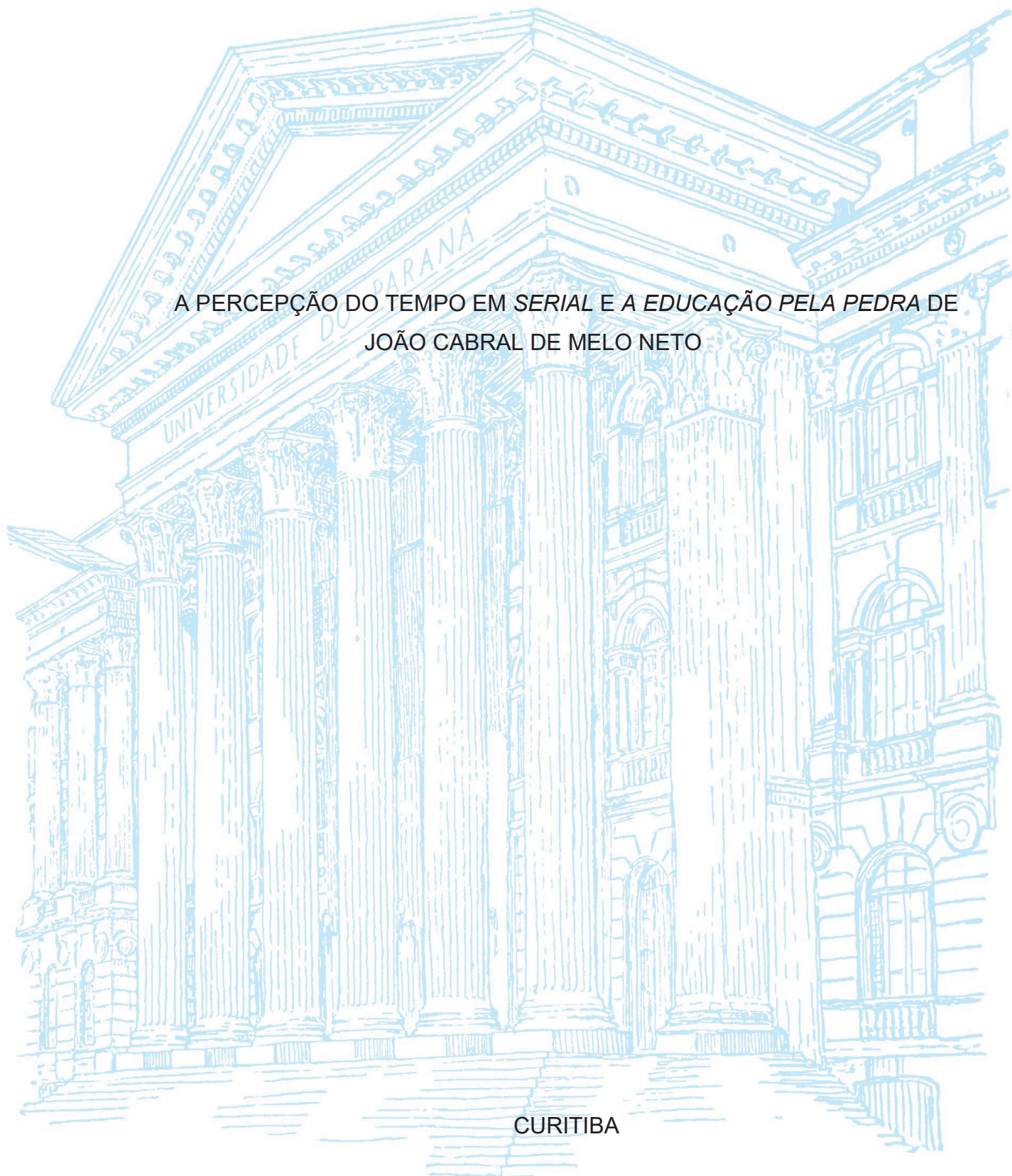


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GUILHERME STADLER PENTEADO

A PERCEPÇÃO DO TEMPO EM SERIAL E A EDUCAÇÃO PELA PEDRA DE  
JOÃO CABRAL DE MELO NETO

CURITIBA



GUILHERME STADLER PENTEADO

A PERCEPÇÃO DO TEMPO EM *SERIAL* E A *EDUCAÇÃO PELA PEDRA* DE JOÃO  
CABRAL DE MELO NETO

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Waltencir Alves de Oliveira

CURITIBA

2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Penteado, Guilherme Stadler

A percepção do tempo em *Serial* e *A educação pela pedra* de João Cabral de Melo Neto. / Guilherme Stadler Penteado. – Curitiba, 2025.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Waltencir Alves de Oliveira.

1. Melo Neto, João Cabral de. 1920-1999. 2. Poesia brasileira. 3. Tempo na literatura. 4. Fenomenologia. I. Oliveira, Waltencir Alves de, 1970-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **GUILHERME STADLER PENTEADO** intitulada: **A PERCEPÇÃO DO TEMPO EM SERIAL E EDUCAÇÃO PELA PEDRA, DE JOÃO CABRAL DE MELONETO**, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 18 de Fevereiro de 2025.

Assinatura Eletrônica

19/02/2025 11:23:40.0

MARIA ISABEL DA SILVEIRA BORDINI

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

24/02/2025 12:50:54.0

CRISTIANO DE SALES

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

19/02/2025 08:41:11.0

SANDRA MARA STROPARO

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

*O trabalho, e tudo que vem com ele, tudo que veio dele, tudo que dele ainda virá, é dedicado à Nycole, que o fez junto comigo.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço aos meus pais, Gilmar e Jussara, e à minha irmã, Aline, que sonham junto comigo. À minha avó, Eny Stadler, em memória. Aos amigos e amigas, que aqui vão representados por Matheus Petris e Guto Souza, camaradas para a vida. Aos colegas da pós, que contribuem mais do que imaginam. A meus sogros, Ney e Catia, e ao Bernardo. A Thiago David Stadler e Naiara Krachenski Stadler, amigos que contribuíram quando necessário um aporte filosófico, histórico, ou de experiência com pesquisa. Aos Professores e Professoras, todos, em quem me espelho, que vão aqui representados por Cristiano de Sales e Paulo Benites, sempre dispostos a ler, conversar e contribuir, e por Sandra Stroparo e Piotr Kilanowski, que embora não saibam, fizeram eu me sentir acolhido numa nova instituição. Agradeço a Waltencir Alves de Oliveira, meu orientador, que abriu para mim sua casa e seu tempo, que deu para mim sua confiança, e que nunca, sequer uma vez, demorou a responder uma mensagem. Agradeço à Universidade Pública.

Agradeço, acima de todos, à Nycole, meu amor, e ao Otis: minhas melhores companhias.

*...sentindo o tempo dentro,  
sentir dentro do tempo...*

João Cabral de Melo Neto

## RESUMO

A dissertação investiga a percepção do tempo nos livros *Serial* (1961) e *A Educação pela pedra* (1966), de João Cabral de Melo Neto, destacando a relevância do tema para a obra do poeta. Partindo do pressuposto de que o tempo pode ser verificado a nível sensorial, e entendendo que a poesia é capaz de expressar experiências sensoriais com o mundo, o estudo explora como o tempo é percebido e construído na poética de Melo Neto. O objetivo principal é traçar um percurso de leitura de poemas extraídos dos dois livros supracitados que tratam, explicitamente, da relação com o tempo, identificando como o poeta o percebe, e que artifícios poéticos utiliza para expressá-lo. Os principais aportes teóricos foram a fenomenologia de Merleau-Ponty e algumas noções teóricas de Michel Collot. A metodologia passou por uma análise de textos críticos que tratam tanto da obra do poeta como um todo, dos livros específicos escolhidos para esta dissertação, e do tempo em João Cabral. Pôde-se verificar que o poeta sugere novas percepções de tempo, que não aquela típica, preponderante, em que o tempo é um só, tradicional e linear, indicando, em contraponto, um tempo derivado de uma relação do corpo com a paisagem; e que a questão da temporalidade do modo como está configurada na obra do poeta implicaria, também, uma percepção diferenciada das noções de subjetividade e uma dada posição do sujeito no corpo nos poemas e livros enfocados. A dissertação procura contribuir para o campo dos estudos literários ao fornecer um percurso de leitura que promove uma nova visão sobre a estrutura poética de um artista fundamental para a compreensão da poesia brasileira, e que promove, também, um outro jeito de se verificar como se percebe o tempo na obra do poeta.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; Percepção do Tempo; Fenomenologia; Sujeito Lírico; Poesia Brasileira

## ABSTRACT

The dissertation investigates the perception of time in the books *Serial* (1961) and *A Educação pela pedra* (1966) by João Cabral de Melo Neto, highlighting the theme's relevance to the poet's work. Based on the assumption that time can be perceived at a sensory level and understanding that poetry can express sensory experiences with the world, the study explores how time is perceived and constructed in Melo Neto's poetics. The main objective is to trace a reading path of poems extracted from the aforementioned books that explicitly deal with the relationship with time, identifying how the poet perceives it and which poetic devices he uses to express it. The main theoretical frameworks were Merleau-Ponty's phenomenology and Michel Collot's theoretical notions. The methodology involved an analysis of critical texts that address both the poet's work as a whole and the specific books chosen for this dissertation, as well as the concept of time in João Cabral's work. It could be observed that the poet suggested new perceptions of time, not the typical, predominant one where time was singular, traditional, and linear, but rather a time derived from the relationship between the body and the landscape. Furthermore, the question of temporality, as it was configured in the poet's work, would also have implied a differentiated perception of the notions of subjectivity and a specific positioning of the subject within the focused poems and books. The dissertation seeks to contribute to the field of literary studies by providing a reading path that promotes a new vision of the poetic structure of an artist fundamental to the understanding of Brazilian poetry, and it also offers another way to perceive time in the poet's work.

