem ser reprimidas. E a figura de Deus tem, ao longo de séculos, contribuído enormemente para isso, assim como o sentimento de culpa ou a própria razão.

O lobo-guará passa de oprimido a opressor, direcionando sua violência aos cães. Essa transformação, central no poema, pode assumir vários significados. Um deles é que a justiça, conforme alerta Platão, é de fato um animal muito difícil de ser capturado. Pois o que aparentemente seria uma maneira de alcançá-la se mostra como a reprodução do mesmo modelo que gerou a condição do injustiçado. João, confundido com o lobo-guará, assim como Harry Haller, não pode escapar à ideologia da própria sociedade que rejeita, pois também é um produto dessa sociedade. Com isso, o poema chama a atenção não apenas para um problema de ordem social, levando a refletir sobre valores culturais, mas leva a questionar a própria natureza humana, suas motivações internas e inclinação para o Bem (na forma da não-violência) ou o Mal (na forma do exercício da violência), tema tão caro na tradição filosófica⁶². “A ética de um povo pode ser excelente, mas ela também pode ser horrenda” (ROMANO, 2004, p. 41).

⁶² Lembro-me de Hobbes, que usa a metáfora do lobo para tratar desta questão, e atribui ao Estado a tarefa de mediar os conflitos.

A idéia de loucura, que surge na descrição do sol *enlouquecido* após a longa noite de matança, denuncia a crítica subjacente a toda a narrativa. A demência parece assumir, portanto, duas faces. A face horrenda, ligada à supressão da razão, à quebra de uma das principais leis da humanidade: não matar o semelhante⁶³. E a face positiva, de libertação, da realização dos desejos, de exercício do poder sufocado pelas circunstâncias e a emancipação da condição de oprimido por meio da morte.

De todo modo, ainda que o ato de violência seja visto como libertador, o poema termina com o desespero de João, que busca reprimir novamente seu lobo. A insatisfação permanece, mostrando claramente que a libertação não foi alcançada de fato. E o medo, que até então apenas se insinuava na condição do lobo acochado, ganha contornos assustadores. Isso leva a refletir que é pelo medo que o homem, mesmo o mais racional, pode cometer atrocidades, como se a morte aliviasse seu fardo de oprimido.

Especialmente em um país como o Brasil, presente no poema pela paisagem dos campos de cana, em que quase não existe proteção governamental aos direitos individuais e coletivos, João representa qualquer indivíduo, sujeito a assumir a condição fera, de monstro.

E o poema termina com a reverberação dos versos:

61	lá dentro João pedia a Deus
62	para seu lobo adormecer.
63	lá dentro João pedia a Deus
64	para seu lobo adormecer.

reproduzindo a própria repetição da reza, como se fosse uma ladainha. Essa repetição dos versos sugere o estado de desespero de João, como se ele próprio tivesse enlouquecido. Apartado de tudo, o homem se volta para seu conflito interno, que parece sem solução. A própria paisagem externa reflete sua condição psíquica, como se o mundo exterior tivesse desaparecido — e não é essa uma das características da loucura?

João direciona a Deus o pedido para que seu lobo adormeça, o que denuncia seu sentimento de impotência, falta de controle de si mesmo. Mas o próprio pedido revela a razão atuando no sentido de conter os impulsos. O adormecer do lobo representa o acordar do homem. No entanto, no meio da noite, é João que desperta para a matança, o sujeito explícito não é o lobo, o que indica que a conexão entre ambos é mais complexa e difícil de ser

⁶³ É propício lembrar que, dentre os tantos provérbios envolvendo a figura do lobo, destaca-se: “Lobo não mata lobo”.

resolvida. O que permanece é o conflito. Talvez insolúvel. E o controle ou a libertação de ambos estão atrelados ao sono (por meio dos verbos *despertar* e *adormecer*), o que situa o confronto no plano do desejo e do imaginário.

Convém retomar as representações simbólicas dos três personagens que interagem na narrativa.

A figura do lobo aparece, inicialmente, vinculada a dois qualificativos: *acossado* e *Mal*. João é apresentado como: *invisível em sua miséria, ingênuo hospedeiro* e *desarmado*. Assim, tanto João como o lobo compartilham a condição de rejeitados. Mas João, em função do lobo, aparece como vítima. É ingênuo e se torna um hospedeiro — esse termo é importante não apenas para caracterizar João como um receptáculo do lobo, mas por ser comumente associado a doenças. João é *hospedeiro do Mal*, como se esse Mal fosse uma enfermidade que contraiu em meio à miséria. Com isso introduz-se a relação clássica entre violência e pobreza. Relação que surge como consequência de um outro tipo de violência, expressa na descrição da plantação de cana, devoradora atroz, mascarada por seus movimentos leves e sua aparência ligada a seres puros e pacíficos.

A idéia do devorar (explícita no adjetivo *voraz*), atrelada à imagem dos lençóis de cana, relaciona-se, ainda, ao simbolismo do lobo. Estereótipo de selvageria, é representado, em várias culturas, como o grande devorador. Essa imagem está simbolicamente ligada ao fenômeno de alternância entre dia e noite, morte e vida: “a goela devora e vomita, ela é iniciadora” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1995, p. 556). Não há como ignorar que o lobo tem sido, ao longo da tradição folclórica ocidental, relacionado ao mal — a imagem do lobo-mau já se cristalizou em nosso imaginário. Obviamente, o poema não trata simplesmente do lobo, mas do lobo-guará, um representante brasileiro desse arquétipo universal, assumindo cores locais, ligadas às idéias de exclusão e injustiça social. Na imagem do lobo, convergem as idéias de violência, medo e transformação, tão presentes ao longo do poema.

Os cães, que inicialmente só latem, como se anunciando alguma catástrofe, aparecem com o único qualificativo de pertencerem à Usina. Seus latidos são associados às limalhas das fábricas e do corte da cana, ao ar pesado, compondo uma atmosfera infernal. De fato, este é o principal simbolismo do cão, o guardião dos portões do inferno, “guia do homem na noite da morte” (*Id. Ibid.*, p. 176). Também é símbolo do mal; inclusive, uma das várias representações do demônio na tradição cristã.

Dessa maneira, lobo e cão vão conduzir o homem aos seus infernos e à transformação. Como já vimos ao longo desta leitura, não é possível atribuir uma significação apenas negativa a essas imagens. Afinal, a morte pode significar libertação e o inferno também pode

apenas representar as camadas mais profundas do psiquismo humano, os desejos reprimidos, o que faz com que toda a narrativa do poema seja interpretada em termos desse simbolismo.

A figura do cão está intimamente ligada à imagem do fogo, ao herói “pirogenético”, tendo seu simbolismo vinculado à “centelha de fogo que precede a centelha de vida”, assim como à destruição, ao conhecimento e à potência sexual. Com isso em mente, podemos interpretar os cães como os que trazem o fogo para a plantação de cana. Fogo que dará início a uma nova realidade.

Lobo e cão compartilham de simbologias muito semelhantes, mas sempre relacionadas ao encontro dos opostos. A idéia de transformação está sempre ligada a ambas as figuras. Tanto um como o outro são relacionados à “instauração do ciclo agrário” (*id. ibid.*, p. 179), o que se articula com a narrativa do poema, que pode, simplesmente, ser associada com o ciclo da plantação de cana. A passagem da terra fértil à colheita, que se realiza com as queimadas, e, depois, à infertilidade.

Com essa leitura, a condição de João ao término do poema seria a condição do trabalhador exaurido após a colheita e o medo poderia ser atribuído à incerteza que decorre da conclusão do trabalho e do conseqüente período sem qualquer alternativa de emprego e, portanto, sem a garantia de seu sustento.

Assim como em *O lobo da estepe*, em que o protagonista se depara com múltiplas personalidades que abarca, os cães podem representar várias personalidades de João que são sacrificadas com o intuito de atingir uma libertação. O problema é que, diferente do romance, o poema termina com um retorno à culpa, como se houvesse o medo após a experiência de prazer por meio da violência.

Embora apenas implícita, a imagem do *devorar* é importante, já que a partir dela é possível perceber como se dá a reverberação de imagem. O poema todo se estrutura com o desenrolar dessa idéia, que sugere desdobramentos de causa e efeito: a cana devora a terra, o lobo devora os cães (que representam o outro e o igual), homem e lobo se devoram e o sol, enlouquecido, devora a todos. Prevaecem o ciclo da violência e sujeição, aparentemente infundável em nossa sociedade, e o ciclo da destruição e reconstrução, morte e nascimento, tanto no plano material, da terra cultivada, quanto no psicológico, do homem que se refaz para se manter vivo.

Por meio do encadeamento das idéias e do intenso ritmo provocado pelas repetições da estrutura da *renka*, o poema, como imagem, permanece vibrando, reverberando. O ritmo acompanha os significados produzidos ao longo do texto, ampliando seus efeitos expressivos. Como pudemos observar, as repetições dos versos serviram a intuítos diferentes, de acordo

com o teor semântico das imagens que reverberavam. Como ocorre em quase toda a obra de Alberto da Cunha Melo, o efeito final é estranho, desconcertante — e libertador.

4 Conclusão — aspectos gerais do estilo de Alberto da Cunha Melo

Para terminar este estudo de interpretação da obra de Alberto da Cunha Melo, vale ressaltar que as leituras focalizam uma face de sua poesia, sob o prisma de uma abordagem estilística.

As reflexões tecidas em torno dos poemas tiveram o intuito de contribuir para o estudo desse escritor; e, tendo como escopo os efeitos de sentido do texto, as observações acerca dos usos lingüísticos buscaram destacar potencialidades expressivas da língua portuguesa.

Convém lembrar que a língua não é compreendida simplesmente como um conjunto de regras gramaticais. Sendo, pois, o texto o objeto desta pesquisa, as análises têm um enfoque discursivo. E a língua passa a ser considerada como um emaranhado de elementos que envolvem desde a menor estrutura dos vocábulos, fônica ou mórfica, até a significação mais volátil do texto, produzida no diálogo constante da realidade do poema com outras realidades. Talvez seja possível afirmar que a imagem poética é mesmo o resultado, ou os resultados, desse confronto. Por isso é limitada e aberta, para lembrarmos Umberto Eco.

A linguagem compacta constitui o principal aspecto do estilo de Alberto da Cunha Melo. E essa característica se acentua ao longo das diferentes fases de sua produção. Associei esse traço de seu estilo ao recurso coesivo da *reverberação de imagem*.

A reverberação é obtida de maneiras diferentes. De modo geral, repete-se uma idéia ou uma estrutura até que, no final do poema, a imagem, saturada de significação, explode sobre os sentidos do leitor, provocando forte impacto.

