

UMA NOÇÃO DE APORIA COMO IMPULSO INTERPRETATIVO PARA LER O POEMA “AS NUVENS”, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

A notion of aporia as interpretative motivation to read the poem “As nuvens”, by João Cabral de Melo Neto

Felipe Oliveira de Paula
UFMG

Resumo: Pretende-se compreender o poema “As Nuvens”, contido no livro *O Engenheiro*, de João Cabral de Melo Neto, à luz de *Lira e Antilira*, de Luiz Costa Lima. Nesse passo será possível perceber a dificuldade de interpretação do poema, e, talvez por isso, uma leitura fenomenológica que deixa brechas. Na tentativa de expandirmos e complementarmos a interpretação do crítico, recorreremos à noção de “aporia” sustentada no livro *História. Ficção. Literatura*, do próprio Costa Lima. O que permitirá a releitura de um poema analisado no início da trajetória do estudioso a partir do desenvolvimento de uma noção publicada em livro trinta e oito anos depois.

Palavras-chaves: João Cabral, aporia, Costa Lima.

Abstract: *The aim is to understand the poem “As Nuvens”, contained in the book O Engenheiro, by João Cabral de Melo Neto, in the light of Lira e Antilira, by Luiz Costa Lima. In this step you can see the difficulty of interpretation of the poem, and, perhaps therefore, a phenomenological reading that leaves gaps. In an attempt to expand and we complement the interpretation of critical, we use the notion of “aporia” sustained in the book History. Fiction. Literature, own Costa Lima. What will the reading of a poem analyzed at the beginning of the student's path from the development of a notion published in book thirty-eight years later.*

Keywords: João Cabral, aporia, Costa Lima.

“As Nuvens” em *Lira e Antilira*

O grande objetivo de Luiz Costa Lima ao publicar *lira e antilira*, em 1968, foi estabelecer uma trajetória na literatura moderna brasileira focando o papel desempenhado pelo emocional no poema. Nas palavras do crítico: “a função exercida pelos sentimentos do autor no momento da feitura do texto” (LIMA, 1968, p.9). Como catalisadores de construções poéticas distintas, foram

utilizados três escritores: Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. O primeiro recorreria a poucos ou a quase nenhum tipo de elementos que impedissem o afloramento dos seus sentimentos; muito, antes, pelo contrário. O segundo, junto com Oswald de Andrade, trabalha a linguagem com certo despojamento do foro íntimo. O ciclo poético se cumpriria em João Cabral com o afastamento da emocionalidade para colocar em xeque o elo entre a palavra poética e a realidade contemporânea. O que poderia ser esquematizado da seguinte maneira: em Manuel Bandeira o mundo é visto pelo filtro da sua dor. Em Drummond o mundo não é visto pelo mesmo filtro, mas sua dor é grande a ponto dela entrar em choque com o mundo, o que gera ainda mais dor, além de um tipo de ironia. Em João Cabral a dor só cabe no mundo na medida em que responde ao mundo. Bandeira: dor no mundo. Drummond: dor x mundo. Cabral: mundo de dor.

Os critérios que fundam a análise de Costa Lima estão baseados na intencionalidade emocional, de modo que ele possa perceber qual poeta se usufruiu mais ou menos dos próprios sentimentos na feitura do poema. Esse elemento poético não é, contudo, absorvido ou descartado apenas por uma escolha pessoal do poeta, mas trata-se, também, de respostas a determinados momentos em que se encontram a sociedade e nela a literatura. “Em uma sociedade em que o poeta deixou de ser o porta-voz [pelo menos desde Baudelaire], para ser o marginal maligno que fala do que não se quer reconhecer, a subjetividade pessoal passa a ter menos importância do que os elementos de choque” (LIMA, 1968, p.11). Embora o crítico não formule desta maneira, é possível entender que o esvaziamento da “lírica” na poesia brasileira está ligado, sobretudo, a uma demanda social e o estilo antilírico de João Cabral encontra sua gênese em disposições sociais.