Keywords: João Cabral de Melo Neto; Time Perception; Phenomenology; Lyrical Subject; Brazilian Poetry

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Capa da primeira edição de <i>A educação pela pedra</i> .....	95
--	----

## SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO .....	7
2 TEMPO PERCEBIDO .....	24
3 A PERCEPÇÃO DO TEMPO EM <i>SERIAL</i> .....	42
4 A PERCEPÇÃO DO TEMPO EM <i>EDUCAÇÃO PELA PEDRA</i> .....	92
5 TEMPO, SUJEITO, LIRISMO .....	130
6 REFERÊNCIAS.....	144

## 1 INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é verificar como se dá a construção do tempo em poemas de duas obras de João Cabral de Melo Neto: *Serial*, de 1961, e *A Educação pela pedra*, de 1966. Tratarei dos poemas “O relógio” e “O Alpendre no canavial”, do primeiro livro, e “Uma mulher e o Beberibe”, “Bifurcados de ‘Habitar o tempo’”, “Para mascar com *chiclets*” e “Habitar o tempo”, do segundo. A seleção dos livros se dá, principalmente, por dois motivos: são os textos onde o poeta parece ter levado mais a sério a ideia de a obra toda ser uma unidade estruturada, elemento relevante para a análise dos poemas; e é neles que a preocupação com o tempo adquire um protagonismo inédito, até aquele momento, na obra de João Cabral.

Não é novidade que o tempo é caro para o poeta pernambucano; mesmo em obras que analisam a poética cabralina de modo mais geral, como o ensaio “Nuvem civil sonhada”, escrito em 1968, mas publicado em *A Astúcia da Mímese* por José Guilherme Merquior em 1972 (segunda edição em 1997), já há um enfoque no tempo como tema de relevo para João Cabral; ainda nos idos dos anos 70, Lauro Escorel alega “haver conseguido fixar seus símbolos centrais [da poesia de João Cabral], suas imagens significativas e suas ‘metáforas obsessivas’” (Escorel, 2001, p. XXIV), dentre as quais está o tempo, a que dedica um capítulo inteiro. Depois, em 1980, Marta de Senna publica o volume *João Cabral: tempo e memória*, que é, pelo que pude verificar, a primeira obra em que o tempo é a lente através da qual uma leitura é feita da obra toda do poeta publicada até aquele momento. Mais recentemente, em 2016, Rosanne Bezerra de Araújo publicou *Travessia do tempo na poética de João Cabral de Melo Neto*, que teve segunda edição em 2022 e onde, da mesma forma, analisa a obra de João Cabral em sua totalidade também sob o prisma do tempo. É importante frisar que o trabalho poético de Cabral terminou apenas em 1990, com a publicação de *Sevilha Andando*, de modo que, dentre os trabalhos citados, apenas Araújo (2022) pôde ler a obra toda.

Há em todos os textos críticos citados uma conclusão muito similar: para o poeta pernambucano, o tempo é, predominantemente, um fardo com que se lida, e de que se tenta escapar, relacionado com um medo grande da morte, confessado pelo próprio poeta. Para a maioria de tais textos críticos, em linhas gerais, a poética de João Cabral acaba por indicar que a única solução para o inevitável problema do

tempo é a morte. Escorel, que parte de uma análise psicanalítica dos textos cabralinos, dirá que:

Essa intuição da natureza ambivalente do tempo, que flui incessantemente dentro e fora do homem, que destrói e preserva, se encontra à raiz dos poemas de maturidade de Cabral de Melo, em que o poeta reflete sobre a temporalidade dramática da condição humana (Escorel, 2001, p. 104).

Ainda, o crítico dirá que “Essa consciência da insolubilidade da dialética do tempo, a não ser através da extinção final, explicaria a obsessiva temática fúnebre da poesia cabralina” (Escorel, 2001, p. 108), associando essa insolubilidade à presença da morte na obra de João Cabral. Um dado interessante é que, apesar de intencionar, com sua pesquisa, verificar as temáticas e obsessões de Cabral, Escorel não dedica um capítulo exclusivo ao trato com a morte (a despeito da “obsessiva temática fúnebre”), de modo que a morte fica mesmo em enfoque apenas no capítulo em que trata do tempo, reforçando a noção de que, para Escorel, há na poesia de João Cabral um correlato entre a lida com o tempo e a lida com a morte.

José Guilherme Merquior analisa no já citado “Nuvem Civil Sonhada – ensaio sobre a poética de João Cabral de Melo Neto” (Merquior, 1997, p. 84-187) os livros *O Engenheiro* (1945), *Psicologia da composição* (1947) e *Uma faca só lâmina* (1955), onde, por intermédio de uma exploração da estrutura imagística dos poemas, defende que a obra inicial do poeta pernambucano não é apenas uma “poesia da poesia”, mas é, também, o desenvolvimento de uma *ontologia*, ou de uma “concepção global da experiência” (Merquior, 1997, p. 85).

Verificando que *O Engenheiro* iniciaria com uma “crítica da inércia alienada”, Merquior (1997, p. 88) entende que o poeta defenderia um “quietismo”, ou uma atitude contrária à inerte postura diante da natureza; uma espécie de devaneio – é como se, diante do mundo, a atitude correta devesse ser de uma contemplação ativa: “estar no mundo se depura na ação tanto quanto no recolhimento” (Merquior, 1997, p. 91). Indo a contrapelo do que defendia a maior parte da crítica contemporânea de si, Merquior, articulando com a presença do *sonho* em *O engenheiro*, entendia ser o material onírico uma inspiração a ser vencida pelo ato construtivo, um caminho que seria do sonho ao poema, num combate contra a passividade e a alienação (Merquior, 1997, p. 101).

Buscando demonstrar que haveria, primeiro, um domínio da natureza pela forma, o crítico vê uma pacífica antinomia entre artifício e natureza (Merquior, 1997, p. 103), vencedora da passividade alienada que, entretanto, possui uma contingência, que é “A percepção do apodrecimento, da corrida para a morte que é a existência abandonada a si, à sua finitude natural”, levando o poeta a conhecer “o arrepio de uma decisão existencial” (Merquior, 1997, p. 103-104).

Querendo ir contra uma passividade inerte no mundo, o poeta se abriria à inspiração do sonho, a qual, controlada (“inspiração vencida”), alinharia o poeta à natureza, só para que este se deparasse com uma contingência, que é a passagem do tempo. A resposta a isso, para Merquior, é a *mineralização* que ocorre no último poema de *O engenheiro*, “Pequena ode mineral”:

(...)

Procura a ordem  
que vês na pedra:  
nada se gasta  
mas permanece.

Essa presença  
que reconheces  
não se devora  
tudo em que cresce.

Nem mesmo cresce,  
pois permanece  
fora do tempo  
que não a pede

pesado sólido  
que ao fluido vence,  
que sempre ao fundo  
das coisas desce.

(Melo Neto, 2020, p. 78)<sup>1</sup>

A simulação das qualidades da pedra (que ainda é natureza) solucionaria o problema da contingência, “domando o tempo, sem deixar de conformar-se a ele, só assim [se] é capaz de preencher verdadeiramente o vazio da receptividade” (Merquior, 1997, p. 105). Há, na bela crítica de Merquior, a manutenção da ideia de que o tempo é associado à morte, sendo um problema que João Cabral de Melo Neto, em sua poesia-ontologia, buscaria resolver:

---

<sup>1</sup> Citei aqui apenas as estrofes sete a doze.