Em “Mesopotâmia”, esse recurso está vinculado aos desdobramentos do ato de recordar. Uma imagem remete a outra e reverbera ao compor o quadro da lembrança. Inicialmente, tem-se a imagem do rio que repercute na figura dos meninos e homens que se curvavam sobre a água, imagem que antecipa o formato dos caracóis, que descrevem com maior detalhe a condição dessas pessoas. Os últimos versos fecham a rede de conexões com uma tentativa de atribuir sentido às imagens anteriores. A imagem do rio repete-se mais viva e mais carregada de afetividade e conclui o poema de modo circular, como se representasse a mesopotâmia do eu lírico, seu estar “entre rios”. Em “Nobrezas”, são os sentidos da cor de

jambo que reverberam, associando-se a várias metáforas relacionadas à morte e à regeneração até convergir em *ressuscitar*, sintetizando toda a busca afetiva do eu poético, que deseja tudo refazer com a amada. Em “Suicídio de André”, a reverberação está ligada à concretização da imagem da morte e é apreendida na construção de uma rede de sentidos vinculados à idéia de luminosidade para representar o suicídio como um espetáculo assustador e belo. Em “O lobo-guará”, a repetição dos dois últimos versos de cada estrofe no início das subseqüentes serve ao intuito de estabelecer uma reverberação de sentidos, conferindo grande dramaticidade à narrativa. A cada bloco de repetições, determinadas idéias recebem destaque e permanecem vibrando para compor um quadro de extrema violência.

Nesse processo de construção do poema, o ritmo, no sentido mais abrangente empregado neste estudo, é um fator importantíssimo, pois todo o impacto da imagem poética sobre o leitor resulta da fusão entre forma e conteúdo, da repetição de sons, silêncios e sentidos, até a explosão final.

A força da imagem que conclui o poema decorre da convergência de sentidos e formas sobre uma expressão que, geralmente, é a síntese de tudo. E as sensações podem variar: susto, terror, compaixão. Toda sensação intensa induz, via de regra, a uma reflexão. Os poemas, por mais emotivos que sejam, trazem um tom indagativo, de busca por compreensão e mudança. A linguagem de Alberto da Cunha Melo tem sempre um teor argumentativo, que nasce da combinação precisa entre paixão e raciocínio.

E os poemas denunciam um extremo rigor formal, em que cada ênfase melódica acompanha uma ênfase semântica; e cada estrutura ou sentido que se repete ou desdobra intensifica uma idéia ou uma sensação vinculada ao cerne temático e afetivo do texto.

Paralelamente a esse traço de estilo, sobressaem características que, agrupadas, contribuem para singularizar a linguagem de Alberto da Cunha Melo, das quais destaco algumas nesta conclusão.

A crítica à ética e à moral, responsável por delinear um enunciador comprometido com questões sociais, caminha paralela a questionamentos de ordem metafísica. A temática da morte e suas implicações sobre a condição humana perpassa a obra de Alberto da Cunha Melo e constitui um dos eixos de sua poesia.

A ambientação é, no geral, urbana. E, ao longo dos diferentes livros, nota-se uma preferência por personagens representativos das camadas menos privilegiadas: prostitutas, funcionários públicos, trabalhadores no geral. Esses personagens não são estereotipados, povoam os poemas como seres com uma história e uma complexidade. Às vezes, tem-se a

impressão de que não foram criados no poema, mas inspiraram sua criação, como seres reais, que existem fora das páginas dos livros. Com isso, o homem comum recebe destaque e é descrito em uma dimensão mais profunda, propícia à reflexão filosófica.

Ao lado da ambientação urbana, é recorrente a presença de elementos da natureza. Animais alados, plantas, terra, chuva, enfim, a natureza aparece como uma possibilidade de cura libertadora para o homem moderno, embora, por vezes, se mostre como uma força devoradora, nas imagens recorrentes do sol e do verão. A natureza, como um enigma ainda não desvendado pelo homem, se oferece constantemente como uma alternativa para a alienação, os desencontros e o descontentamento. Pois representa o primordial, o não construído pelas mãos humanas e, por isso, livre das contradições geradas pela civilização. Nesse sentido, a poesia procura constantemente por um lugar de descanso, de silêncio pacífico, de retorno a uma inocência há muito esquecida.

Essa busca pode ser compreendida como uma busca do Tempo Cósmico, cíclico, da ordem harmônica que subjaz a tudo. E essa procura da ordem se reflete na própria estrutura dos poemas, na concatenação controlada das imagens, no ritmo que, mesmo quando reflete a fala cotidiana, instaura uma regularidade, a qual se radicaliza com a recorrência dos versos octossilábicos e a repetição das formas fixas.

De acordo com Norma Maria Godoy Faria (2005, p. 49):

Em Cunha Melo, não temos como operar uma cisão entre os sentidos do social, do existencial e do estético. (...) Mesmo em relação aos poemas que trazem um tom aparentemente desprezioso e coloquial, percebemos laivos de um amargor crítico ou de uma sátira provocativa do leitor, sentimentos e questionamentos existenciais associados à vida-no-mundo, que se desvelam no poema determinando seu próprio ritmo.

O homem, em suas várias dimensões, é o centro das atenções na poesia de Alberto da Cunha Melo. Sua crítica à sociedade é muitas vezes descrita como “agônica”. Isso porque há muita dor no poema, devido a uma profunda comunhão com o outro. Mas essa dor está sempre associada a uma linguagem extremamente apelativa, que acorda os sentidos do leitor para a mudança, para o desejo da mudança. E a força está na própria poesia, em sua forma ordenada, no prazer que oferece; prazer tão sufocado pelo espírito da eficiência e do trabalho. Eros, como princípio de vida e construção, surge com vigor nos poemas. O impacto sobre o leitor, apesar de muitas vezes mediado pelo espanto, permite o despertar para uma outra

realidade; a do homem inteiro, vivo, religado consigo mesmo e com o *Cosmos* — imagem recorrente ao longo de toda a sua poesia.

Quando algo foi desligado

O ruído de minha máquina
a bater um poema
despertou-te lá dentro:
só assim a poesia
ainda consegue despertar.

A poesia tem uma função clara: despertar, o que se articula com a linguagem apelativa da maioria dos textos. Esse poema de *Noticiário* denuncia, de maneira irônica, a dificuldade com que esse despertar é atingido. Aparentemente desiludido, o poeta bate seus poemas. Mas confia no ruído insistente e desconfortável da máquina de escrever. E assim a poesia resiste à alienação, ao barulho vazio e caótico da vida moderna. Não é por acaso que Alfredo Bosi afirma que o “nome secreto” de Alberto da Cunha Melo é “resistência”⁶⁴.

A experiência de libertação promovida pela poesia não se mostra como um caminho fácil a percorrer. O leitor é conduzido por paragens perigosas, exposto a imagens desconcertantes. E muitas vezes esbarra na própria dificuldade da linguagem poética, que seduz com sua aparente simplicidade, enredado não apenas pelo que é dito, mas pelo que é calado. No caso desse poema, ficam os questionamentos: o que foi desligado? o que é despertar? lá dentro de onde? de quem é a voz que fala no poema? quem é seu interlocutor? Concomitantemente, a relação entre causa e efeito é explicitada de maneira precisa e a combinação dos sons, inicialmente duros e fechados e posteriormente mais fluidos e abertos, sugere o próprio ato do acordar dos sentidos, do abrir os olhos para a claridade.⁶⁵

Nada permanece simples na compacta poesia de Alberto da Cunha Melo.

*

* *

Quanto aos aspectos mais vinculados à estrutura, destaca-se, em primeiro lugar, a emoção controlada pelo rigor formal — controlada, não reduzida, pois muitas vezes é o controle da forma que fortalece a emoção. Assim, predomina a forma fixa, com metro octossilábico, cultivado ao longo de três diferentes fases. Curiosamente, é na fase dos versos

⁶⁴ Cf. Prefácio de *Yacala*.

⁶⁵ Uma análise detalhada desse poema pode ser lida em MICHELETTI (2004b).

polimétricos que se confirma o rigor formal, pois eles ilustram que, de fato, nenhum verso é livre para um poeta como Alberto da Cunha Melo.

O aspecto melódico, sonoro, desempenha um papel especial na trama dos poemas. A produção de sentido conta sempre com a exploração das potencialidades expressivas da sonoridade, por meio de aliterações, assonâncias, repetições, paronomásias. O uso do metro regular contribui para destacar relações sonoras e semânticas cruciais na composição da imagem, deixando determinadas expressões em paralelo ou direcionando a atenção para o termo que finaliza o verso; termo que, de outro modo, passaria despercebido para o leitor.

Concomitante ao controle da forma, que parece se intensificar ao longo das produções, revelando, talvez, um maior domínio das técnicas de composição do verso, nota-se, no decorrer das diferentes fases, uma tendência ao apagamento das marcas de subjetividade. O eu lírico em primeira pessoa é mais freqüente nas primeiras publicações. Obviamente, a subjetividade permanece, mas de maneira embaçada, presente apenas nos interstícios do poema. Esse recurso contribui para ampliar o impacto da imagem poética, na medida em que permite um maior envolvimento afetivo por parte do leitor.

A subjetividade velada pode ser apreendida no uso recorrente do discurso irônico, o qual se manifesta por meio de estratégias diversas, levando a efeitos também distintos. A ironia, no geral, envolve o contraste entre os sentidos mais desgastados de algumas construções com uma abordagem nova, em que, geralmente, o sentido literal se sobrepõe ao figurado, como o que se observa no uso do termo *glória*, no poema “O lobo-guará”, ou do termo *despertar*, no poema de *Noticiário* que acabamos de ver. Esta, aliás, constitui outra característica recorrente na obra: a renovação de frases e imagens desgastadas pelo uso. Esse recurso é mesmo o que estrutura o poema “Suicídio de André”, em que a imagem da morte como um ceifeiro surge totalmente renovada.

A insinuação de um sujeito que controla e organiza o discurso também se evidencia no encadeamento lógico das sentenças, por vezes expresso por conectivos e sempre acompanhado dos sinais gráficos de pontuação. Mesmo quando sobressai o envolvimento afetivo do eu lírico, como nos poemas de *Clau*, destacam-se conexões delatando a ordenação pensada da frase. Esse recurso é fundamental para delinear o caráter reflexivo e argumentativo dos textos, sempre inclinados ao exame filosófico.