A parte do livro dedicada ao estudo minucioso da obra cabralina intitula-se “A Traição Consequente ou a Poesia de Cabral”. No início fica evidente que a trajetória do poeta recifense pode ser lida como resposta ao “subdesenvolvimento” brasileiro. O que, de certa maneira, o impeliu a modificar seu fazer artístico que começa com uma poesia lunar e, ao longo de seus livros, se transforma em uma poesia solar. Em *Pedra do Sono* (1941) sobressai a forte utilização de imagens relacionadas à noite, ao sono, ao sonho, o que admite aproximá-lo de uma estética mais surrealista. De fato, Cabral se apropriou do modo como as imagens funcionam nessa estética; não muito mais do que isso. Como é visível no substantivo pedra que compõe o título do livro. O próprio poeta afirma que almejou criar um “buquê de imagens”, na trilha das ideias de Paul Valéry de que cada poema é um “buquê de palavras” (FREXEIRO, 1971 p.182).

O Engenheiro (1945) mantém esta busca pela imagem eficiente, mas o que mais se destaca é uma forte preocupação com o arranjo do poema; característica que já existia no primeiro livro,

mas de maneira ambígua. Inicia-se com maior intensidade o que sem sombra de dúvida será o aspecto mais destacado em toda a obra de Cabral pela sua fortuna crítica, qual seja: a obsessão pelo limpo, pela exatidão; a valorização do cerebral, da inteligência e a desvalorização da emoção, do sentimentalismo. Neste sentido, o livro *Pedra do Sono* seria classificado como tipo lunar, noturno, enquanto *O Engenheiro* estaria na transição para o tipo concreto-solar¹.

Entre os poemas contidos neste livro haveria certo deslizamento do *modus operandi* lunar para o solar. Para Costa Lima, o primeiro estaria mais presente em poemas como “As nuvens”, “A Bailarina”, “A Viagem”, “O Fim do Mundo”, e o segundo em textos como “O Engenheiro” e “Mulher Sentada”.

Vejamos o poema que nos interessa no momento:

As Nuvens

As nuvens são cabelos
crescendo como rios;
são os gestos brancos
da cantora muda;

são estátuas em vôo
à beira de uma mar;
a flora e a fauna leves
de países de vento;

são o olho pintado
escorrendo imóvel;
a mulher que se debruça
nas varandas do sono;

são a morte (a espera da)
atrás dos olhos fechados;
a medicina, branca!
nossos dias brancos.

O crítico percebe nesse poema traços característicos de *Pedra do Sono* ao afirmar que “desenrolam-se nas quatro estrofes os ‘designativos’ com que nuvens são ditas”. Costa Lima não diz mais do que isso. A partir dessa observação, a análise do poema será constituída focando duas questões: a) sentido da linguagem usada e b) sentido do sujeito comum a todos os designativos, nuvens².

¹ É preciso notar que tanto no primeiro momento quanto no segundo João Cabral assimila influências distintas para, em seguida, traí-las. Na sequência, Drummond e Murilo Mendes e, depois, Mallarmé e Valéry. Como sugerido já no subtítulo do trabalho em análise, as “traíções” do poeta serão objetos de análise de Costa Lima.

² Nota-se a utilização de diferentes estruturas binárias para interpretar o poema: lira e antilira; lunar e solar, e, por último, sentido da linguagem e sentido do sujeito.

Luiz Costa Lima vê a linguagem do poema num sentido denotativo e mostra que em cada estrofe cria-se uma imagem de nuvem acrescentando e direcionando a anterior, mas sempre apontando a um mesmo sujeito poético despreocupado com os próprios sentimentos. Essa linguagem denotativa e as imagens, “designata”, não se referem a uma realidade já constituída, as nuvens da *physis*, que existem no mundo antes do poema. Tal como ele explica:

A univocidade se realiza em relação à realidade que se vai forjando à cada linha e que, em vez de já estar dada, vai se dando na proporção em que se vai crescendo. Ou seja, as nuvens do poema não *descrevem*, como tampouco *narrariam*, as nuvens lá fora. São nuvens formadas não pela condensação do vapor, mas pela precipitação significativa das palavras (LIMA, 1968, p.254)³.