A criação se promete a coragem de usar, sabendo de seus limites. Tudo se destina à morte e, no entanto, no cemitério junto ao mar, “é preciso tentar viver” (...) Mas a disciplina da pedra visa ao controle do contingente, não à supressão da abertura (Merquior, 1997, p. 106).

O tempo como *contingente* da natureza a que se procura assemelhar o poeta. A solução? A mineralização, a disciplina da pedra – é assim que o problema do tempo se constrói em *O engenheiro* para Merquior. Em sua análise de *Fábula de Anfion*, o crítico primeiro menciona o aspecto celebratório de quando “*Tebas se faz*”: “Quando a flauta soou / um tempo se desdobrou / do tempo, como uma caixa / de dentro de outra caixa” (Melo Neto, 2020, p. 86). Mas a Tebas não é como Anfion sonhava, que o motiva a jogar a flauta “aos peixes surdos- / -mudos do mar.” (Melo Neto, 2020, p. 88). No poema, a flauta foi tocada pelo *acaso*, que o crítico associa à *inspiração* conforme a construiu em sua leitura de *O engenheiro*. Dirá Merquior:

É neste plano escorregadio que a visão da *Fábula de Anfion* apresenta o papel do imprevisto na criação poética, e por isso mesmo, nesse poema, o fenômeno da poesia exprime muito mais do que a sua especificidade: exprime uma concepção do ser e, dentro dela, uma determinada idéia da situação do homem. Isto é especialmente sensível na maneira pela qual o poeta nos fala do *tempo*. Conforme verificamos, o tempo é nele uma dimensão louvada e renegada. (...) Se refletirmos sobre esse paradoxo central da *Fábula*, constataremos que a ambivalência acaso-inspiração é, na verdade, ambivalência do tempo. Anfion é um homem que envia todos os esforços para conquistar o tempo e banir a ação da fortuna e, não obstante, não só seu poema depende da indomabilidade do tempo, como seus próprios esforços parecem reclamá-la, parecem tender para ela. O combate de Anfion consiste em *construir* essa abertura, em assumir o acaso, sem admitir rebaixar-se a sua simples vítima. É, portanto, uma homenagem à autenticidade do tempo, isto é, à sua ocultação essencial como futuro (Merquior, 1997, p. 148-150).

É possível sintetizar o argumento de Merquior pensando no aspecto ontológico que ele verifica na poesia de João Cabral, isto é, pensando no problema de ser-no-mundo que anda de mãos dadas com o problema poético mesmo – em ambos os casos, o *tempo* surge como intransponível, e algo com que conviver. Dirá Merquior: “Tudo se destina à morte, e no entanto, no cemitério junto ao mar, ‘é preciso tentar viver’” (1997, p. 106). Menos explícito que em Escorel, o correlato tempo/morte ainda é verificado por José Guilherme, embora atenuada sua presença trazendo a marca do *convívio* com o tempo.

Senna (1980), além de focar o tempo, também se propõe a fazer uma releitura de toda a obra do poeta desde *Pedra do sono*, de 1942, até *Museu de tudo*,

publicado por Cabral em 1975. A estrutura que a crítica deu ao seu texto é digna de nota: são oito capítulos, todos divididos em dois subcapítulos, A e B. Nos subcapítulos A, a autora faz uma análise geral da obra para, depois, nos subcapítulos B, analisar exclusivamente a figura do tempo. Claro, há intersecções a todo instante, mas a escolha da organização, além de indicar o compromisso de Senna com a priorização do tempo, indica, também, a obsessão com a estrutura que, talvez, tenha aprendido com João Cabral.

Senna é influenciada pelo trabalho de Merquior, como indicam as próprias menções da autora ao trabalho desse crítico e o fato de que o livro, reelaboração de uma tese de doutorado apresentada por Senna na Universidade de Londres em 1978, é prefaciado por José Guilherme. Portanto, não surpreende que, da mesma forma que os textos anteriores, Senna, enquanto nos proporciona interessantes análises estilísticas da poesia de João Cabral, afirme que:

Permeando toda a obra de João Cabral de Melo Neto, há a concepção do tempo como um fluxo inexoravelmente linear, que conduz à morte ou, quando pouco, opera uma transformação essencial nos seres e nas coisas (Senna, 1980, p. 200).

Senna, não há dúvidas, desenvolveu com mais profundidade o tema do tempo, mas é evidente como sua conclusão vai ao encontro das visões anteriores, e acaba endossando a ideia de que, na poética cabralina, o tempo é, acima de tudo, relacionado com a morte. Do mesmo modo, Araújo percebe que há, na poesia de João Cabral:

(...) uma atmosfera de morte rondando o cenário dessa obra. Há o desejo de controlar o atropelo do tempo que ao passar deixa sua marca nas coisas, como ocorre com “a fruta madura na beira da morte” (“As estações”) (Araújo, 2022, p. 251).

Portanto, em princípio, a crítica, única contemporânea deste trabalho, não desassociou sua leitura das que vieram antes dela. Entretanto, como dito, Araújo teve acesso à obra tardia de João Cabral e, com base nos livros mais próximos do fim da vida do poeta, em especial com *Sevilha Andando*, teceu outra opinião:

O sevilhano parece viver um tempo descompromissado, vivendo o tempo da alegria, de maneira que até a morte lhe é suave. O tempo da morte pode ser visto como um amadurecimento, uma vez que todos se sentem prontos para a sua chegada, como vemos no “Hospital de La Caridad”, no qual

encontramos um único tempo, o da espera, conjugado somente na primeira pessoa do singular: “Espero”. Lá, já se sabe o futuro que todos aguardam: a morte; o único destino certo, mas que no ambiente hospitalar ganha mais realidade, por meio da tensão pela qual passam os doentes, à espera da “Visita”, que na verdade ninguém deseja receber, mas também a esperam com uma certa impaciência por serem velhos e doentes incuráveis. Se uma das características da morte é pegar-nos de surpresa, sem data fixa, aqui, ao saber que todos querem sua vinda, sendo ela a principal “Visita”, resolve fazer cerimônia (Araújo, 2022, p. 244-245).

Para Araújo, um aspecto central da poética cabralina é a obsessão pelo controle do tempo. Ao longo de sua obra, o poeta teria vivenciado diferentes experiências temporais, desde a supressão do tempo, nas obras iniciais, passando por uma representação do tempo espesso e concreto em *Serial*, mas surgindo nas obras consideradas tardias, notadamente *Agrestes* e *Andando Sevilha*, como algo mais relacionado à temática da morte (ainda que suavizado, como num convívio). Aliás, essa obsessão pelo controle do tempo, em sua faceta de morte, vai bem exemplificada pelo poema “Juan Belmonte”, de *Sevilha Andando* (1990):

#### **Juan Belmonte**

la sempre de terno branco  
como qualquer pernambucano.

Já velho para ser toureiro,  
ora abastado e fazendeiro,

vinha calar todas as tardes  
no terraço de *Los Corales*.

Saudávamo-nos como vizinhos,  
cada um no seu terno de linho.

Sempre solitário e sem corte,  
falando mudo, com a morte,

de entre as quarenta cicatrizes  
com que o agredira, usando chifres.

Ele que transformara a arte  
de desafiar a morte, dar-se

a morte, com quem discutia,  
ao fim levou-o de vencida.

Por amor de moça mocinha  
que o recusara e às suas quintas,

mostrou que enfim era o mais forte:  
suicidou-se, mandou na morte,

ele que mandava nos touros  
com que ela sempre ameaçou-o,

de que escapava por um triz:  
convocou-a, mas quando o quis.

(Melo Neto, 2020, p. 757)

O poema é do último livro de João Cabral, que o escreveu já mais velho, e ilustra outra postura diante da morte. O poema mostra, entretanto, que a morte e o morrer são elementos presentes na poética de Cabral, mas nem sempre na forma da relação com o tempo, do mesmo modo que, em sua poesia, nem sempre o tempo virá como representante da morte. Vê-se aqui, também, um total desaparego da ideia de supressão da voz confessional, ou de um lirismo convencional, afinal, o poema é biográfico, e remete a um encontro que efetivamente aconteceu:

Foi no Los Corales que ele [João Cabral] conheceu Juan Belmonte, o célebre toureiro sevilhano – o primeiro que ousou pisar no terreno do touro, como diziam os espanhóis, renovando completamente o antigo modo de *lidar*. Famoso desde 1913, Belmonte estava com mais de sessenta anos. Era fazendeiro e, sempre vestido de branco, ia com frequência à Calle Sierpes, para se encontrar com outros matadores aposentados (Marques, 2021, p. 272).