O tom narrativo de grande parte dos poemas — responsável pela marcante composição visual das imagens — também estabelece uma pseudo-proximidade do leitor e conseqüente camuflagem do sujeito. A narração, geralmente, se estabelece em torno de um personagem, como se o que importasse, de fato, não fosse o acontecimento narrado, mas a

reação do homem às diferentes situações. Assim, a poesia não desvia seu olhar do humano, revelando um enunciador que busca constantemente compreender a si mesmo e ao outro, como se todos fossem aspectos de um único ser.

Por isso o sentimento de comunhão é tão intenso na obra de Alberto da Cunha Melo. Essa concepção de que o indivíduo reflete a espécie se torna central para a compreensão do caráter filosófico de sua obra, o qual se faz presente mesmo em poemas em que a expressão do sentimento assume o primeiro plano.

Confluências

Não te amo contra Maria,
 contra Tereza,
 contra Luzia;
 eu te amo amando
 todas as Marias,
 todas as Terezas,
 todas as Luzias
 que moram em ti;
 eu te amo
 a favor de todas
 que não amei
 como a ti;
 eu te amo amando
 as duzentas Marias,
 as trezentas Terezas,
 as quatrocentas Luzias
 que moram em ti.

Nesse poema, as estruturas contendo os nomes de diferentes mulheres reverberam para sempre esbarrar no pronome *ti*, evidenciando a confluência de diferentes mulheres multiplicadas na amada e a total entrega do eu a seu amor, como se essa entrega o religasse a todo o Universo. *Clau* é um livro importantíssimo no contexto da poética de Alberto da Cunha Melo. Exatamente por destoar dos demais, na temática e na forma, permite que se observem as características mais recorrentes. Alguns poemas chegam a parecer crus, como se não tivessem qualquer esforço de elaboração e apenas jorrassem do momento vivido. No entanto, essa aparente displicência reflete a preocupação do poeta com a expressão da verdade e com o poema de “peça única” — traço estilístico que se opõe a uma tendência da literatura moderna que é a da fragmentação.

A poesia de Alberto da Cunha Melo exhibe uma unidade marcante. A opção por preservar, neste estudo, a separação por fases ocorreu na medida em que, a cada livro, essas

características relativas ao trato dos temas e, especialmente, das formas são acentuadas — como se a obra refletisse mesmo uma busca individual pela linguagem compacta.

Na primeira fase, dos quartetos octossilábicos, a concisão e a ênfase já são obtidas por meio da técnica de reverberação; no geral, cada estrofe abarca um período e compõe um quadro mais ou menos fechado que reverbera na subsequente. Na segunda fase, a reverberação ocorre ao longo dos versos polimétricos, cuja estrutura evidencia determinadas relações semânticas, possibilitando a intensificação de uma imagem. No período da retranca, a própria forma fixa criada pelo autor reflete a busca pela concisão; no geral, uma imagem reverbera por meio de imagens menores, sendo que os dísticos servem ao intuito da convergência dos efeitos de sentido; o dístico final abarca as idéias reverberadas ao longo do poema, como se fosse uma caixa de ressonância, um amplificador de sentidos; e o texto se conclui com grande impacto expressivo; nessa fase, são comuns os poemas compostos de um único período e, mesmo quando há mais de um, o sinal gráfico escolhido para separá-los é o ponto-e-vírgula, realçando o vínculo semântico entre as partes do texto.

No último livro publicado, *O cão de olhos amarelos*, todas essas características relativas à concisão e à intensificação das imagens aparecem radicalizadas na *renka*; a cada dístico que se repete, as imagens reverberam e os efeitos de sentido são fortalecidos. Embora cada repetição se subordine a um efeito diferente, o resultado é sempre a intensificação das imagens, vinculadas a um centro semântico. Em resenha publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, no dia 26 de novembro de 2006, Ivan Junqueira apresenta o livro com a seguinte frase: “De expressão verbal contundente, poemas de Alberto da Cunha Melo aliam concisão expressiva à mais funda emoção”.

É possível vislumbrar uma poesia que foi sendo construída ao longo de anos de experimentalismo — sempre retomando a tradição literária. A passagem de uma fase a outra, de uma forma a outra, representa um passo além para se atingir a definição cada vez mais clara de um estilo que se define, especialmente, pela concisão. A poesia procura sua forma e o estilo do poeta, como as escolhas que compõem o texto, vai se tornando mais nítido.

A linguagem aforística é outro recurso que se mostra cada vez mais presente nos poemas, refletindo o teor filosófico da poesia.⁶⁶ Mas o aforismo torna-se tão parte do discurso, que muitas vezes já não se explicita como aforismo. Por exemplo, em *Carne de Terceira*, o título de uma das partes, “Adágios”, antecede poemas com versos como este: “muitos são os

⁶⁶ É interessante notar que essa característica da obra de Alberto da Cunha Melo também é marcante na obra poética de seu pai, Benedito Cunha Melo.

seguidos/ e todos abatidos”, explicitamente aforístico. Já em *O cão de olhos amarelos*, esse tipo de discurso ocorre fundido na estrutura narrativa do poema, como no trecho:

Acochado, um lobo-guará
escondeu-se dentro de João,
que, invisível em sua miséria,
fez-se perfeito esconderijo
do Mal, seu ingênuo hospedeiro.

Nessa passagem, o discurso aforístico corresponde à organização lógica do texto. Na descrição de João, que representa toda uma classe de pessoas, subjaz a seguinte afirmativa: “A miséria faz do homem perfeito esconderijo do Mal”.

Acompanhando essa estruturação racional do discurso, destaca-se o uso de termos de natureza semântica oposta ou contrastante, geralmente associados pela sonoridade, por exemplo: *luz/pus*; *limbo/mimo*; *schistosoma/solidão*; *sílfide/voraz*. Essas combinações apontam para o paradoxo e desvelam uma poesia empenhada em devassar contradições. O resultado não é uma harmonização de opostos, mas a instauração do insólito, comprometido com uma análise crítica da realidade e com a finalidade de despertar o leitor para novas experiências do real.

Todos esses recursos, além das constantes referências, no geral implícitas, à tradição literária, incrustam-se em uma sintaxe próxima da prosa, composta de um vocabulário acessível. O resultado é um estilo denso, casado com o estranho, e o estranhamento. As combinações entre os vocábulos resultam sempre em algo desconhecido para o leitor, constantemente exposto ao novo.

A simplicidade se dá em função de construir e evocar o complexo, ou seja, de dizer o máximo com o mínimo de palavras. Nesse sentido, a busca pela simplicidade equivale à busca pela concisão. Por vezes, o poema requer grande esforço de interpretação. O leitor de Alberto da Cunha Melo deve apreciar a palavra, deter-se sobre seus desdobramentos; observar com detalhe as combinações sintáticas, simples em termos de estrutura, mas complexas ao evidenciar uma multiplicidade de nexos semânticos. Em seu estilo, o silêncio — obtido pelas pausas na seqüência rítmica e pela combinação inusitada de imagens — opera como importante fator de significação, sempre conferindo profundidade à reflexão e produzindo estranhamento. Isso porque a poesia resiste ao imediatismo das linguagens características da cultura de massa. Nas palavras do autor: “A poesia é a anti-mercadoria”.

Em entrevista a Mário Hélio⁶⁷, por ocasião do lançamento de *Yacala*, com tiragem de apenas 200 exemplares e impresso por um processo há muito abandonado, a linotipia⁶⁸, Alberto da Cunha Melo expõe o caráter resistente de sua poesia.

Pedro Botelho diz que sensibilidade é inteligência dos sentidos e que a arte é uma oferta dos deuses e só pode ser realmente contemplada por poucos. Se ele estiver certo, somos forçados a acreditar que o mundo moderno marcha para a mais bruta insensibilidade, ou a burrice dos sentidos. O mundo inteiro está mergulhando no oceano do kitsch, que é produzido em escala planetária pela indústria cultural.

O simulacro da arte, como o chamava José Guilherme Melquior, vai engolindo todos os espaços. Como poeta, cada vez mais procuro adaptar-me ao meu gueto, ao meu Tibet, e a forma de editar meu novo livro é um sinal dessa adaptação.⁶⁹

A cada poema, repercute uma inquietação, que sempre acompanha uma descoberta, uma percepção alterada, que convida a uma mudança de postura. Por meio de uma subjetividade sagaz e delicada, que se desnuda no controle da forma, no discurso lógico e compacto, nas combinações inusitadas, nas imagens contundentes, a poesia cumpre seu papel de seduzir e despertar. E o leitor experimenta, de maneiras diferentes em cada poema, um pouco desse desejo de Cosmos que reverbera por toda a poesia de Alberto da Cunha Melo.

⁶⁷ In *Jornal do Commercio*, 27 de junho de 1999. Nessa entrevista, Mário Hélio retoma a afirmação do poeta citada anteriormente de que a poesia é a antimercadoria.

Disponível em <http://www2.uol.com.br/JC/_1999/2706/cc2706a.htm> (acesso em 19/11/2007).

⁶⁸ Edição viabilizada por um sistema de subscrição em que cada pessoa compra seu exemplar antecipadamente.

⁶⁹ Esse comentário do autor pode ser aproveitado na interpretação de “O lobo-guará” como um meta-poema. Com isso, a imagem das canas vorazes e dos cães latindo em unísono passam a representar a proliferação das vozes dessa arte massificada, propagada pela indústria cultural. A usina próxima aos *festivos* lençóis de cana retrataria, portanto, a indústria do entretenimento alienante de nosso país.

Referências bibliográficas

Livros de poesia de Alberto da Cunha Melo

- Carne de Terceira com Poemas à Mão Livre*. Recife: Bagaço, 1996.
Círculo Cósmico. Separata da revista *Estudos Universitários*. Recife: UFPE, 1966.
Clau. Recife: UFPE, 1992.
Dez Poemas Políticos. Recife: Pirata, 1979.
Dois caminhos e uma oração. São Paulo: Girafa, 2003.
Meditação sob os lajedos. Natal: EDUFRN, 2002.
Noticiário. Recife: Pirata, 1979.
O cão de olhos amarelos & outros poemas inéditos. São Paulo: Girafa, 2006.
Oração pelo Poema. Separata da revista *Estudos Universitários*. Recife: UFPE, 1967.
Poemas à Mão Livre. Recife: Pirata, 1981.
Poemas Anteriores. Recife: Bagaço, 1989.
Publicação do Corpo. In *Quíntuplo*. Recife: Aquário, 1974.
Soma dos Sumos. São Paulo: José Olympio\Fundarpe, 1983.
Yacala. Recife: Ed. Gráfica Olinda, 1999.