O sentido denotativo se difunde ao longo do poema dificultando sua interpretação, o que, por conseguinte, nos obriga uma leitura detalhada para visualizar a construção de sua imagética. Ao longo das quatro estrofes existe certa difusão do sentido para, inversamente, cercar e forjar a imagem que se deseja. Há um descascamento da imagem até chegar ao ponto desejado, ou, nas palavras de Luís Costa Lima, ao sentido denotativo. Esse procedimento nos leva a duas dificuldades: primeiro, construir uma(s) imagem(s) e o sentido de cada estrofe e, segundo, correlacioná-las. O que ligaria uma estrofe a outra são as maneiras distintas de dizer as nuvens, de tal modo que é no interior das imagens que o nexos se estabelece. “Nexo por contradição entre dinamicidade e estaticidade”, que pode ser figurada, por exemplo, nos seguintes versos: “cantora muda” e “estátuas em vô”. As nuvens do poema não são visualizadas apenas como de natureza distinta, mas também com movimentos que não se resolvem, já que são fluídas e escorrem. As nuvens são dinâmicas enquanto plásticas e estáticas por efeito das dissonâncias contidas nos sintagmas imagéticos.

Pensando na segunda questão, “sentido do sujeito comum a todos os designativos, nuvens”, percebe-se que prevalece aqui um “eu” que recusa a imagem pronta, cristalizada, e se interessa pela *natura naturans*⁴, ou para utilizar o termo empregado por Costa Lima, emprestado de Merleau-Ponty, o espaço-espacializante (LIMA, 1968, p.264). Não se pretende utilizar a nuvem com referencial direto e já dado, mas ela na sua criação; “em relação à uma realidade que vai se forjando” a cada verso, para, assim, conseguir captar suas particularidades, contradições. Esse desejo de alcançar o objeto por dentro – explicitamente expressado no poema “Psicologia da

³ Os termos em itálico estão no texto original e se referem à noção trabalhada por Györg Lukács para diferenciar o naturalismo, como escola, do realismo, como categoria estética.

⁴ Essa é uma noção mimética de Aristóteles e foi intensamente discutida por Luiz Costa Lima em livros posteriores. Para uma referência mais direta indico o livro *O controle do imaginário* (1986, p. 32): “A *mimesis* aristotélica supunha uma concepção de *physis*, que continha duas faces, a *natura naturata* e a *natura naturans*, *ergon* e *enérgeia*, o atual e o potencial. A *mimesis* não dizia respeito senão ao possível, ao capaz de ser criado, à *enérgeia*; seus limites não eram outros senão o do passível de ser concebido, embora a partir do que se conhecia”.

Composição”, de João Cabral de Melo Neto (1994, p.95): “não a forma encontrada”, “não a forma obtida”, “mas a forma atingida” – é o que determina o trânsito do poeta da fase lunar para concreto-solar. Como fica ainda mais evidente no poema “Pequena Ode Mineral”: “Procura a ordem/ que vês na pedra”. Tal motivação facilita compreender porque o poeta pode ser considerado um construtor.

No momento de feitura do texto poético a emocionalidade não se mostra importante, o que, para Costa Lima configuraria um poema antilírico. A leitura do crítico sobre “As Nuvens” se encerra demonstrando que a contradição entre dinamicidade e estaticidade exhibe ao mesmo tempo uma rejeição da forma pronta e um esvaziamento de sentimentalismo, mesmo se tratando da imagem nuvem, a qual poderia ser facilmente relacionada à ideia de intimidade. O que está em jogo, utilizando a expressão de José Guilherme Merquior para quem o capítulo da análise é dedicado, é “a poesia da poesia” (MERQUIOR, 1997, p.85).