De todo modo, o que cabe destacar é mais a obsessão pelo *controle*, seja do tempo, seja da morte, como ocorre em “Juan Belmonte” em que é representada pelos touros. O controle, por sua vez, é demonstrado pela irônica figura suicida de Belmonte. Araújo encara esse desejo de controle também como uma dificuldade de encarar a subjetividade – vale citar a conclusão da autora:

Durante nossa travessia pela poesia cabralina, algo nos marcou profundamente. Desde o seu primeiro livro, João Cabral insiste em lançar sua alma para fora do espaço poético, evitando que ela cause algum dano à lucidez de sua criação literária. Sua postura ética de recusa do lirismo fácil e de preferência pela matéria esculpida no poema, na verdade, esconde a impossibilidade do poeta em enfrentar a matéria desconhecida do acaso e o subjetivismo do ser. Sendo assim, por mais que o ser cabralino negue o abstrato e tente esconder a angústia e a ausência que traz consigo, engavetando sua alma, mais adiante essa alma voltará com um peso ainda maior por ter sido insistentemente abafada. Mas o passar do tempo não vence o poeta. Seus mais belos poemas parecem ser *Sevilha andando* e *Andando Sevilha*, trazendo não mais a angústia, mas a leveza do ser sevilhano e o forte desejo de “sevilhizar o mundo” (Araújo, 2022, p. 258-259).

Mesmo que a crítica indique diversas outras facetas do tempo, aponta bastante para sua relação com a morte. Isso vai destacado pela assertiva supracitada de que “o passar do tempo não vence o poeta”, que indica o aspecto

negativo com que Araújo encara o tempo na poesia cabralina. Vemos, então, que, para Escorel, Merquior e Senna, a relação de João Cabral com o tempo é, predominantemente, uma relação com o *problema da morte*. Araújo não desabona essa conclusão, apenas a estende: se, até certo ponto, a obra de Cabral parece retratar uma luta contra o tempo, frequentemente relacionado com a morte, mais tardiamente, a relação do poeta com o tempo é uma relação de resignação com sua passagem, e de uma aceitação não do tempo em si, mas de sua consequência, que é a morte. Muda pouco: ao invés de um embate com a morte, vira uma conformação diante dela, aliás, é possível argumentar que esse ponto de vista já estaria no texto de Merquior.

Portanto, a súpula crítica parece ser: falar de tempo em João Cabral é falar de morte; noutras palavras, o correlato tempo/morte seria quase como um imperativo e, a despeito de os críticos não botarem um sentido único à palavra *tempo*, ao final da leitura fica a sensação de que buscam afirmar que ler *tempo* num texto de Cabral é, em boa parte das vezes, ler *morte* – “te escrevia, tempo! conhecendo que és morte”. Isso transformaria a poesia de João Cabral, no que se relaciona com o tempo, em uma elegia anunciada, uma espécie de antecipação do lamento trazido pela morte, não a morte de outro, mas a morte de si<sup>2</sup>. Importante mencionar uma notável exceção, que é a leitura feita por Benedito Nunes de *Morte e Vida Severina* (1955). A princípio, Nunes nos apresenta os temas do texto:

Fadário do retirante, que procura a vida e encontra morte, paradigma da penúria, que é a morte em vida, banalizada como prosa do cotidiano; esperança, renovada a cada passo, da morte em meio à miséria; afirmação da vida que o sofrimento espessa (o real espesso de **O Cão Sem Plumas**); provação do sofrimento transformado em capacidade de luta – são as gradações temáticas do Auto de Natal Pernambucano de João Cabral, que a idéia de **severidade** ou de **severinidade** na vida e na morte compõe. Mas podemos subir ainda mais nessa escala temática, até alcançarmos o nível da possibilidade trágica, em que o ser severino pareceria confundir-se com a vítima de um destino cego e fatal, produto de fôrças adversas e incontroláveis, não fôsse a paragem e o desvio da ação, permitidos pela estrutura do drama, que é, ao mesmo tempo, **bivalente, mista, didática e aberta** (Nunes, 1974, p. 84).

---

<sup>2</sup> Isso já tem relação com o problema do sujeito lírico, que trago mais adiante, mas, por hora, mantém-se a noção de que a constituição de um sujeito é mesmo subjetiva; introspectiva.

Vemos, já nesse trecho, como Nunes apresenta um paralelo (não uma prevalência de um ou outro tema) da morte e da vida. Apontando haver como que um auto dentro de um auto, Nunes dirá que:

É fácil perceber (...) a composição mista do drama que se perfaz em dois movimentos simétricos, nos limites da oposição entre Morte e Vida compreendida pelo próprio título do Auto: o da viagem de Severino até o Recife, pesado e sombrio, que corresponde à morte; o do auto natalino, leve e alegre, que corresponde à vida. **A cada um desses movimentos ou partes pertence um dado tipo de temporalidade. O da primeira é o tempo como desgaste dos seres e das coisas, um tempo destrutivo e não cumulativo, que não se dá como aproximação natural à morte e sim como antecipação dela. (...) O segundo tipo de temporalidade é a suspensão mítica do tempo no instante festivo de uma epifania** (Nunes, 1974, p. 86, grifos meus).

Então, destoando da tônica prevalente com que a Fortuna Crítica costumava ler o tempo em João Cabral, Nunes apresenta ao menos a *possibilidade* de outra temporalidade; não nega que há o fado em direção à morte, representado pela jornada de Severino, ou pela jornada severina, mas sugere que há um outro tempo, ou *um tempo dentro do tempo*, que não é de morte, mas de vida. O título é, afinal, “Morte e Vida”, não “Morte *ou* Vida”. A visão de Nunes, possivelmente o mais preciso leitor de João Cabral, é aquela a que esta dissertação mais acompanha. É claro que todos os trabalhos mencionados aqui foram resumidos e que, em sua maioria, tratam do tempo de maneira multifacetada, notadamente Araújo que, tendo acesso a mais material, pode trazer o tempo de diversas formas, desde esse, em que é um problema a ser resolvido, até o tempo como matéria plástica fundamental para o seguimento da produção poética. Entretanto, mesmo sendo o mais corriqueiro, não é sob o foco da relação com a morte que irei ler o tempo em João Cabral.

É que a leitura de sua poesia completa pensando no tempo faz com que se perceba que o tempo é tratado de diversas maneiras e com diversas roupagens. Diante disso, eu pretendo propor alternativa ao correlato tempo/morte. Então, de início, começo apontando algumas manifestações do tempo que verifiquei na poética cabralina para, depois, delimitar aquela com que irei trabalhar.

Ao pensar em tempo, é comum se pensar primeiro no tempo da física, isto é, um tempo da natureza, sempre ali, e medível em horas, minutos, segundos; um tempo empiricamente verificado, conceito científico imutável. Tal descrição encontra aporte no livro *A Dictionary of Physics*, indicando que “para propósitos gerais, a rotação da Terra em seu eixo provê a base para as unidades do relógio e a órbita da

Terra ao redor do sol provê as unidades do calendário” (Vários autores, 2005, p. 892, tradução minha)<sup>3</sup>. A primeira definição fornecida pelo dicionário Houaiss ao verbete é: “período contínuo e indefinido no qual os eventos se sucedem e criam no homem a noção de presente, passado e futuro” (Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, 2015, p. 909). A este tempo, chamo de *tempo cronológico*: é um tempo que passa, a despeito do humano; é o tempo em sua descrição mais material, mais física possível, resultado de empirismo. Esse tempo está presente com frequência em João Cabral. A título de exemplo, vejamos os cinco primeiros dísticos do poema “Cidade de alvenaria”:

A pedra é do monumental,  
às vezes isolado, portal.

O corpo animal de Sevilha,  
o popular e o da minoria,

é de carnal alvenaria,  
tijolo ou cal cor de dia,

e já foi ganhando com o tempo  
esse humano arredondamento

que faz amigo a quem de fora,  
e a quem de dentro é quase mucosa.

(Melo Neto, 2020, p. 744).