Poemas em antologias

(organizados de acordo com o ano de publicação)

- Mesopotâmia; Endereço profissional; Hebdomadário; O cidadão na alvorada; O matadouro. In ELÓI (org.). *Lírica*. Recife: Elói Editor, 1967, p. 5.
Mártir Luther King. In ELÓI (org.). *Antologia Dois. Geração & Gerações*. Recife, 1968, p. 5.
Plataforma. In ELÓI (org.). *Geração & Gerações. (Poesia)*. Recife: Elói Editor, 1969, p. 3-4.
No Acre depois de conhecê-lo. In CARLOS, Jorge (org.). *Coletânea de Poesias Acreanas*. Rio Branco: Cia. De Teatro Quarto Fuso, 1981, p. 31-54.
O Boi também sabe comer. In HORTAS, Maria de Lourdes. *A Cor da Onda por Dentro. Poesia para crianças de trinta autores brasileiros contemporâneos*. Recife: Edições Pirata, 1981, p. 17.
Aos mestres com desrespeito. In [s.i.]. *Miguel Arraes. Um nome que se faz poesia*. Recife, [s.e.], 1985.
Alta residência. In MAGALHÃES, Eduardo Freyre; GAMA, Iran; CRUZ, Paulo Bandeira da; ARAÚJO, Vital Corrêa de. *Poetas da Rua do Imperador*. Recife: Pool Editorial, 1986, p. 18.
Quando chove no progresso do Recife. In BEZERRA, Jaci; PONTUAL, Silvia (org.). *Álbum do Recife*. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 1987, p. 21.
Aos mestres com desrespeito; Patriotismo ao meu modo; Plataforma; Relógio de ponto; Divagações sobre o mesmo medo. In MATOS, Cremilda Aquino de; RAFAEL, Ésio; SILVA, Izabel Maria Martins (org.). *Antologia Didática de Poetas Pernambucanos. Do Pós-Guerra à década de 80*. Recife, Governo de Pernambuco, Secretaria de Educação, Departamento de Cultura, 1988, p. 21-15.
Esquete de natal. *Natal Pernambucano*. Recife: Bagaço, 1992.
Aos mestres com desrespeito; História da princesa alegria. In FARIAS, Pedro Américo de. *NOR destinos. Coletânea do Nordeste Brasileiro*. Lisboa: Editorial Fragmentos, 1994, p. 18-19.
Os sessentões da Rua do Príncipe; O carnaval é assim; Rua Vigário Tenório. In BEZERRA, Jaci; TENÓRIO, Tereza (org.). *Treze Poetas da Geração 65. 30 Anos*. Recife, FUNDARPE – Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, 1995, p. 17-20.

- Pelo rádio do ônibus, no Recife. In CORREYA, Juarez (org.). *Poesia Viva do Recife*. Recife: CEPE, 1996, p. 17.
- Lendo Emilé Zola; Cartão de Visita. In SARMENTO, Lourdes (org.). TOLENTINO, Bruno (trad.). *Poesie du Brésil*. Paris: Vericuetos, 1997, p. 34-37, edição bilíngüe, português – francês.
- Retorno dos investimentos. In BARRETO, Dione (org.). *A Seleção de Literatura. Nordeste*. São Paulo: SESC; Fundação Joaquim Nabuco, 1999, [s.p.].
- Adágios; Presságios. In LEAL, César (org.). *Poesia Pernambucana Moderna. Breve Antologia. Estudos Universitários*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1999, p. 140-144.
- Confluências. In ALCÂNTARA, Beatriz; SARMENTO, Lourdes (org.). *Amor nos Trópicos. Ensaio e Seleta de Poemas Contemporâneos*. Fortaleza: Casa de José de Alencar, 2000, p. 131.
- O Presente; Cantos dos emigrantes; Formas de abençoar; Divagações sobre o mesmo medo; Chegada de um camponês à rodoviária; Cancioneiro para o Terceiro Mundo; Aos mestres, com desrespeito; Ritual do espancamento; Plataforma; Coletivo suburbano; Relógio de ponto; Um cartão de visita; Sinais; Capitulações; Confluências; Domingo na Matinê; Abel, o Reformista Maior; Alta residência; Aeroporto; Anáforas; Natal de 1999. In OLIVEIRA, Eraldo Gomes de (org.). *Escritores Vivos de Pernambuco*. Recife, CEPE, UBE, 2001, p. 131-163.
- Canto dos emigrantes. In PINTO, José Nêumane (org.). *Os cem melhores poetas brasileiros do século XX*. São Paulo: Geração Editorial, 2001, p. 195-196.
- Relógio de ponto. In RODRIGUES, Cláudio; MAIA, Alexandra (orgs.). *100 Anos de Poesia. Um panorama da poesia brasileira no século XX*. Rio, O Verso, 2001, v. II, p. 70-71.
- Tota. In ALCÂNTARA, Beatriz; SARMENTO, Lourdes (org.). *Fauna e Flora nos Trópicos*. Seleta de Poemas. Fortaleza: SECULT, 2002, p. 48.
- Oração pelo poema (fragmento); Ergonomia. In BARROS, Almir (org.). *46 Poetas Sempre*. Recife: Bagaço, 2002, p. 9-11.
- Belo Monte. In DE FERNANDES, Rinaldo (org.). *O Clarim e a Oração. Cem Anos de Os Sertões*. São Paulo: Geração Editorial, 2002, p. 129-134.
- Canto dos emigrantes; Dual. In CORDEIRO, Cláudia e CAMPOS, Antônio. *Pernambuco, terra da poesia: um painel da arte poética pernambucana dos séculos XVI ao XXI*. São Paulo: Escrituras, 2005, p. 309-315.

Entrevistas com Alberto da Cunha Melo

- HÉLIO, Mário. “Yacala é homenagem à idade do chumbo”. Entrevista. *Jornal do Commercio*, Caderno C. Recife, 27.06.1999.
- MOURA, Ivana. “A poesia não é uma mercadoria”. Entrevista. *Diário de Pernambuco*. Caderno Viver. Recife, 07.05.2006.
- CORDEIRO, Cláudia (org.). *Cronos*. Revista do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da UFRN, Natal: EDUFRN. Jan/Dez 2004/2005.

Artigos e resenhas sobre o poeta

- ALVES, Audálio. Resenha. In *Jornal do commercio*, Recife, 07.09.79.
- BARBOSA FILHO, Hildeberto. *Alberto da Cunha Melo, grande pecador ou seis propostas para uma nova leitura*. Posfácio de *O cão de olhos amarelos & outros poemas inéditos*. São Paulo: Girafa, 2006.
- BARBOSA FILHO, Hildeberto. Resenha de Clau. In *O Norte*. João Pessoa, 02.04.2000.
- BASÍLIO, Astier. Alberto da Cunha Melo. 40 anos de poesia. *Jornal da Paraíba*. suplemento cultural, 07.05.2006.
- BEZERRA, Jaci (org.). *Geração 65: o livro dos trinta anos*. Recife: FUNDARPE, 1997.

- BOSI, Alfredo. Prefácio da edição fac-símile do livro *Yacala*. Natal: UFRN, 2000.
- Dicionário Biobibliográfico de Poetas Pernambucanos*. Recife: CEPE/FUNДАРPE, 1993.
- FARIA, Álvaro Alves. Resenha de *O cão de olhos amarelos*. In *Rascunho*. 23.06.2006.
- FERREIRA, Izacyl Guimarães. “Identidade e variantes de Alberto da Cunha Melo”. Portal da UBE-SP – Estudos e Resenhas <http://www.ube.org.br/logon_materias.php?cd_materias> Acesso em 05/12/2007.
- HÉLIO, Mário. “Poesia filosófica de Alberto da Cunha Melo”. Resenha de Meditação sob os lajedos. In *Diário de Pernambuco*. Recife, 10.12.2002.
- HÉLIO, Mário. Posfácio do livro *Poemas Anteriores*. Bagaço: Recife, 1989.
- HENFIL (Henrique de Souza Filho). Resenha. In *Pasquim*. Rio de Janeiro, 07.07. 1981.
- JAMIR E SILVA, Liliane Maria. “A metáfora do vazio na poesia de alberto da Cunha Melo. In <http://www.albertocmelo.com/alberto_fc.htm> Acesso em 05/12/2007.
- JUNQUEIRA, Ivan. “Diálogo cortante com Kafka nos poços profundos da angústia. Resenha de *O cão de olhos amarelos*. In *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2. São Paulo, 26.06.2006.
- LEAL, César. Resenha de *Carne de terceira*. In *Diário de Pernambuco*. Recife, 13.07.1998.
- MOURA, Walter Cabral. “*O cão de olhos amarelos*: algumas considerações sobre o livro de Alberto da Cunha Melo”. In *Jornal do Commercio*. Opinião. Recife, 06.06.2006.
- PINTO, José Nêumanne. Resenha de *Yacala*. In *Jornal da Tarde*. São Paulo, 07.08.1999.
- RODRIGUES, Henrique. “A técnica da escrita simples”. *Jornal do Brasil*. Caderno Idéias&Livros, Poesia. Rio de Janeiro, 19.08.2006.
- TOLENTINO, Bruno. Resenha de *Yacala*. In *Bravo*. São Paulo, outubro de 1999.
- Tradição dos Extremos. Continente Multicultura. Editorial. ed. n. 64. Recife: CEPE, abril 2006.
- VIEIRA, Anco Márcio Tenório (org.). *Biblos. Enciclopédia VERBO das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa/São Paulo: Verbo, 1999.

Estudos acadêmicos sobre Alberto da Cunha Melo

- CORDEIRO, Cláudia. *Faces da resistência na poesia de Alberto da Cunha Melo*. Recife: Bagaço, 2003.
- FARIA, Norma Maria Godoy. *Metapoesia e profecia em Alberto da Cunha Melo*. Dissertação de Mestrado. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2005.