Pois bem, dito isso, é possível perceber que Luiz Costa Lima tem uma estratégia de leitura muito interessante e efetiva, que foi inovadora para se pensar a lira e antilira na poesia brasileira. Contudo, talvez devido ao seu objetivo, ao passar pelo poema “As Nuvens”, ele não vai além do reconhecimento de uma imagem contraditória entre dinamicidade e estaticidade, concluindo que esse movimento não se resolve. Concordando em parte com o estruturalista, pois essa ambivalência não é solucionada pelo eu-lírico, mas penso ser possível dar um passo adiante (não em direção a uma interpretação definitiva ou fechada) e pretendo, a partir da noção de aporia, desenvolvida em *História. Ficção. Literatura* (2006), ampliar e esclarecer um pouco mais o poema em questão.

A noção de aporia em *História. Ficção. Literatura*

Antes de qualquer coisa, é preciso dizer que a noção de aporia é concebida por Costa Lima para se pensar a carência de teorização sobre os escritos de história desde a Grécia antiga. Sabendo disso, e respeitando sua particularidade, penso ser possível utilizá-la como chave-interpretativa para se pensar o poema “As Nuvens”.

O autor constrói seus argumentos para rebater uma ideia de aporia que se disseminou, embora não com esse termo, entre alguns escritores da história; e, penso eu, também da literatura. A noção é utilizada, inicialmente, em Platão para caracterizar os discursos socráticos que ao abordar um problema demonstra uma solução e depois outra, mas não traz nenhuma conclusão. A solução poderia, então, ser pensada por diferentes caminhos, sem que, no entanto,

houvesse interferência ou influência entre eles, o impossibilitaria qualquer certeza. Conforme Luiz Costa Lima, tal concepção de aporia não pode se empreendida nos escritos da história. Existe por traz desses escritos uma defesa da verdade envolvendo vários fatores, como o “horizonte de expectativas que se apossa de quem a escreve, assim como dos que partilham o mesmo solo” (LIMA, 2006, p.64). Simplificando, a escrita da história é também uma resposta ao seu tempo. Nota-se aqui uma aproximação ao modo como Costa Lima aborda a lira e a antilira na literatura brasileira. Isto é, em ambos os casos o problema não é visto apartado do meio de produção, do momento sócio-histórico.

A defesa de uma verdade parcial da história não deve ser distorcida para que se confunda história com ficção, pois em cada “inscrição” existem intencionalidades próprias. Caso não considerássemos a busca da verdade, poderíamos chegar à conclusão de que não existe história, mas ficções sobre os fatos. É também contra esse tipo de pensamento, cristalizado, que o autor reluta⁵, como deixa claro no prefácio do livro: “Se é próprio de uma aporia tomar sua afirmação inicial como indemonstrável – ponto zero em que o zero não se esclarece –, seu risco está em converter sua ausência de poros – *a-poria* – em blindagem que impede seu autoquestionamento” (LIMA, 2006, p.21).

Luiz Costa Lima está lidando, principalmente, com duas noções antagônicas da escrita da história, e suas derivações: a positivista e a meta-histórica, cujo maior representante é Hayden White. Reconhecendo a importância e o momento de cada uma, e fugindo, assim, de uma crítica reacionária, o teórico da literatura não precisa ir muito longe para desconstruir a ideia de que existe uma versão definitiva sobre os fatos, ou de que os fatos são reduzidos a dada interpretação. O que importa é perceber a parcialidade das verdades, mas como verdade. Por outro lado, Hayden White estudando o processo de construção dos textos históricos encontra mecanismos próprios do texto literário, o que o leva a pensar os escritos de história como textos ficcionais. Todo historiador utiliza como “veículo” a narrativa, ou seja, instaura uma representação ordenada e coerente de eventos/acontecimentos em tempo sequencial. O historiador americano conclui que as explanações históricas são, por isso, retóricas e poéticas por natureza (WHITE, 1995, p.11). Para rebater esse tipo de conclusão, Costa Lima diz ser decisivo não o hiato que se estabelece entre o evento e seu registro, mas sim entre o que motivou o evento e sua formulação verbal (LIMA, 2006, p.20). Isto é, mesmo que os textos historiográficos são constituídos com mecanismos que por muito tempo foram considerados próprios das narrativas ficcionais, a intenção de um historiador ao pesquisar e escrever o livro não se equivale com a do literário.