O sujeito poético, ao descrever as pedras e os portais de Sevilha, “cidade de alvenaria”, vai descrevendo que, com o tempo, vão ganhando “esse humano arredondamento”. A consequência disso, dada pelos dísticos finais, é “apapar as arestas” para quem é de fora, de modo que, com o passar desse tempo físico, um estrangeiro, um visitante, um turista, é tornado amigo, vem a ser familiar. Quem opera, portanto, o efeito de arredondamento, é um *tempo cronológico*, o qual exerce seus efeitos na matéria mesma do mundo, na literal pedra arredondada do portal de Sevilha, mas exerce, também, um efeito na matéria da pessoa de fora, que é feita amiga – então, ainda que a consequência desse efeito seja, no escopo do poema, algo da ordem da figura ou da metáfora, há junto, como é frequente em João Cabral, o aspecto *literal*: o passar do tempo (físico, cronológico) erode a estrangeirice mas

---

<sup>3</sup> “For general purposes, the earth’s rotation on its axis provides the units of the clock and the earth’s orbit round the sun provides the units of the calendar.”

faz o mesmo com um portal de pedra. Outro exemplo desse tempo em seu aspecto físico e material parece ser o que se apresenta no poema “Forte de Orange, Itamaracá”:

A pedra bruta da guerra,  
 seu grão granítico, hirsuto,  
 foi toda sitiada por  
 erva-de-passarinho, musgo.  
 Junto da pedra que o tempo  
 róí, pingando como um pulso,  
 inroído, o metal canhão  
 parece eterno, absoluto.  
 Porém o pingar do tempo,  
 pontual, penetra tudo;  
 se seu pulso não se sente,  
 bate sempre, e pontiagudo,  
 e a guerrilha vegetal  
 no seu infiltrar-se mudo,  
 conta com o tempo, suas gotas  
 contra o ferro inútil, viúvo.  
 E um dia os canhões de ferro,  
 seu tesão vão, dedos duros,  
 se renderão ante o tempo  
 e seu discurso, ou decurso:  
 ele fará, com seu pingo  
 inestancável e surdo,  
 que se abracem, se penetrem,  
 se possuam, ferro e musgo.

(Melo Neto, 2020, p. 505-506)

É um poema que trata de um elemento mineral, uma constante na poética cabralina, que é roído pelo tempo físico, e que passa a despeito de tudo: o cronológico. Como prefere o autor, há uma predominância de substantivos concretos, como os “canhões de ferro”, ou o “musgo”, que se unem em razão da ação de um tempo. Há, também, não se pode negar, uma caracterização do tempo como algo inelutável, eterno, a cujo discurso/decurso o ferro se rende, como já antes havia se rendido à pedra bruta da guerra.

Claro, então, que o poema pode ser lido como um retrato do aspecto implacável do tempo, que acabaria por endossar as teses apresentadas acima pelos críticos que tratam do tempo em João Cabral; entretanto, o objetivo, aqui, não é fazer uma leitura aprofundada do poema, mas sim apontar o primeiro dos tempos que se pode verificar em Cabral, dentre os quais o cronológico, físico, que altera a matéria das coisas. Aliás, esse mesmo tempo que opera efeitos físicos na matéria pode ser verificado no poema “A Carlos Pena Filho”: “do caldo de cana que o tempo

/ vai azedando e escurecendo,” (Melo Neto, 2020, p. 520, versos 11-12). De novo: as possíveis metáforas entre o azedo e a morte, a que trago como contraponto o poema “Jogos frutais”, em que o tempo físico, ainda que não diretamente mencionado, opera o efeito de *adoçar* as frutas, que vão ficando maduras: “Ácida e verde, porém / já anuncias / o açúcar maduro que / terás um dia” (Melo Neto, 2020, 271, estrofe 49).<sup>4</sup> Em ambos os casos, creio estar estabelecida a noção de que há, na obra de João Cabral, esse tempo físico, cronológico.

Outro tempo é o *tempo histórico* – refiro-me ao tempo de eventos passados e documentados, de fontes históricas, que podem ser reconstruídos e reinterpretados; um tempo que consta, também, na obra poética de João Cabral. O exemplo mais evidente disso é o livro *Auto do frade*, de 1982, todo ele um trato em verso do último dia de Frei Caneca, líder na Revolução Pernambucana de 1817 e na Confederação do Equador de 1824, dois movimentos que iam contra a centralização de poder, seja na figura do Império Português, ou na figura do Reinado de D. Pedro I, razão que provocou sua captura e execução em 1825.<sup>5</sup>

O mero fato de que a sinopse do livro desemboca na descrição de um evento histórico já seria endosso suficiente da presença de tempo histórico na obra de João Cabral, ainda que o evento histórico sirva como *fonte poética*, inclusive tendo sido tomadas pelo poeta evidentes liberdades artísticas para tratar do evento ocorrido no tempo da história. Mas mesmo dentro do poema é possível verificar a noção de um tempo histórico que remete a épocas ou eventos acontecidos ou mesmo ainda a acontecer: “– Não há música, é bem verdade, / ainda não se inventou o frevo” (Melo Neto, 2020, p. 552), dirá alguma gente nas calçadas, vendo a procissão que passa com o morto-a-ser Frei Caneca.

No mesmo texto, Frei Caneca, em primeira pessoa, afirma estar “sob o sol inabitável / que dirá Sophia um dia” (Melo Neto, 2020, p. 557), referindo-se à poeta Sophia de Mello Breyner Andresen, que João Cabral admirava e com quem se correspondia (Marques, 2021, p. 336), de modo que há até mesmo um tempo histórico que é o do próprio poeta, ou o do futuro de Frei Caneca – um tempo de

---

<sup>4</sup> É claro que o poema “Jogos frutais” é um grande comentário feito pelo poeta à concepção - bem questionável - que tem das mulheres, o que não impede o comentário sobre a matéria mesmo da fruta literal que, com o tempo, adoça.

<sup>5</sup> Aliás, as informações são paráfrase de alguns trechos lidos da obra do historiador e irmão de João Cabral, Evaldo Cabral de Mello, que escreveu sobre Frei Caneca em *A outra Independência. O federalismo pernambucano de 1817 a 1824* (2022), entre outros textos.

épocas pode ser outro modo de indicar esse de que estou falando, presente ainda em menções menos contextualizadas, como no poema “A cana e o século dezoito”, iniciado com os dísticos “A cana-de-açúcar, tão mais velha / que o século dezoito, é que o expressa.” (Melo Neto, 2020, p. 527), numa menção a outro século, pertencente a esse tempo histórico. Há até mesmo digressões sobre a vida em outros tempos:

Se num mesmo nível de tempo  
tivéssemos coexistido,  
eu sentiria a antipatia  
que te tiveram teus amigos.

De perto, eu só veria o mau-  
-caráter, marcas de bexiga,  
o personagem de mau hálito  
com que construístes tua vida.

(Melo Neto, 2020, p. 633)

Trata-se do poema “A Camilo Castelo Branco”, de *Agrestes* (1985), em que um eu-poético (nada antilírico, aliás) entretém a ideia de viver num tempo histórico diferente: aquele do romântico Castelo Branco. Vejo, então, que o poeta pernambucano constrói constantemente poemas em diferentes épocas, com base em acontecimentos ou em pessoas reais, sendo esse outro dos tempos que constam em sua poesia.

É importante destacar um último, o *tempo de memória*. A memória tem especial relevo na obra de João Cabral, a ponto de, como já visto, ter dividido com o “Tempo” o título da obra de Senna, para quem, em João Cabral, a memória é “aliado na luta contra o tempo” (Senna, 1980, p. 86), e “o ato de lembrar é um ato contra o tempo” (Senna, 1980, p. 158). De novo a crítica defende a ideia de que o tempo é algo a se combater, reforçando o correlato tempo/morte. Entretanto, entendo que o tempo como memória aparece na obra, com frequência, num sentido de mera reminiscência, por vezes com carga de saudades, por vezes com carga de nostalgia, e nem sempre com a carga de luta contra a morte/tempo.

O tempo de memória a que me refiro é melhor ilustrado pelo livro *A escola das facas* (1980), que João Cabral alega ter um tema: “É um livro todo dedicado a Pernambuco” (Athayde, 1998, p. 117), e diz ter “muito de reminiscência. Quando a gente vai ficando velho, começa a se lembrar das coisas da infância” (Athayde,

1998, p. 117). De fato: em tal livro, o poeta explora um Pernambuco profundamente enraizado em suas próprias visões e experiências – os poemas, em sua maioria, apresentam uma visão introspectiva e/ou crítica do estado, trazendo memórias de lugares visitados, como o Engenho do Poço, até de condições sociais de que o poeta tem lembrança. Lembremos da lição de Ecléa Bosi, a quem o princípio central da memória é a “*conservação do passado*; este sobrevive, quer chamado pelo presente sob as formas de lembrança, quer em si mesmo, em estado inconsciente” (Bosi, 1994, p. 53). O poeta tensiona o tempo todo essa relação e, com constante uso de recursos linguísticos que remetem à contação de histórias, transita entre estar no presente, contando coisas do passado, como ocorre no poema “Autobiografia de um só dia”:

No Engenho do Poço não nasci:  
minha mãe, na véspera de mim,

veio de lá para a Jaqueira  
que era onde, queiram ou não queiram,

os netos tinham de nascer  
no quarto-avós, frente à maré.