Estilística, poética, estudos da linguagem, gramáticas, dicionários e demais obras consultadas

- ALI, Manoel Said. *Versificação portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- ALONSO, Amado e LIDA, Raimundo. (orgs.) *Introducción a la estilística romance*. Colección de Estudios Estilísticos I, 2. ed., Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1942.
- ALONSO, Amado. *Materia y forma en poesía*. 3. ed. Madrid: Gredos, 1969.
- ALONSO, Amado. *Poesía e estilo de Pablo Neruda*. Barcelona: EDHASA, 1979.
- ALONSO, Dámaso. *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 1960.
- ALONSO, Dámaso. *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*. 5. ed. Madrid: Gredos, 1966.
- ALVES, Ieda Maria. *Neologismo: criação lexical*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1994.
- ARAGON. *Tratado do estilo*. Trad. Júlio Henriques. Lisboa: Antígona, 1995.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e arte poética*. 16. ed. São Paulo: Ediouro, 1998.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis — A representação da realidade*. Trad. J. Sperber. São Paulo: Perspectiva/USP, 1971.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BALLY, Charles. *El lenguaje y la vida*. Trad. A. Alonso. Buenos Aires: Editorial Losada, 1941.
- BALLY, Charles. *Linguistique générale et linguistique française*. 4. ed. Bern: Francke, 1965.
- BALLY, Charles. *Traité de stylistique française*. 3. ed. vols 1 e 2. Genève: Georg; Paris: Klincksieck, 1951.
- BARROS, Diana Luz Pessoa e FIORIN, José Luiz (orgs.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2003.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. Trad. Izidoro Blikstein. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BARZOTTO, Valdir Heitor (org.). *Estado de leitura*. Campinas: Mercado de Letras; ALB, 1999.
- BASÍLIO, Margarida. *Formação e classes de palavras no português do Brasil*. São Paulo: Contexto, 2004.
- BASÍLIO, Margarida. *Teoria lexical*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- BEAUGRANDE, Robert-Alain de e DRESSLER, Wolfgang Ulrich. *Introduction to text linguistics*. London/New York: Longman, 1981.
- BEAUGRANDE, Robert-Alain de. *Text, discourse and processes*. London/New York: Longman, 1984.
- BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37 ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Lucerna, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BERGSON, Henry. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERNÁRDEZ, Enrique. *Introducción a la lingüística del texto*. Madrid: Espasa Calpe, 1982.
- Bíblia de Jerusalém*. rev. e ampl. São Paulo, Paulus, 2002.
- BLACK, Max. “Como as metáforas funcionam: uma resposta a Donald Davidson”. In SACKS, Sheldon (org.). *Da metáfora*. Trad. Leila Cristina M. Darin et alii. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992, p. 183-193.
- BOAS, Orlando Villas e BOAS, Cláudio Villas. *A marcha para o oeste*, 4 ed. São Paulo: Globo, 1994.
- BORBA, Francisco da Silva. *Introdução aos estudos lingüísticos*. Campinas: Pontes, 1991.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- BOSI, Alfredo. “Sobre alguns modos de ler poesia: memória e reflexões”. In *Leitura de Poesia* (org.). São Paulo: Ática, 1996, p. 223-238.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1993.

- BOSI, Viviana *et alii*. *O poema: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- BOUSOÑO, Carlos. *Antologia de textos críticos*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1969.
- BRADFORD, Richard. *Stylistics*. London, New York: Routledge, 1997.
- BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- BRAIT, Beth (org.). *Estudos enunciativos no Braasil: histórias e perspectivas*. Campinas: Pontes; São Paulo: FAPESP, 2001.
- BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: UNICAMP, 1996.
- BRANDÃO, H. N. *Introdução à análise do discurso*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1991.
- BRÉAL, Michel. *Ensaio de semântica*. Trad. Aída Ferras *et alii*. São Paulo: EDUC, 1992.
- BRIGGS, John & MONACO, Richard. *Metaphor: the logic of poetry – a handbook*. New York: Pace University Press, 1990.
- BRIK, O. "Ritmo e sintaxe". In *Teoria da literatura (os formalistas russos)*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- BROWN, Gillian e YULE, George. *Discourse analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- CALLOU, Dinah e LEITE, Yonne. *Iniciação à fonética e á fonologia*. 9. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. 3. ed., rev. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.
- CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *Dicionário de lingüística e gramática*. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
- CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *Estrutura da língua portuguesa*. 37. ed. Rio de Janeiro, 2003.
- CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *Princípios de lingüística geral*. 4. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1974.
- CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e montagem: um estudo sobre a poesia de George Trakl*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CARONE, Flávia de Barros. *Morfossintaxe*. 5. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- CASSIER, Ernest. *Filosofia de las formas simbólicas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- CASTRO, Walter de. *Metáforas machadianas: estruturas e funções*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.
- CAVALCANTE, Mônica Magalhães; RODRIGUEES, Bernadete Biasi; CIULLA, Alena. *Referenciação*. Col. Clássicos da Lingüística. São Paulo: Contexto, 2003.
- CAVALIERE, Ricardo. *Pontos essenciais em fonética e fonologia*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.
- CHACON, Lourenço. *Ritmo da escrita: uma organização do heterogêneo da linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.
- CHIERCHIA, Gennaro. *Semântica*. Trad. Luis Pagani, Lígia Negri, Rodolfo Ilari. Campinas: Editora da UNICAMP; Londrina: EDUEL, 2003.
- COHEN, Jean. *Estruturas da linguagem poética*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- CORACINI, M. J. R. F. *Um fazer persuasivo — o discurso subjetivo da ciência*. São Paulo: Pontes Educ, 1991.
- CORTÉS, Manuel Muñoz. *Estudios de estilística textual*. Madrid. Universidad de Murcia, 1986.
- CRESSOT, Marcel. *Le style et ses techniques*. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.
- CRESSOT, Marcel. *O estilo e as suas técnicas*. Trad. M. C. Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1980.
- CROCE, Benedetto. *Breviário de estética*. Trad. Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 2001.
- CRYSTAL, David e DAVY, Derek. *Investigating English Style*. London: Longman, 1970.
- CULLER, Jonathan. "Em defesa da superinterpretação". In ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 129-146.
- CUNHA, A. G. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- CUNHA, C. & CINTRA, L. *Nova gramática do português contemporâneo*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- DANESI, Marcel. *Poetic logic: the role of metaphor in thought, language and culture*. Madison: Atwood, 2004.

- DAVALLON, Jean. “A imagem, uma arte de memória?”. In Achard, Pierre *et. alii*. *Papel da Memória*. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999, p. 23-34.
- DAVIDSON, Donald. “O que as metáforas significam”. In SACKS, Sheldon (org.). *Da metáfora*. Trad. Leila Cristina M. Darin *et alii*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992, p. 35-54.
- DECLERQ, G. *L’art d’argumenter*. Partie I, Chap. 2. Paris: Editions Universitaires, s/d.
- DIJK, Teun Adrianus van. *Cognição, discurso e interação*. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2002.
- DOLEZEL, Lubomir. *A poética ocidental — tradição e inovação*. Trad. V. de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- DUARTE, Paulo Mosânio e LIMA, Maria Claudete. *Classes e categorias em português*. 2. ed. rev. e ampl. Fortaleza: Editora da UFC, 2003.
- DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- DUCROT, Oswald. *O dizer e o dito*. Trad. Eduardo Guimarães. Campinas: Pontes, 1987.
- DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1993.
- DURKHEIM, Émile. *O suicídio: estudo de sociologia*. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Trad. L. A. Nunes e R. K. de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. Trad. Pérola de Carvalho. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ELIOT, T. S. *Ensaio de doutrina crítica*. Trad. Fernando de Mello Moser. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.
- ENKVIST, Nils Erik, SPENCER, John, GREGORY, Michael. *Linguística e estilo*. Trad. Wilma A. Assis. 2. ed. São Paulo: Cultrix/USP, 1974.
- FAIRCLOUGH, N. *Discourse and social change*. Cambridge: Polity Press, 1992.
- FAVERO, L. Lopes e KOCH, Ingedore. *Linguística textual — introdução*. São Paulo: Cortez, 1983.
- FAUSTO, Boris. *História concisa do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- FELTES, Heloísa Pedrosa de Moraes (org.). *Produção de sentidos: estudos transdisciplinares*. São Paulo: Annablume; Porto Alegre: Nova Prova; Caxias do Sul: EDUCS, 2003.
- FERREIRA NETTO, Waldemar. *Introdução à fonologia da língua portuguesa*. São Paulo: Hedra, 2001.
- FERREIRA, A. B. H. *Novo Aurélio Século XXI — dicionário eletrônico* (Cd-rom). Versão 3.0. Rio de Janeiro: Nova Fronteira e Lexikon Informática, 2000.
- FINGER, Ingrid. *Metáfora e significação*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.
- FIORIN, José Luiz (org.). *Introdução à Linguística II: princípios de análise*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2003.
- FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.
- FONTANIER, Pierre. *Les figures du discours*. Paris: Flammarion, 1977.
- FREUD, Sigmund. “Lo siniestro”. In *Obras completas*. vol. XVIII. *Psicoanálisis aplicado: ensayos sobre la aplicación del psicoanálisis a la literatura, el arte, la religión, la mitología, la guerra y la paz*. Buenos Aires: Santiago Rueda, 1954.
- GAGO, José María Paz. *La estilística*. Madrid: Síntesis, 1993.
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. Trad. I. F. Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GOMES ALONSO, Juan Carlos. *La estilística de Amado Alonso como una teoría del lenguaje literario*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2002.
- GIBBS JR. Raymond W. *The poetics of mind: figurative thought, language, and understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

- GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: companhia das Letras, 2001.
- GRAMMONT, Maurice. *Le vers français – ses moyens d’expression, son harmonie*. Paris: Delagrave, 1947.
- GRAMMONT, Maurice. *Traité de phonétique*. 4. ed. Paris: Delagrave, 1975.
- GRANGER, Gilles-Gaston. *Filosofia do estilo*. Trad. Scarlett Zerbetto Marton. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GRIGOLETTO, Marisa. *A resistência das palavras: discurso e colonização britânica na Índia*. Campinas: Pontes, 2002.
- GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand, 1996.
- GUIMARÃES, Eduardo. *História da semântica: sujeito, sentido e gramática no Brasil*. Campinas: Pontes, 2004.
- GUIMARÃES, Eduardo. *Os limites do sentido: um estudo histórico e enunciativo da linguagem*. 2. ed. Campinas: Pontes, 2002.
- GUIMARÃES, Eduardo e Paula, Mirian Rose Brum de (orgs.). *Sentido e memória*. Campinas: Pontes, 2005.
- GUIMARÃES, Eduardo. *Texto e argumentação — um estudo de conjunções do português*. Campinas/SP: Pontes, 1987.
- GUIRAUD, Pierre. *A semântica*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.
- HALLIDAY, M. A. K. e HASAN, Ruqaiya. *Cohesion in English*. London: Longman, 1976.
- HARKOT-DE-LA-TAILLE, Elizabeth e TAILLE, Yves de la. “A construção ética e moral de si mesmo”. In Souza, Maria Thereza Costa Coelho (org.). *Os sentidos de construção: o si mesmo e o mundo*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004, p. 69-101.
- HATZFELD, Helmut. *Estudios de estilística*. Planeta: Barcelona, 1975.
- HESSE, Hermann. *O lobo da estepa*. Trad. Ivo Barroso. 31 ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss de língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- IBAÑOS, Ana Maria Tramunt e SILVEIRA, Jane Rita Caetano da Silveira (orgs.). *Na interface semântica/pragmática: programa de pesquisa em lógica e linguagem natural*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- ILARI, Rodolfo e GERALDI, João Wanderlei. *Semântica*. 10. ed. Série Princípios. São Paulo: Ática, 2002.
- ILARI, Rodolfo. *Introdução à semântica — brincando com a gramática*. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2002.
- ILARI, Rodolfo. *Introdução ao estudo do léxico — brincando com as palavras*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2003.
- ISER, Wolfgang. “A interação do texto com o leitor”. In LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor - Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura – uma teoria do efeito estético*. vol 2. São Paulo: Editora 34, 1999.
- JAKOBSON, Roman e WAUGH, Linda. *La forma sonora de la lengua*. Trad. Mónica Mansour. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”. In *Linguística e comunicação*. Trad. I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1959.
- JAKOBSON, Roman. “Poética da poesia”. In *Poética em ação*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1990.
- JAKOBSON, Roman. “O que é a poesia”. In *Círculo lingüístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Porto Alegre: Globo, 1978.
- JAKOBSON, Roman. *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. Trad. Mónica Mansour. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- JAKOBSON, Roman. *Seis lições sobre o som e o sentido*. Lisboa: Moraes, 1977.
- JAUSS, Hans Robert. . “O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis”. In LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor - Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 63-82.
- JOUVE, Vincent. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: UNESP, 2002.