⁵ Costa Lima discute com vários pensadores que escreveram sobre história, tendo como norte Reinhart Koselleck. Como não é o objetivo do trabalho, não me deterei nesse aspecto.

Cada discurso propõe um objetivo particular que preside um modo de interação. O discurso da história não é propriamente a Verdade, pois nele estão contidos vários fatores, tampouco ele o é ficcional, uma vez que alega a verdade. “A escrita da história não se confunde com a história” (LIMA, 2006, p.116). O que é chamado de “história crua”, empírica, não pode ser reduzida a história escrita, uma vez que o historiador seleciona, articula, interpreta os fatos⁶. “O evento por si só não é história; faz parte de uma multiplicidade dispersa e caótica, cuja articulação racional só será alcançada pela intervenção de um conhecimento nascente” (LIMA, 2006, p.114). Assim, pode-se entender que a “história crua” se distingue de um texto historiográfico porque essa pressupõe uma inteligência interpretando os fatos, o que não se restringe a sintetizá-los, mas submetê-los a perguntas, propondo significações e valores, sempre tendo em mente a busca pela verdade.

Com dispositivos distintos que capacita a escrita da história e dos gêneros literários a lidarem com a realidade, ainda sim é possível ver contatos entre os discursos, mas que não podem ser incorporados como complementares. “Parcial, a verdade na escrita da história não *reduplica* o que já estivesse no fato, mas o submete a uma deliberação judicativa; a verdade é da mesma família do que sucede ao fim de um processo judiciário” (LIMA, 2006, p.65). Mais à frente:

A historiografia antiga tem seus parâmetros próprios, sem por isso se confundir com os gêneros literários. A reconstituição pretendida pelo *hístór* não o impedia de omissões e seleções, que se tornam nocivas para a escrita da história quando são expressão do interesse do próprio historiador. Embora a proximidade com as formas literárias fosse maior na Antiguidade, até mesmo porque a escrita da história não era reconhecida com uma área própria, o decisivo é considerar que ela surge com a premissa de registro da verdade. A questão surge quando se confunde a aporia da verdade com um certo conteúdo concedido à verdade, e se confunde a forma discursiva de que ela quer se diferenciar como sinônimo de fantasia ou mentira (LIMA, 2006, p.88).

Tendo o trecho em vista, é possível reconhecer a posição do autor de *sociedade e discurso ficcional* discordando com uma linha de pensamento que considera a história e a literatura inscrições idênticas. A leitura do historiador que venha se mostrar equivocada sobre os acontecimentos não justifica a sua consideração de escrita ficcional. O risco de ter sua versão dos fatos contrariada e desbancada faz parte da profissão, uma vez que a verdade é parcial e depende de vários determinantes. O importante para Costa Lima na escrita da história, volto a dizer, é a intenção de alcançar a verdade. Consequentemente, a verdade é vista, além de parcial, como porosa e não dura como a ciência positivista.

⁶ Nesse ponto é possível perceber certa aproximação com a *École annales*.

Nesta perspectiva, a história tem uma aporia que seria afirmar a verdade, mas não um objeto, ou campo de estudo, que lhe seja específico (LIMA, 2006, p.147). O que não invalida sua razão de existir, mas a coloca sob outro olhar: a escrita da história supõe um modo de experiência fundamental e irreduzível. Essa experiência é denominada como “*abertura de horizontes*”.

Vale um parêntese para chamar atenção para uma conclusão não proposta em *Ficção. História. Ficção*, mas que a exposição até aqui pode erroneamente sugerir: a aporia da verdade não serve como uma iniciativa para se investigar a escrita da história em um retorno sem fim. Isto é, o efeito de trabalhar com verdades parciais não é a insuficiência das interpretações, mas a *abertura de horizontes*. Evitado esse equívoco, vale impedir outro: a noção de aporia na história como verdade não pode ser confundida com os fatos, a verdade sobre os fatos é uma coisa e os fatos são outra coisa, a redução de um no outro levaria a dogmas.