(Melo Neto, 2020, p. 521-522)

E entre estar, por exemplo, presente diante do Capibaribe, com quem convivia na infância, refletindo sobre os anos passados e as lições aprendidas<sup>6</sup>:

4.  
Maré do Capibaribe,  
afinal o que ensinaste  
ao aluno em cujo bolso  
tu pesas como uma chave?

Não sei se foi para sim  
ou para não teu colégio:  
o discurso de tua água  
sem estrelas, rio cego,

de tua água sem azuis,  
água de lama e indigente,  
o pisar de elefantíase  
que ao vir ao Recife aprendes.

(Melo Neto, 2020, p. 525)

---

<sup>6</sup> Estou seguro de que, aqui, não há problemas em associar o sujeito poético ao próprio artista.

Tal tempo de memória não é exclusivo de *A escola das facas* – em *Agrestes*, aparece com frequência, como no poema “Cais do Apolo”, que começa num tempo passado, para voltar ao mesmo espaço num tempo presente ao do sujeito poético:

No cais do Apolo, no Recife,  
fazia-se literatura,  
com muito beber de cachaça  
e indiferentes prostitutas.

(...)

Hoje, no que foi Cais do Apolo,  
literatura não há mais:  
melhor para a literatura  
que sem entreluzes se faz.

(Melo Neto, 2020, p. 600-601)

Tanto é presente a memória que, no poema “Porto dos cavalos” (Melo Neto, 2020, p. 704-705), João Cabral compara o rio Capibaribe à *madeleine* de Proust, cujo sabor provoca uma grande reminiscência involuntária, e a mesma referência aparece no poema “O *aire* de Sevilha”, onde há, entretanto, um questionamento: é posta em cheque a *madeleine* de Proust: “Agora há um cantar diferente / declanchado como a madeleine / de Proust, que precipitava / a vida que já não lembrava” (Melo Neto, 2020, p. 735).

É de se ponderar se o tempo de memória não é uma ramificação do tempo histórico; a diferenciação, se fosse mesmo necessário traçar uma, é que o tempo histórico teria como fonte a história do mundo; já o tempo de memória, a história do sujeito poético. Apesar de irrelevante essa distinção para meu trabalho, serve ela de gancho para apontar um óbvio: em diversos poemas, os tempos mencionados até então se misturam, isto é, em vários casos, essa categorização que fiz – tempos cronológico, histórico e de memória – ocorre simultaneamente. Isso ilustra o quão relevante é, para João Cabral, a temática do tempo.

Até então, venho falando *o quê* a poesia de João Cabral fala sobre o tempo, mas importa mais para o trabalho *como* João Cabral fala sobre o tempo. E quando falo *como* refiro-me a dois níveis: primeiro, no da linguagem, aí incluso o modo como João Cabral articula a matéria poética para que possa tratar do tempo (qualquer tempo); segundo, no nível da relação do sujeito poético com o tempo, ou, em outras

palavras, na maneira como este sujeito poético *percebe* o tempo. Chego, enfim, em meu objetivo: ao invés de falar sobre quais tempos aparecem na obra de João Cabral (*o quê* do tempo), que é a ilustração que procurei fazer até aqui, pretendo falar da *percepção do tempo* na trajetória poética do poeta pernambucano (*como* do tempo).

Para ilustrar, proponho o seguinte pensamento: se uma pessoa está ansiosa aguardando um acontecimento importante qualquer, pode ser que o tempo lhe pareça passar mais devagar; da mesma forma, se alguém se entrega à preguiça descompromissada de uma tarde de domingo, ou convive com alguém de quem vinha sentindo saudades, nessas ocasiões, pode ser que o tempo pareça passar mais rápido. Isto é, há diferentes percepções do tempo. Essas percepções são sintetizadas por Maurice Merleau-Ponty: “Portanto, o tempo não é um processo real, uma sucessão efetiva que eu me limitaria a registrar. Ele nasce de minha relação com as coisas” (Merleau-Ponty, 2018, p. 551). Mas mesmo a memória e a história, bem como seus respectivos tempos, parecem ser elementos construídos no presente, como puderam indicar os poemas citados. Diante disso, a construção poética dessa percepção dos tempos feita por João Cabral é o principal objeto de análise de meu trabalho. A parte oito do poema “Prosas da maré na Jaqueira”, de *A escola das facas* (1980) é interessante por condensar os tempos mencionados por mim:

#### **Prosas da maré na Jaqueira**

(...)

8.  
Maré do Capibaribe  
na Jaqueira, onde, menino,  
cresci vendo-te arrastar  
o passo doente e bovino.

Rio com quem convivi,  
sem saber que tal convívio,  
quase uma droga, me dava  
o mais ambíguo dos vícios:

dos quandos no cais em ruína  
seguia teu passar denso,  
veio-me o vício de ouvir  
e sentir passar-me o tempo.

(Melo neto, 2020, p. 527)

O livro de 1980 é um grande representante do tempo de memória conforme apresentado na poesia de João Cabral, como fica claro com os versos “na Jaqueira, onde, menino,/ cresci vendo-te arrastar”; entretanto, o verbo “cresci” denota o tempo cronológico, é o passar de um tempo físico que faz, também, o sujeito crescer, que é o mesmo tempo que faz com que o cais, em razão do decurso físico do tempo, tenha ficado em ruína, e trata-se, simultaneamente, da história do cais e do menino. Há, então, o tempo cronológico, o histórico, e o de memória, todos nas mesmas estrofes, sendo a última: “dos quandos no cais em ruína/ seguia teu passar denso,/ veio-me o vício de ouvir/ e sentir passar-me o tempo”. Aqui, verifica-se o tempo de percepção: um tempo que se *ouve* e que se *sente*. É esse o tempo focado neste trabalho. Subjacente a isso, há um diálogo que a procuro contribuir acerca da configuração do sujeito lírico em João Cabral. Sinto, então, que estão delineadas as principais vias de reflexão que me acompanharão enquanto traço esse percurso de leitura de alguns poemas.

Antes de adentrar em elementos teóricos que considero relevantes para a análise de poesia neste trabalho, entendo que é devido falar um pouco sobre a forma da dissertação. Escolhi o ensaio, essa via incerta, esse gênero textual indefinível, onde cabe bem o uso da primeira pessoa, a qual encaro como uma assunção de que a leitura feita aqui é *uma* leitura, a minha, dentre várias outras possíveis. Ainda, considerando o volume de trabalhos críticos escritos sobre João Cabral, um que se propusesse a fazer toda a revisão bibliográfica se resumiria praticamente a isso. Ao contrário, escolhi percorrer apenas a *Fortuna Crítica* que me interessa, daí outra vantagem do ensaio segundo Adorno: “Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar” (Adorno, 2016, p. 17). Então, os textos lidos e comentados, recortados de uma grande gama de possibilidades, foram escolhidos com base no que o trabalho pretende, que é pensar a percepção do tempo em João Cabral.

## 2 TEMPO PERCEBIDO

Passo a delimitar o que é esta “percepção do tempo”. A palavra-chave é *percepção*. Aqui, é usada num sentido fenomenológico, mais especificamente, refiro-me à fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, filósofo francês do começo do século XX. Importa-me o dado temporal: ainda que eu não tenha qualquer pretensão de verificar ou defender se João Cabral teve acesso à obra de Merleau-Ponty, intriga-me o fato de que ambos, em épocas similares<sup>7</sup>, transmitiram cada qual com seu ofício visões que considero muito similares do mundo.

No prefácio de *Fenomenologia da percepção*, publicado pela primeira vez em 1945, Merleau-Ponty argumenta contra uma abordagem empírica feita pelas ciências, as quais entende criarem fragmentos da realidade, objetificando-a, e considerando que, para elas, a percepção que teríamos do mundo seria reduzida a um conjunto de meros dados obtidos por intermédio de um sistema sensorial – é como se o corpo fosse, para as ciências cartesianas, um obstáculo à apreensão do mundo, e os elementos sensoriais que do mundo obtemos, meros fragmentos de realidade. Essa contextualização histórica exige que se pondere, rapidamente, sobre esse pano de fundo filosófico/científico criticado por Merleau-Ponty. Para os fins deste trabalho, é preciso instrumentalizar um pilar da filosofia de René Descartes, o *cogito, ergo sum*, articulado, por exemplo, em suas *Meditações* (de 1641, com tradução de 1973 aqui utilizada). Parte da investigação que levou àquela máxima “penso, logo existo” envolveu a busca de um fundamento seguro para o conhecimento, isto é, Descartes quis fundar uma *episteme* que autorizasse saber que algo é verdadeiro.