- KAIDA, Ludmila G. *La estilística funcional rusa — problemas actuales*. Trad. José María Bravo. Madrid: Madrid, 1986.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária (introdução à ciência da literatura)*. 6. ed. Coimbra: Arménio Amado Editor, 1976.
- KEHDI, Valter. *Morfemas do português*. 6. ed. São Paulo: Ática, 2003.
- KITTAY, Eva Feder. *Metaphor: its cognitive force and linguistic structure*. Oxford: Clarendon, 1989.
- KOCH, I. G. Villaça. *A coesão textual*. São Paulo: Contexto, 2000.
- KOCH, Ingedore G. Villaça e TRAVAGLIA, Luiz Carlos. *Texto e coerência*. 9. ed. São Paulo: Cortez, 2003.
- KOCH, Ingedore G. Villaça. *Argumentação e linguagem*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1987.
- KOCH, Ingedore G. Villaça. *Introdução à lingüística textual: trajetória e grandes temas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- KOCH, Ingedore Grünfeld e FÁVERO, Leonor Lopes. “Discurso e referência”. In *Alfa*. n. 28, São Paulo, 1984, p. 11-16.
- LAKOFF, George & TURNER, Mark. *More than cool reason: a field guide to poetic metaphor*. London, Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- LAKOFF, George e TURNER, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: EDUC, 2002.
- LAKOFF, George. *Women, fire and dangerous things: what categories reveal about the mind*. London, Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- LAPA, M. Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- LAROCA, Maria Nazaré de Carvalho. *Manual de morfologia do português*. 3. ed. rev. e ampl. Campinas: Pontes; Juiz de Fora: UFJF, 2003.
- LE GUERN, Michel. *La metáfora y la metonímia*. Trad. Augusto de Gálvez-Cañero y Pidal. Madrid: Cátedra, 1990.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1975.
- LEVIN, Samuel. *Estruturas lingüísticas em poesia*. Trad. J. P. Paes. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1975.
- LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor - Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. vols. 1 e 2. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- LIMA, Rocha. *Gramática normativa da língua portuguesa*. 42 ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2004.
- LOPES, Edward. *Fundamentos da lingüística contemporânea*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- LUFT, C. P. *Dicionário prático de regência nominal*. São Paulo: Ática, 1999.
- LUFT, C. P. *Dicionário prático de regência verbal*. São Paulo: Ática, 1999.
- LUFT, Celso Pedro. *Moderna gramática brasileira*. 2. ed. rev. e atual. São Paulo: Globo, 2002.
- MAINGUENEAU, D. *Analyser les textes de communication*. Paris: Dunod, 1998.
- MAINGUENEAU, D. *Novas tendências em análise do discurso*. 2. ed. Campinas: Pontes/UNICAMP, 1993.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Análise da conversação*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1986.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. “O léxico: lista rede ou cognição social?”. In NEGRI, Lígia; FOLTRAN, Maria José; OLIVEIRA, Roberta Pires (orgs.). *Sentido e significação: em torno da obra de Rodolfo Ilari*. São Paulo: Contexto, 2004, p. 263-284.
- MARCUSCHI, Luiz Antônio. *Lingüística de texto: o que é e como se faz*. Recife: UFPE, 1983.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Trad. Álvaro Cabral. 8. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- MAROUZEAU, J. *Precis de stylistique française*. Paris: Masson, 1969.
- MARQUES, Maria Helena Duarte. *Iniciação à semântica*. 5. ed. Coleção Letras. Rio de Janeiro: Zaar, 2001.
- MARQUES, Oswaldino. “Teoria da metáfora”. In *Ensaio escolhidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 01-28.
- MARTÍN, José Luiz. *Crítica estilística*. Madrid: Gredos, 1973.
- MARTINS, Nilce Sant'anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 3. ed. rev. e aum. São Paulo: EDUSP/T. A. Queiroz, 2001.

- MELLO E SOUZA, Antônio Cândido de. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.
- MELLO E SOUZA, Antônio Cândido de. *Na sala de aula*. São Paulo: Ática, 1985.
- MELLO E SOUZA, Antônio Cândido de. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Terceira Leitura/FFLCH-USP, 1991.
- MELO, Gladstone Chaves de. *Ensaio de estilística da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Padrão, 1976.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *A natureza*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MESCHONNIC, Henri. "Em prol da poética". In *Teoria da literatura em suas fontes*. vol. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p. 35-51.
- MICHELETTI, Guaraciaba. *A poesia, o mar e a mulher: um só Vinícius*. São Paulo: Escuta, 1994.
- MICHELETTI, Guaraciaba. "Repetição e significado poético (o desdobramento como fator constitutivo na poesia de F. Gullar)". In *Filologia e lingüística portuguesa*. vol. 1. São Paulo: Humanitas, 1997, p. 151-164.
- MICHELETTI, Guaraciaba. "Traços de estilo no discurso poético do século XX". In I Congresso Nacional de Humanas da Unicsul (I HUNICON). Cd-rom. São Paulo: Unicsul, 2004a.
- MICHELETTI, Guaraciaba (coord.). *Um modo de ler... poesia*. São Paulo: Andross, 2004b.
- MICHELETTI, Guaraciaba e BRANDÃO, H. Nagamine. "Teoria e prática da leitura". In CHIAPPINI, L. et al. *Aprender e Ensinar com Textos*. vol. 2. São Paulo: Cortez, 1997.
- MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- MOLINIÉ, Georges. *Eléments de stylistique française*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.
- MONTEIRO, José Lemos. *A estilística: manual de análise e criação do estilo literário*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- MONTEIRO, José Lemos. *Morfologia portuguesa*. 4. ed. EDUFC: Fortaleza, 2003.
- MOUNIN, Georges. *Introdução à lingüística*. Trad. José Meireles. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1970.
- MUKAROVISKY, Jan. "O estruturalismo na estética e na ciência literária"; "A denominação poética e a função estética da língua". In *Círculo lingüístico de Praga: estruturalismo e semiologia*. Porto Alegre: Globo, 1978.
- MURRY, Middleton. *O problema do estilo*. Trad. A. G. de Oliveira. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1968.
- NEGRI, Lígia; FOLTRAN, Maria José; OLIVEIRA, Roberta Pires (orgs.). *Sentido e significação: em torno da obra de Rodolfo Ilari*. São Paulo: Contexto, 2004.
- NEVES, Maria Helena de Moura. *Gramática de usos do português*. São Paulo: UNESP, 2000.
- NÓBREGA, Mello. *Rima e poesia*. Rio de Janeiro, INL, 1965.
- NUNES, José Horta e PETTER, Margarida (orgs.). *História do saber lexical e constituição de um léxico brasileiro*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP: Pontes, 2002.
- OLIVEIRA, Roberta Pires de. *Semântica formal: uma breve introdução*. Coleção Idéias sobre Linguagem. Campinas: Mercado de Letras, 2001.
- ORLANDI, Eni. *Interpretação — autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Campinas: Pontes, 2004.
- ORTONY, Andrew (org.). *Metaphor and thought*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- PAIVA, Maria Helena de Novais. *Contribuição para uma estilística da ironia*. Lisboa: Sá da Costa, 1961.
- PAREDES, Alberto (org.). *Haz de palabras: ocho poetas mexicanos recientes — seminário de estilística 2*. Série Diagonal. Coordinación de Difusión Cultural. UNAM, México, 1999.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PÊCHEUX, Michel. "Papel da memória". In Achard, Pierre et. alii. *Papel da Memória*. Trad. José Horta Nunes. Campinas: Pontes, 1999, p. 49-58.
- PERELMAN, C. e OLBRECHETS-TYTECA, L. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- PERES, Letícia Paula de Freitas. *A expressividade na sintaxe de Mário Quintana*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH/USP, 2000.
- PERINI, M. A. *Gramática descritiva do português*. 4 ed. São Paulo: Ática, 2001.