Ora, o que importa é perceber como a *abertura de horizonte* permite reconhecer a porosidade da aporia para ir além de uma noção em que os discursos, afirmações, certezas, não se interpenetram. O pesquisador não deve aceitar essa falta de poria, mas, pelo contrário, diante dela encontrar “a tensão constitutiva; tensão entre esse traçado diferencial e a tendência de ter seus postos fechados pelo mesmo traçado” (LIMA, 2010, p.367). A aporia da história deve servir como estímulo para se encontrar a porosidade da verdade. Não se trata de retirar a aporia da história, mas submetê-la a uma construção interpretativa, de modo que ela não seja desconstruída mas perca sua rigidez (LIMA, 2006, p.70).

É pensando na “abertura de horizontes” que a noção de aporia pode ser produtiva para interpretar o poema “As Nuvens”.

Abrindo “As Nuvens”

Faz-se necessário retomar, rapidamente, o ponto de chegada da interpretação de Luiz Costa Lima sobre “As Nuvens”, em *Lira e Antilira*. O livro *O Engenheiro* estaria num momento de transição no modo de feitura poética do autor, que se inicia com a fase lunar, com *Pedra do Sono*, e progressivamente modifica para a fase solar em *O Engenheiro*. Entre os poemas contidos neste livro ainda é possível encontrar resquícios de composição da primeira fase e o poema “As nuvens” seria um desses textos. Nele é possível perceber a busca pela exatidão, mantendo ainda uma temática lunar; no próprio título, *Pedra do sono*, compreende-se essa ambivalência: pedra e sono. O que importa é a imagética do poema e como ela é construída para se chegar a um sentido denotativo de nuvem. A imagem final é a contradição da dinamicidade e estaticidade.

Pois bem, retomando a noção de aporia, percebe-se que a análise desse poema não permite uma visão de “abertura de horizontes”, ou seja, Costa Lima se mantém numa posição aporética cujas posições contrárias não se interpenetram, impossibilitando-o encontrar a porosidade entre dinamicidade e estaticidade. Sabendo que o texto ficcional se diferencia do texto da história, sobretudo porque não tem compromisso com a verdade, mas a coloca entre parênteses – sua condição é o *como se* (LIMA, 2006, p.21) –, empreenderei uma leitura, também aberta, na tentativa de interpretar o poema em questão com novos elementos.

A transição do modo de se fazer uma poética lunar para uma solar implica também a redefinição da temática a ser trabalhada. Como aponta Crespo-Bedate (1964), os temas procedem da realidade de que se serve o poeta. O núcleo temático de “As Nuvens”, aparentemente pouco relacionado com a realidade crua, vai ser trabalhado a partir de uma noção de arranjo apreendida por João Cabral na sua aproximação da estética surrealista, que se destaca pela organização do espaço. Nesse sentido, poderia sugerir a seguinte observação: a temática está previamente associada à fase lunar. No entanto, quando as nuvens são incorporadas no poema percebe-se sua desconstrução interna com intuito de extrair característica que lhe são próprias, e o que se destaca são os “designativos” de nuvem distanciando-se do sonho, sono, para expor a organização do poeta e sua posição diante de uma tradição de se fazer poesia. Isto é, o que no tema poderia ser visto como resquícios da fase lunar não se efetiva quando se entende sua desmontagem interna.