Um passo para atingir esse lugar foi botar em suspensão as coisas vistas, como articula Descartes em sua segunda meditação:

Suponho, portanto, que todas as coisas que vejo são falsas; persuado-me de que jamais existiu de tudo quanto minha memória referta de mentiras me representa; penso não possuir nenhum sentido; creio que o corpo, a figura, a extensão, o movimento, e o lugar são apenas ficções de meu espírito. O que poderá, pois, ser considerado verdadeiro? Talvez nenhuma outra coisa a não ser que não há nada no mundo de certo (Descartes, 1973, p. 99).

---

<sup>7</sup> Coincidentemente, a primeira obra de Merleau-Ponty, *A estrutura do comportamento*, foi publicada em 1942, mesmo ano em que João Cabral de Melo Neto estreia na poesia com *Pedra do sono*.

Vê-se que Descartes não considerou o *corpo* como elemento que permite o conhecimento – aliás, considerava-o, como visto, uma “ficção do espírito”. Em seu exercício de suspensão de tudo que poderia ser considerado como falso, para então chegar naquilo que permite a persecução do conhecimento verdadeiro, o pensador do século XVI irá chegar no *pensamento* como fonte de conhecimento:

Nada admito agora que não seja necessariamente verdadeiro: nada sou, pois, falando precisamente, senão uma coisa que pensa, isto é, um espírito, um entendimento ou uma razão, que são termos cuja significação me era anteriormente desconhecida. Ora, eu sou uma coisa verdadeira e verdadeiramente existente: mas que coisa? Já o disse: uma coisa que pensa. E que mais? Excitarei ainda minha imaginação para procurar saber se não sou algo mais. **Eu não sou essa reunião de membros que se chama o corpo humano**; não sou um ar tênue e penetrante, disseminado por todos esses membros; não sou um vento, um sopro, um vapor, nem algo que posso fingir e imaginar, posto que supus que tudo isso não era nada e que, sem mudar essa suposição, verifico que não deixo de estar seguro de que sou alguma coisa (Descartes, 1973, p. 102, grifo meu).

Acredito que o ponto de vista (e reforço: só para os fins instrumentais desta dissertação) vai bem resumido pela seguinte formulação de Franklin Leopoldo e Silva: “[Para Descartes] Nenhum atributo corpóreo pode legitimamente fazer parte do conhecimento que busco em relação a mim mesmo” (Silva, 2005, p. 50). A chave do pensamento de Descartes que permite compreender a crítica de Merleau-Ponty é a remoção do corpo como elemento fundamental para a concepção de um conhecimento verdadeiro, e o pensador da fenomenologia é enfático em sua discordância desse método:

Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é expressão segunda (Merleau-Ponty, 2018, p.3).

Antes de prosseguirmos apenas com a fenomenologia, no ponto em que nos permite ler literatura, e a despeito da crítica enérgica de Merleau-Ponty, o *cogito* cartesiano contribuiu para que houvesse uma revolução científica, e serviu de base epistemológica para o Iluminismo. Há de se ponderar, também, que há um Descartes e, derivado de seu trabalho, todo um pensamento baseado em suas formulações, a que se pode chamar de um *cartesianismo*; há, ainda, que se pensar

sobre como diversas outras releituras foram feitas acerca de Descartes, como as de Michel Foucault (1992), que em vários textos critica a centralidade do sujeito cartesiano como universal e essencialista (como se o ato de pensar permitisse universalidade) para argumentar que o sujeito é um efeito, também, de discursos históricos e de práticas sociais; ou, mais interessante para este trabalho, Heidegger, que em seu *Ser e tempo* (2015), dialogando também com o *cogito* cartesiano, introduz a noção de *Dasein*, algo como a ideia de um sujeito sempre em relação com o mundo (e menos em relação com o próprio pensamento).

E, como visto, algo similar é feito por Merleau-Ponty, a quem a ciência é uma *expressão segunda*. É que, em sua perspectiva fenomenológica, o sujeito é um corpo situado no mundo, percebendo os fenômenos e os atribuindo significado. Para o filósofo francês<sup>8</sup>, o “eu” existe precisamente nessa relação dos sujeitos com o mundo e com os objetos do mundo, e o ser-no-mundo implica não só numa atribuição de significado às coisas do mundo, mas também num constante ressignificar-se por intermédio da experiência dos fenômenos. O aspecto espacial é de relevo porque é o corpo, situado no mundo, *sendo* espaço, não meramente ocupando espaço, que permite essa *percepção* dos fenômenos pelos sujeitos incorporados. Sob essa ótica, tudo estará sempre relacionado à experiência subjetiva de alguém (inclusive os resultados das ciências), de algum corpo. A crítica a Descartes, então, é até mesmo necessária para a fenomenologia merleau-pontiana, considerando o papel fundamental do sujeito encarnado, do corpo, para seu pensamento. Dirá Merleau-Ponty:

(...) eu sou a fonte absoluta; minha experiência não provém de meus antecedentes, de meu ambiente físico e social, ela caminha em direção a eles e os sustenta, pois sou eu quem faz ser para mim (e portanto ser no único sentido que a palavra possa ter para mim) essa tradição que escolho retomar, ou este horizonte cuja distância em relação a mim desmoronaria, visto que ela não lhe pertence como uma propriedade, se eu não estivesse lá para percorrê-la com o olhar (Merleau-Ponty, 2018, p.3-4).

Então, enquanto um pensamento cartesiano adepto da clássica divisão entre sujeito e objeto está preocupado com uma *epistemologia*, isto é, com uma teoria do conhecimento que permita acessar a verdade, a fenomenologia estaria interessada

---

<sup>8</sup> A partir de agora, toda vez que falo do “filósofo francês”, refiro-me a Merleau-Ponty, salvo apontado em sentido contrário.

num contato ingênuo com o mundo, tornando válida a experiência do sujeito incorporado obtida através dos sentidos. A *percepção*, portanto, não seria uma primeira etapa na prova a ser percorrida para que se tenha acesso ao mundo – seria, ao invés disso, o que revela a unidade indissolúvel do mundo e do sujeito. A *percepção* é esse contato pré-reflexivo do sujeito incorporado com o mundo, através dos sentidos, e sem a ponte das teorias formuladas pela ciência. A percepção, enfim:

(...) não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles. O mundo não é um objeto do qual possuo comigo a lei de constituição; ele é o meio natural e o campo de todos os meus pensamentos e de minhas percepções explícitas (Merleau-Ponty, 2018, p. 6).

Como apontei no início do trabalho, uma concepção regular do tempo, e que está, também, presente na obra de João Cabral, é o tempo físico – como procuro tratar de outro tempo, ou melhor, de uma *percepção* do tempo, a filosofia de Merleau-Ponty me serve na medida em que permite alternativa aos conceitos da ciência, e na medida em que me permite validar a experiência tida por um sujeito incorporado com o tempo – como têm, entendo, os sujeitos líricos de João Cabral. Mais que isso, Merleau-Ponty defenderá que não cabe à filosofia *entender* o mundo, mas *descrevê-lo*, algo que, para o próprio filósofo francês, é feito, também, pela *arte*.

Nos meses finais de 1948, a pedido da Rádio Nacional Francesa, Maurice-Merleau Ponty proferiu sete falas em que tratou de sua fenomenologia. Os manuscritos das sete falas foram mantidos pelo *Institut National de l'Audiovisuel*, traduzidos e compilados em forma de livro pela editora britânica Routledge sob o título “*The World of Perception*”, ou “O Mundo da Percepção”, sem edição em português. Já no primeiro período do manuscrito da primeira fala, Merleau-Ponty reforça a premissa da percepção, que já demonstrei ser essencial ao percurso de leitura que vou traçar, mas estabelece, também, essa aproximação entre a fenomenologia e a arte:

O mundo da percepção, ou, em outras palavras, o mundo que nos é revelado por nossos sentidos na vida cotidiana, parece em princípio ser aquele que melhor conhecemos. Porque não precisamos medir nem calcular a fim de ter acesso a esse mundo e parece que podemos verificá-lo simplesmente abrindo nossos olhos e seguindo nossas vidas. Entretanto, isto é uma ilusão (...). Devo sugerir que muito tempo e esforço, bem como cultura, foram necessários a fim de desnudar este mundo e que uma das grandes conquistas da arte e filosofia modernas (isto é, a arte e a filosofia dos últimos cinquenta a setenta anos) foi nos permitir a redescoberta do mundo em que vivemos, mas que estamos sempre propensos a esquecer (Merleau-Ponty, 2012, p. 39, tradução minha).<sup>9</sup>

Sob tal perspectiva, a fenomenologia (a filosofia moderna referida por Merleau-Ponty) e a arte moderna partilhariam da tarefa de desnudar o mundo em seu aspecto pré-reflexivo. Com isso, quero dizer que, para o filósofo francês, ambas visam um retorno à experiência originária, anterior à objetivação científica, e é nesse contexto que se compreende a afirmação de que “não é ao objeto físico que o corpo pode ser comparado, mas antes à obra de arte” (Merleau-Ponty, 2018, p. 208). A comparação não é (só) metafórica: não se quer dizer que a obra de arte ou a fenomenologia fazem acessar uma experiência pré-reflexiva, mas a fazem emergir na própria materialidade sensível. Ou seja, o corpo, na medida em que percebe, não representa o mundo, mas o institui como algo vivido, e a obra de arte (inclusive poesia), nesse horizonte, não é portadora de significados externos a ela, mas expressão por meio das quais as coisas do mundo se tornam visíveis. Então, a arte não representa, mas reconfigura a experiência, reinscrevendo o mundo na carne da percepção.