- PILLA, Éda Heloísa. *Os neologismos do português e a face social da língua*. Porto Alegre: AGE, 2002.
- PONTES, Eunice (org.). *A metáfora*. 2. ed. Campinas: UNICAMP, 1990.
- POSSENTI, Sírio. *Discurso, estilo, subjetividade*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- POSSENTI, Sírio. *Os humores da língua: análises lingüísticas de piadas*. Campinas: Mercado de Letras, 1998.
- PRADA, Manuel Gonzalez. *Ortometria: apuntes para uma ritmica*. Lima: Univ. Nacional Mayor de San Marcos, 1977.
- PRETI, Dino et al. *Análise de textos orais*. São Paulo: FFLCH/USP, 1993.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Org. Simões, 1955.
- RAPOSO, E. P. *Teoria da gramática. A faculdade da linguagem*. Lisboa: Caminho, 1992.
- RECTOR, Mônica e YUNES, Eliana. *Manual de semântica*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1980.
- RETAMAR, Roberto Fernández. *Idea de la estilística*. Comision de Publicaciones. Universidad de la Habana, 1963.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.
- RICOEUR, Paul. “O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento”. In SACKS, Sheldon (org.). *Da metáfora*. Trad. Leila Cristina M. Darin et alii. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992, p. 145-160.
- RIFFATERRE, Michael. *Estilística estrutural*. Trad. A. Arnichand e A. Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1973.
- ROBERTS, Ian e KATO, Mary (orgs.). *Português brasileiro – uma viagem diacrônica*. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- ROCHA, Carlos de Assis. *Estruturas morfológicas do português*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- ROCHA, Regina. *A enunciação dos provérbios: descrições em francês e português*. São Paulo: Annablume, 1995.
- RODRIGUEZ-ALCALA, Hugo. *Sugestion e ilusion: ensayos de estilística e ideas*. Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias. n. 37. Xalapa/México: Universidad Veracruzana, 1967.
- ROMANO, Roberto. “As faces da ética”. In Miranda, Danilo Santos de (org.). *Ética e cultura*. São Paulo: Perspectiva/SESC, 2004, p. 39-50.
- ROSA, Maria Carlota. *Introdução à morfologia*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2002.
- SACKS, Sheldon (org.). *Da metáfora*. Trad. Leila Cristina M. Darin et alii. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase e cia.*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1988.
- SAUTCHUK, Inez. *A produção dialógica do texto escrito: um diálogo entre escritor e leitor interno*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- SAUTCHUK, Inez. *Prática de morfossintaxe: como e por que aprender análise (morfo)sintática*. Barueri, SP: Manole, 2004.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre o ofício do escritor*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- SILVA, Thaís Cristóforo. *Fonética e Fonologia do português: roteiro de estudo e guia de exercícios*. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- SONNENSCHNEIN, E. A. *What is rhythm?*. Oxford: Basil Blackwell, 1925.
- SOUZA E SILVA, Maria Cecília Pérez de & KOCH, Ingedore Villaça. *Lingüística aplicada ao português: morfologia*. 14. ed. São Paulo: Cortez, 2004.
- SPILLNER, Bernd. *Lingüística y literatura: investigación del estilo, retórica, lingüística del texto*. versión espanhola de Elena Bombín. Madrid: Gredos, 1979.
- SPINA, Segismundo. *Manual de versificação românica medieval*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- SPITZER, Leo. *Essays on English and American Literature*. 2. ed. Princeton: Princeton University Press, 1969.
- SPITZER, Leo. “La interpretación de las obras literarias”. In ALONSO, Amado e LIDA, Raimundo. (orgs.) *Introducción a la estilística romance*. Colección de Estudios Estilísticos I, 2. ed., Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1942, p. 91-148.

- SPITZER, Leo. *Lingüística e historia literaria*. 2. ed. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica/Editorial Gredos, 1982.
- SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- TAMBA-MECZ, Irène. *La semántica*. Trad. Emma Jiménez. México: Fondo de CulturaEconómica, 2004.
- TAMBA-MECZ, Irène. *Le sens figuré: vers une théorie de l'énonciationfigurative*. Paris: Presses Universitaires de France, 1981.
- TAVANI, Giuseppe. *Poesia e ritmo: proposta para uma leitura do texto poético*. Lisboa: Sá da Costa, 1983.
- TAVARES, Hênio. *Teoria Literária*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- TINIANOV, Jan. "A noção de construção". In *Teoria da literatura (os formalistas russos)*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- TODOROV, Tzvetan. *Estruturalismo e poética*. Trad. J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.
- TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine — le principe dialogique. Suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*. Paris: Seuil, 1981.
- TOMACHEVSKI, B. "Sobre o verso". In *Teoria da literatura (os formalistas russos)*. Porto Alegre: Globo, 1973.
- TORRE, Eteban. *El ritmo del verso*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2002.
- TURAZZA, Jeni Silva. *Léxico e Criatividade*. São Paulo, Annablume, 2005.
- TURNER, Mark. *Death is the mother of beauty: mind, metaphor, criticism*. Christchurch, New Zealand: Cybereditions, 2000.
- ULLMANN, Stephen. *Lenguaje y estilo*. Trad. Juan M. R. Werner. Madrid: Aguilar, 1976.
- ULLMANN, Stephen. *Semântica: uma introdução à ciência da significação*. 2. ed. Trad. J. A. Osório Mateus, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- VICO, Giambattista. *A ciência nova*. Trad. Marco Lucchesi. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- VOLOCHÍNOV, V. N. (BAKHTIN, Mikhail). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. M. Lahud e Y. F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1995.
- VOSSLER, Karl. "Formas gramaticales e psicológicas del lenguaje". In ALONSO, Amado e LIDA, Raimundo. (orgs.) *Introducción a la estilística romance*. Colección de Estudios Estilísticos I, 2. ed., Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1942, p. 19-90.
- YLLERA, Alicia. *Estilística, poética e semiótica literária*. Coimbra: Almedina, 1979.
- ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ANEXO A

**O estilo e o homem -
entrevista com Alberto da Cunha Melo**

O estilo e o homem – entrevista com Alberto da Cunha Melo

Em julho de 2003, Alberto da Cunha Melo concedeu-me uma entrevista por escrito, que agora transcrevo, para conhecermos um pouco do escritor. Ainda que as leituras de poemas que acabo de apresentar, por razões metodológicas, não se preocupem em desvendar a intenção do autor empírico, considero importante escutá-lo, a fim de termos uma visão mais abrangente sobre sua concepção de poesia, o que se reflete na maneira como desenvolve o trabalho com a linguagem.

As perguntas expressam, ao mesmo tempo, minhas curiosidades como leitora e meu interesse em saber como o poeta constrói seus textos.⁷⁰ Em suas respostas, o autor revela, como já apontara César Leal, uma consciência profunda sobre a arte que realiza e sobre seu posicionamento na sociedade, além de uma auto-crítica marcante. E demonstra grande erudição, embora conserve a simplicidade no uso da linguagem — ao mesmo tempo didática e poética — e no modo como apresenta sua obra.⁷¹

Em carta a César Leal, apresentando sua poesia, você e os poetas Jaci Bezerra, Domingos Alexandre e, suponho, José Luiz de Almeida Melo expõem a intenção de criarem “uma arte autêntica”. Considerando sua poesia, em particular, e a poesia da Geração 65, em que consiste essa autenticidade? No caso de sua linguagem, seria a mescla entre o clássico e o popular?

Não me lembro do que considerávamos “arte autêntica”, há quarenta anos atrás. Minha visão, hoje, do que seja autenticidade, em arte, aproxima-se muito de Franz Kafka, que achava que “a Arte é sempre assunto da personalidade inteira; por isso é, no fundo, trágica”. Autenticidade em arte, então, seria para mim o comprometimento do meu ser com o fazer artístico. É possível que esse comprometimento, essa autenticidade já se tivesse instalado em nós, componentes do que se convencionou chamar “grupo de Jabotão”,

⁷⁰ Alberto da Cunha Melo e sua esposa, Cláudia Cordeiro, receberam-me em sua casa, em Olinda, no dia 08 de julho, quando entreguei ao poeta as questões escritas em um caderninho. No dia seguinte, ele já tinha respondido a todas, à máquina de escrever.

⁷¹ É interessante notar como o poeta elabora as respostas, não apenas no que se refere ao conteúdo, mas à linguagem mesmo, e comparar com os poemas. Talvez um estudo profundo sobre o estilo, como a definição da personalidade de um autor, deva considerar a maneira como ele se expressa em diferentes gêneros textuais. Mas esta é apenas uma conjectura que, por diversas razões, não se relaciona com o estudo que realizo.

naquela angustiante década de 60, não sei. O que sei é que apenas um de nós largou a poesia⁷².

Gostaria de saber mais sobre o processo de criação de seus poemas. Você diz “meu verso não pode ser tão livre a ponto de fugir completamente ao meu controle”. Como se dá esse “controle” da palavra? Você costuma reescrever seus poemas? Há uma expressividade muito intensa em seus versos. Até que ponto essa expressividade é fruto do trabalho com a linguagem?

Eu já vivi o suficiente para que meu processo de criação mudasse com o tempo. Ele teve duas fases que, para meu uso, resolvi chamar de “técnica do desperdício” e, em homenagem a João Cabral, técnica do “ferro forjado”. Esta última consistindo no esforço de, uma vez começado o poema, não largá-lo, não deixar de trabalhá-lo, mesmo que isso leve semanas ou mais ou, então, saturado o esforço e não resolvido o poema, jogá-lo na lata de lixo. A primeira, a do desperdício, tem analogia com o comportamento da natureza e dois exemplos posso citar: o das milhares de tartaruguinhas que, recém nascidas, correm da praia para o mar, onde os predadores as reduzirão a um percentual mínimo: e o das sementes que se multiplicam, quando as vagens das árvores, secas, explodem e jogam para longe uma quantidade enorme de sementes que, igualmente, serão na maior parte devoradas por predadores como, por exemplo, os pássaros. A esse processo natural corresponde a técnica de anotar esboços de poemas, para não deixar fugir da memória o que a antena do espírito captou e, depois de juntar centenas de esboços, trabalhar aqueles que, realmente, merecem o esforço de serem trabalhados, e destruir os demais. Minhas duas fases de octossílabos passaram pela técnica do “ferro forjado”, e meus três livros em versolibrismo, pela técnica do desperdício. No entanto, noventa por cento de toda a minha obra poética foi realizada nos bares, que considero minhas oficinas, e minhas janelas para o mundo. Quanto ao meu verso livre, o controle que exerço sobre eles é o de, meio racional e meio intuitivamente, estabelecer uma espécie de banda métrica, assim como existe a banda cambial, quando a moeda estrangeira é monitorada para um mínimo e para um máximo de cotação. Eu o chamo de poema polimétrico, em contraposição ao poema-crônica,

⁷² O poeta se refere a José Luiz de Almeida Melo.

tão utilizado por Bandeira e Drummond, por exemplo, quando um verso tem dois pés e outro tem “mais pés do que uma centopéia”, como disse uma vez Agripino Grieco. Essa classificação, no entanto, não implica em julgamento de valor estético. É preciso que alguém desenvolva uma taxionomia do verso livre. Talvez o que você considera “expressividade” em meus poemas venha do fato de que eles não são uma poesia de segunda mão, extraída diretamente dos livros. Mas folhas verdes tiradas da vida. Lembre-se de Goethe: “Toda teoria é cinzenta, mas é verde a árvore dourada da vida”.

Acabo de reler Noticiário e fico com a seguinte indagação: em que medida sua poesia reflete uma sensação diante dos fatos ou uma crítica, denúncia? Penso que não é possível dissociá-las em sua obra. Diante disso, gostaria de saber se você pensa em um leitor quando escreve ou “apenas” expressa sua visão/impressão das coisas.