O poeta organiza as estrofes de modo que, a cada uma, o sentido vai sendo mais bem delimitado e, a um só tempo, deixa as vistas sua preocupação em estabelecer uma lógica interna da imagética sem qualquer tipo de sentimentalismo ou impressionismo. Esta busca pela “forma atingida”, que perpassa toda obra cabralina, é compreendida também na organização da linguagem para que se possa obter uma expressão adequada sem qualquer subjetivismo. A composição se desenvolve na medida em que o poeta decompõe uma visão desgastada da poesia. O poeta rejeita a carga emotiva que poderia estar contida na semântica de nuvem; aparentemente muito mais próxima de palavras como estrela, lua, noite, sonho, do que de palavras como sol, dia, claridade. A realidade de nuvem será mostrada em sua justeza, ou para utilizar as palavras de Sebastião Uchôa Leite (1966, p.79), “sem o véu dos romantismos poéticos”. O que se vê não é um poeta que copia a natureza, ou simplesmente copia o real, mas o poeta que mimetiza *a natura naturans*. Em vez de optar pela dinâmica do natural, da nuvem, o poeta escolhe por suspendê-la interrogando e questionando a adequação do objeto/linguagem. Nesse sentido, abre um horizonte para encontrar um poro entre dinamicidade e estaticidade. A preocupação do poeta em afirmar o que são as nuvens, textualmente explícito nos primeiros versos de cada estrofe, supõe um cerceamento da imagética. No entanto, tal procedimento não implica na redução do seu

significado ao sentido ordinariamente utilizado ou, até mesmo, o do dicionário, mas em construir uma imagem que sirva enquanto instrumento de mediação entre o poema, o poeta e a realidade; indissociáveis entre si.

O poema “As nuvens” não pode ser interpretado como símbolo de um estado de espírito, como poderia ser feito, por exemplo, com os versos “as frutas decapitadas” e “as vitrolas errantes”, do poema “Composição”, em *Pedra do Sono*. Sucede que a subjetividade do poeta pode ser vista na capacidade de apreender sua matéria a partir de uma linguagem adequada, o que elimina espaço para aflorar qualquer tipo de emocionalidade. O que produz um aprendizado de mão dupla: “é o poeta que aprende com a linguagem da poesia e é o poema que aprende com a linguagem do objeto da realidade. Entre poesia e realidade, o poeta faz do poema um instrumento de aprendizagem” (BARBOSA, 1996, p.241). As nuvens só podem ser desemaranhadas na medida em que a linguagem utilizada permite acessá-las, e, num movimento inverso e complementar, ao compreender a imagética das nuvens entende-se melhor o sujeito poético e a realidade com a qual está lidando. A imagética de “As Nuvens” serve como elo mediador. O fazer poético já diz sobre o que/como dizer e, ao mesmo tempo, quem diz e do que diz. A matéria se diz enquanto é organizada. Como sugere o personagem Raimundo de *Os Três Mal-amados*, numa folha branca “eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá” (MELO NETO, 1994, p.63). Após aprisionar o objeto num espaço bem delimitado, o poeta inicia a desmontagem interna do que possibilitaria ser associado ao onírico, ou, em outras palavras, à fase lunar. O que podia haver da primeira fase de Cabral é contido pela solidez e consistência, permitindo definir o texto como antilírico. O próprio poeta já havia classificado desse modo sua poesia em carta a Manuel Bandeira.

Mostra-se complicado afirmar que a intensa preocupação com a linguagem, por si só, seria suficiente para classificar o poema em análise como integrante de uma primeira fase de João Cabral, como fizeram Angel Crespo e Pilar Bedate (1964), visto que essa inquietação perpassa toda sua obra. O próprio Costa Lima não aceita essa divisão. A problematização da poesia leva a um caminho muito mais complexo: a pesquisa do homem a partir de sua linguagem. A reflexão sobre o instrumental poético, e como a tradição vem incorporando-o, *abre horizontes* para interpretar o resultado de uma insatisfação cabralina frente à maneira como as imagens vêm sendo apreendida na literatura brasileira. Nesse ponto vale retomar a leitura do crítico estruturalista para amarrar minha interpretação, embora a ideia a seguir não se aplique, para Costa Lima, aos poemas lunares de *O Engenheiro*, qual seja: a manutenção e, a um só tempo, o caminhar do poeta em direção à lucidez cada vez mais se ampliará no “sentido de partir das coisas para nelas incluir as coisas do homem” (LIMA, 1968, p.269). O homem não é visto numa

representação direta ou imitativa, mas é captado na sua *práxis*. O poeta é entendido não pelo que diz sobre a realidade ou sobre si mesmo, mas como lida com a linguagem para construir sua poesia e a si mesmo. “A eficácia poética do pensamento não é devida à coerência interna deste, nem à sua verdade em si, mas à sua tradução em um sistema adequado de palavras que deem a impressão de experiência vivida, sentida, palpável” (CANDIDO, 2006, p.107).