“Sensação diante dos fatos, crítica, denúncia”, tudo isso acredito que faça parte do arcabouço conteudístico de minha obra – embora, como o mestre João Cabral, acredito que discussão sobre arte deve ser, prioritariamente, discussão formal. No entanto, programaticamente, nunca fiz poema engajado politicamente, do ponto de vista partidário. Poema político, todo poeta faz, queira ou não, porque política é escolha entre valores alternativos, em qualquer área das relações humanas. *Noticiário* foi escrito nos anos mais tenebrosos da ditadura militar, a década de 70. Eu estava formalmente saturado do verso branco octossílabo e resolvi mudar. Quando terminei *Noticiário*, em versos livres, lá pelo ano de 1974, se não me engano, disse a um ex-amigo: este livro vai ficar por aqui, mas todo mundo está cansado de tanto racionalismo formal, e vai aparecer com um livro forte, em verso livre, depois de mim, algum poeta lá do centro-sul. Algum tempo depois, surgiu o *Poema Sujo*, de Ferreira Gullar, que tanto influenciou, sem que eles o confessassem, os poetas marginais do Rio-São Paulo. Quando eu escrevo, não penso em nenhum leitor. Já disse uma vez e repito: tento escrever o poema que gostaria de ler. Talvez morra sem consegui-lo.

Você apresenta alguns personagens em seus poemas. Para criá-los, você se inspira em pessoas reais, que você conheceu? Por exemplo, fiquei curiosa para saber se Jorge, o garoto que tem a mão decepada pela mãe, existiu mesmo ou é uma personagem fictícia/metafórica.

O garoto da mão decepada, assim como Yacala, e muitas mulheres, uma parte delas prostitutas, na verdade não existiram da forma como são apresentados e têm nomes inventados. No caso do garoto, ele existiu (ou existe) com outro nome, mas sofreu, diante de mim apenas uma ameaça, quando avançou com a mão para um prato de arroz. Há uma vocação narrativa e, às vezes, dramática, em minha poesia, talvez decorrente de um tempo que eu preferia ler ficção a ler poesia, para não repetir esquemas rítmicos e até imagens que, às vezes, ficam agarradas em nosso inconsciente. Kafka foi fundamental na minha vida, ao mostrar-me que a linguagem comum, a linguagem burocrática, pode veicular todos os horrores. Há uma frase que considero anedótica atribuída a Beethoven: “Não ouço a música dos outros para não perder a originalidade das minhas”. Claro que isso é um exagero, mas é saudável que os romancistas leiam os poetas e estes leiam os romancistas.

A respeito da Geração 65, Ângelo Monteiro afirma: “fomos condenados ao Nordeste”. Como o fato de ser nordestino influencia sua produção artística — no que se refere ao contato com a literatura oral e com as tradições clássicas — e a (não) divulgação de sua obra?

Não é o Brasil que é um arquipélago cultural. O próprio Nordeste também o é: Pernambuco não sabe o que Alagoas e Paraíba, estados vizinhos, estão escrevendo. As obras publicadas em cada estado nordestino não circulam sequer na Região, e seria esperar demais que circulassem no centro-sul. Como podem as distribuidoras interessarem-se por edições de mil, oitocentos e quatrocentos exemplares? Só dispomos das edições paroquianas e, mesmo, um ou outro poeta, como Lucila Nogueira, Marcus Accioly, Tereza Tenório, que publicam no Sudeste, para ficar em apenas três nomes da Geração 65; não têm suas obras merecidamente bem distribuídas nas livrarias do país. Quanto à influência oral na poesia de minha geração, creio que ela limitou-se às primeiras obras de Accioly, Jaci e, mais extensivamente, a Janice Japiassu. Embora eu seja um dos poetas eru-

ditos mais ligados ao mundo dos violeiros-repentistas, nossas estéticas não se tocam: eu sou um construtivista, tenho todo o tempo do mundo para escrever meu poema (por isso minhas falhas são imperdoáveis) e os repentistas criam encurralados pela urgência (que Exupéry considerava também criadora). Eu sou daqueles que admiram o que não sabem fazer.

Mostrei seus poemas aos meus alunos do curso de Letras e alguns colegas de trabalho. Todo mundo se encantou. Você acha que o desprezo ou a indiferença que você recebe da grande mídia decorre de sua atuação crítica?

Não acredito que o teor crítico de minha poesia ou dos meus artigos tenha alguma coisa a ver com a indiferença da mídia. Mesmo porque a poesia nunca foi objeto da publicidade. A poesia só, não, toda a literatura. E a publicidade brasileira, uma das melhores do mundo (fui dois anos publicitário) vende o que quiser, desde que tenha um mínimo de qualidade. Literatura de qualidade não faz sucesso no Ocidente (dizem que, no Japão, um poeta bom chega a ter edições de 100 mil exemplares...). O romântico inglês Byron é uma das poucas exceções, pois teria vendido, num só dia, no século XIX, 30 mil exemplares de seu *The Corsair*. Nenhuma grande obra literária é popular, seja ela a *Divina Comédia*, o *Paraíso Perdido* ou *The Cantos*, e Dante, Milton ou Pound só são conhecidos por uma minúscula elite. Minha formação de sociólogo me blindou contra a ilusão de algum dia ser celebridade. Cheguei até a começar, num livro de diário intelectual, intitulado *A Noite da Longa Aprendizagem* (quatro volumes manuscritos) uma teoria do que chamei de “estigma platônico”, sobre a representação social do poeta ao longo das épocas. Não estou mais interessado em retomá-la. Quanto à fama, mesmo se por um acaso viesse a acontecer a um escritor como eu (61 anos), lembro-me de que meu pai citava um autor que dizia: “as glórias que vêm tarde já vêm frias”.

O que aconteceu com as Edições Pirata?

Cumpriu seu ciclo histórico, deu o seu recado e morreu.

Como sua formação de sociólogo influencia a construção de seus poemas?

Já toquei levemente no assunto. Acredito que a Sociologia, que vive numa eterna crise de identidade, como a própria poesia, por ser, como diz o meu amigo renascentista Sebastião Vila Nova, “o estudo científico das formas culturalmente padronizadas de interação humana”, do homem submetido à coerção, ao controle social, do homem urbano, tradicionalmente, aguçou meu olhar de espião para a alegria e o desespero do homem da metrópole, daí que a maioria dos meus poemas tratem do cotidiano urbano e contemporâneo, do lar, do bar, do escritório, da rua. No entanto, como minha pesquisa profissional no então Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais (hoje Fundação Joaquim Nabuco) durou uns dez anos pela área rural do Nordeste, algo dessa forte experiência também se encontra em minha poesia, principalmente nos livros inéditos.

Por que há tão poucos leitores de poesia?

A poesia, no Brasil, só tem um grande público, e um público cativo, é a poesia dos violeiros-repentistas. Em todos os Estados do Nordeste, só fazem crescer os festivais de repentistas. A poesia de livro, principalmente a poesia de qualidade, acredito que vai ser difícil ter um grande público nesse país. A mídia não se interessa por ela, que é cultuada apenas em alguns guetos universitários, e, assim mesmo, sem nenhuma grande militância. Colômbia, México, Chile, Irã são países que amam os poetas, mas, mesmo nesses países, a poesia continua a ser o que sempre repito: uma antimercadoria.

*

* *

Em março de 2004, Alberto da Cunha Melo foi entrevistado por vários críticos e poetas, dentre eles Ivo Barroso, Alcir Pécora, Ivan Junqueira e Alfredo Bosi. A entrevista foi primeiro publicada no *site Trilhas Literárias*⁷³, sob organização de Cláudia Cordeiro, e depois na revista *Cronos*, do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da UFRN (Jan/Dez

⁷³ Nesse *site* é possível ler a entrevista na íntegra:

<<http://www.plataforma.paraapoesia.nom.br/tri2004menuensaios.htm>> (acesso em 25/10/2007).

2004/2005). Na ocasião, tive a oportunidade de fazer mais duas perguntas ao poeta, as quais gostaria de transcrever na íntegra, pois as considero um complemento à entrevista anterior.

Para o Alberto leitor de poesia: quando é que um poema é bom? e para o escritor Alberto: quando é que o poema está pronto?

O gosto do fruidor é, para mim, o único juízo sincero da obra de arte. 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. Daí... Quanto à outra pergunta, o poema, na verdade, nunca está pronto para mim. Talvez por isso só tenho um poema de cinco versos da minha autoria decorado. E tenho horror de reler meus livros publicados, com medo de encontrar falhas. Trabalho cada poema até a exaustão. Quando já perdi a paciência de mexer nele, coloco-o de lado, para ser retomado no dia em que for convocado para um livro. Aí ele vai com os outros para um retiro, alguma pousada de pobre, e será submetido, com os outros coitados, às cirurgias sem anestésico e às execuções sumárias.

Como leitora, percebo que, do primeiro ao último, seus poemas vão ficando mais sintéticos, as imagens mais compactas. Será esta apenas uma impressão ou de fato houve uma mudança do seu modo de criação? Fale um pouco sobre como a obra e o poeta Alberto da Cunha Melo foram se transformando ao longo dos anos, desde sua primeira publicação, em 1966.

Eu nunca planejei minha obra dentro da lógica cartesiana de João Cabral. Por isso, a sintetização e a simplificação de meus textos, como tudo que escrevi até agora, tenham a ver com necessidades psicológicas que meu consciente ainda não conseguiu apreender totalmente, porque acredito que "a Arte é sempre assunto da personalidade inteira" (como disse Franz Kafka). Sinto-me num mundo onde a pressa e a mudança substituíram a prudência e a estabilidade. Estamos no mundo do consumo imediato, do valor imediato e transitório. A falta de tempo dos possíveis leitores de poesia talvez tenha me influenciado a criar uma espécie de forma fixa, que é a retranca, próxima do hai-kai, do telegrama de antigamente, antes da enxúndia verbal dos e-mails. Minha primeira fase, a dos cinco quartetos octossílabos brancos, tinha vinte

versos, o que correspondia a seis versos mais que o soneto. Depois de minha fase de versos livres, onde predominam curtíssimos poemas de versos curtos, talvez a fase atual seja uma continuidade da sintetização, da simplificação, mas sem descurar o esforço de buscar a "intensificação da realidade", conforme Ernst Cassirer, que vê as outras linguagens não artísticas e as linguagens científicas como "abreviações". Embora nunca tenha aderido aos modismos literários, depois de mais de uma década trabalhando um formato, tento pular para outro, porque estou saturado.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)