Relacionando essa interpretação à feita por Luiz Costa Lima em *lira e antilira*, é possível dizer que o termo mais adequado para o poema não seria estaticidade, mas estabilidade. Notando que a rejeição ao estático não se configura como futurista, pois o poeta não caiu no elogio ingênuo da mobilidade. Caso consigamos sustentar essa troca dos termos, é possível vermos a construção imagética como contraditória (dinamicidade e estabilidade), mas coerente, uma vez que estaria contida nesse movimento a apropriação do sujeito poético da natureza (*natura naturans*) para mostrar uma organização humana. Não quer dizer que o poema celebra a lucidez humana contra qualquer cegueira ou ordenamento natural. Ele é receptivo à natureza, não passivo. Nesse passo, seria interessante perceber o movimento *aporético* em “As Nuvens” como estímulo para nos levar a identificar a porosidade imagética arquitetada no texto.

Por fim, de maneira provocativa, penso se não cabe a seguinte pergunta sobre a leitura de “As Nuvens” do crítico literário Luiz Costa Lima. Tendo como base sua fecunda trajetória como pensador e teórico, além de crítico, na qual perspicazmente indaga sobre a cultura ocidental e os diferentes momentos e meios de controle do imaginário (primeiro, religioso; depois, cientificista; e, terceiro, um tipo de ficção que leva ao irracionalismo, (ALCIDES, 2003)), não poderíamos entender sua leitura do poema como certo controle do imaginário respaldado na técnica? A parte criativa do sujeito poético e relacionada à subjetividade não teria ficado omissa na leitura do estruturalista por buscar entender melhor a feitura do poema? Essa pergunta surge porque durante décadas se tornou comum analisar a poesia de João Cabral apenas visando seu processo de composição, deixando de lado a imaginação poética.

Referências

- ALCIDES, Sérgio. Os caminhos de uma questão: Luiz Costa Lima e o controle do imaginário. ROCHA, João C. de Castro (org.). *Nenhum Brasil existe* – uma pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.
- BARBOSA, João Alexandre. “João Cabral ou a Educação pela Pedra”, in: *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê, 1996.
- CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- CRESPO, Angel; GÓMEZ BEDATE, Pilar. *Realidad y forma em la poesia de Cabral de Melo*. Revista de Cultura Brasileña, Madrid, v.8, 1964.

- FREXEIRO, Fábio. Depoimento de João Cabral de Melo Neto (adaptado a 3ª pessoa). In: *Da razão á emoção II*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1971, pp. 179 – 192.
- LEITE, Sebastião Uchoa. Pós-Modernismo: A geração de 45, Cabral, os novos poetas. In: *Participação da palavra poética*. Petrópolis: Vozes, 1966, p.76-90.
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- _____. História. Ficção. Literatura. Depoimento concedido a Sérgio Alcides. In: BASTOS, Dau (org). *Luiz Costa Lima: uma obra em questão*. Rio de Janeiro: Grammond, 2010.
- _____. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Civilização brasileiro, 1968.
- _____. *O controle do imaginário*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.
- MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MERQUIOR, José Guilherme. Nuvem civil sonhada. In: *A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, pp. 84 – 187.
- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas cidades; Brasília: INL, Fundação nacional Pró-memória, 1985.
- WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

Felipe Oliveira de Paula

Mestre e doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Possui graduação em Letras pela Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: fopaula@yahoo.com.br

Atualmente desenvolve o seguinte projeto de pesquisa: “A poética negativa de João Cabral de Melo Neto”.

Enviado em 30 de setembro de 2016.

Aceito em 30 de novembro de 2016.