Mesmo diante da assertiva: “A ciência manipula as coisas e renuncia habitá-las” (Merleau-Ponty, 2013, p. 13), o trabalho não busca, como tampouco buscou Merleau-Ponty, questionar a ciência em si – buscou, ao invés disso, apenas retirá-la desse lugar de maneira única de se interagir com o mundo. A ressalva parece singela, entretanto, em tempos de negacionismo, reforçar que uma ciência empírica, baseada em experimentos, replicada, e séria, é válida e deve ser ouvida, é um ato

---

<sup>9</sup> “The world of perception, or in other words the world which is revealed to us by our senses and in everyday life, seems at first sight to be the one we know best of all. For we need neither to measure nor to calculate in order to gain access to this world and it would seem that we can fathom it simply by opening our eyes and getting on with our lives. Yet this is a delusion. (...). I shall suggest that much time and effort, as well as culture, have been needed in order to lay this world bare and that one of the great achievements of modern art and philosophy (that is, the art and philosophy of the last fifty to seventy years) has been to allow us to rediscover the world in which we live, yet which we are always prone to forget. “

relevante. Com isso, sinto que estou me distanciando da poesia, que é o objeto do trabalho. Mas, mesmo sob risco de continuar longe dela, preciso seguir tratando do referencial teórico. Fica, entretanto, a promessa de que tudo isso é só um meio para análise literária, não é o fim do trabalho em si.

Como vimos, essa aproximação com a arte é feita pelo próprio filósofo francês, que a equipara à fenomenologia nessa tarefa de tornar o mundo visível, e tem uma clara predileção pela pintura, em especial pela obra de Cézanne<sup>10</sup>. Osvaldo Fontes Filho disserta sobre essa aproximação:

Merleau-Ponty observa o pensamento relocado [e podemos, aqui, ler algo como “o pensamento não-cartesiano”], e em sua melhor conformação, no fazer do artista. Um “pensamento fundamental” estaria clandestinamente investido nas artes, como signo de uma filosofia de sensibilidade distinta de um projeto cartesiano de pensamento da experiência. Apreendê-lo através da experiência pictórica será remeter ao que, nas páginas de “L’Entrelacs - le chiasme” [“O Entrelaçamento - O Quiasma”]<sup>11</sup>, Merleau-Ponty chama “o ponto mais difícil”, qual seja, a proposta de uma transferência, a partir das múltiplas experiências estéticas, da invisibilidade do visível à visibilidade do invisível. Luz, som, linha, relevo, noções “sem equivalentes”, como as estima Merleau-Ponty, constroem por detrás do sensível a particular cenografia de uma experiência encarnada, irrepresentável pelo entendimento (Fontes Filho, 2012, p. 283).

Ou, como dirá Merleau-Ponty, “Em um quadro ou em uma peça musical, a idéia só pode comunicar-se pelo desdobramento das cores e dos sons” (Merleau-Ponty, 2018, p. 208). A arte, então, procura expressar, isto é, tornar visível, o invisível do mundo. O problema da aproximação feita com enfoque na pintura é pouco relevante, porque sabemos que a poesia também pode, através de seus próprios mecanismos, operar o mundo de modo similar àquele com que o operam as artes visuais. Posso até mesmo adaptar o trecho de Fontes Filho: “Som, metro, rima, verso, noções, constroem por detrás do sensível a particular cenografia de uma

---

<sup>10</sup> Aos entusiastas da aproximação da fenomenologia à arte visual, é recomendada a leitura de *A dúvida de Cézanne*, uma verdadeira crítica de arte feita por Merleau-Ponty da obra do pintor. No pequeno ensaio, publicado originalmente em 1945, Merleau-Ponty demonstra como Cézanne buscava uma forma de expressão artística que fosse correlata à percepção que tinha do mundo, com suas nuances e variações, tratando elementos fundamentais da pintura, como a linha e as cores, como ferramentas necessárias (e ajustáveis) à necessidade de se apresentar tal percepção, num esforço de capturar *como via*, não só *o quê via* – traço que, como entendo, pode ser relacionado a João Cabral de Melo Neto, ao menos em sua relação com o tempo.

<sup>11</sup> Trata-se de um texto inacabado de Merleau-Ponty, integrante da obra *O visível e o invisível*, publicado postumamente em 1964. A editora Perspectiva é responsável pelas últimas edições da obra no Brasil.

experiência encarnada, irrepresentável pelo entendimento.” Em todo caso, Merleau-Ponty cuida de tratar da poesia como arte capaz de desnudar o mundo:

O mesmo acontece com um poema ou com um romance, embora eles sejam feitos de palavras. Sabe-se que um poema, se comporta uma primeira significação, traduzível em prosa, leva no espírito do leitor uma segunda existência que o define enquanto poema. Assim como a fala significa não apenas pelas palavras, mas ainda pelo sotaque, pelo tom, pelos gestos e pela fisionomia, e assim como esse suplemento de sentido revela não mais os pensamentos daquele que fala, mas a fonte de seus pensamentos e sua maneira de ser fundamental, da mesma maneira a poesia, se por acidente é narrativa e significante, essencialmente é uma modulação da existência. Ela se distingue do grito porque o grito utiliza nosso corpo tal como a natureza o deu a nós, quer dizer, pobre em meios de expressão, enquanto o poema utiliza a linguagem, e mesmo uma linguagem particular, de forma que a modulação existencial, em lugar de dissipar-se no instante mesmo em que se exprime, encontra no aparato poético o meio de eternizar-se. Mas, se se destaca de nossa gesticulação vital, o poema não se destaca de todo apoio material, e ele estaria irremediavelmente perdido se seu texto não fosse exatamente conservado; sua significação não é livre e não reside no céu das idéias: ela está encerrada entre as palavras de algum papel frágil. Nesse sentido, como toda obra de arte, o poema existe à maneira de uma coisa e não subsiste eternamente à maneira de uma verdade. (Merleau-Ponty, 2018, p. 208-209).

Não convém, aqui, entrar no mérito da concepção que Merleau-Ponty tem da poesia, mas entendo que o trecho mostra como ela é capaz, também, de descrever essa percepção do mundo – inclusive do tempo.

Em síntese, entendo que João Cabral, com sua arte poética, tenta descrever uma percepção do tempo em suas diversas facetas, como se o poeta tivesse como fonte principal de sua poesia *experiências*, inclusive com o tempo, e esse *mecanismo fenomenológico* de tentativa de descrição da experiência derivada da percepção e formalizada em arte (isto é, a tentativa de dar visibilidade ao que é invisível) é fundamental para o todo da poética cabralina. Defenderei, ao final, como isso implica na constituição do lirismo de João Cabral de Melo Neto, mas, por hora, analiso brevemente um poema a fim de ilustrar o que venho tentando demonstrar até aqui:

### **O Sol em Pernambuco**

*A José Sette Câmara*

(O sol em Pernambuco leva dois sóis,  
sol de dois canos, de tiro repetido;  
o primeiro dos dois, o fuzil de fogo,  
incendeia a terra: tiro de inimigo.)  
O sol, ao aterrissar em Pernambuco,

acaba de voar dormindo o mar deserto;  
 dormiu porque deserto; mas ao dormir  
 se refaz, e pode decolar mais aceso;  
 assim, mais do que acender incendeia,  
 para rasar mais desertos no caminho;  
 ou rasá-los mais, até um vazio de mar  
 por onde ele continue a voar dormindo.

\*

Pinzón diz que o cabo *Rostro Hermoso*  
 (que se diz hoje de Santo Agostinho)  
 cai pela terra de mais luz da terra  
 (mudou o nome, sobrou a luz a pino);  
 dá-se que hoje dói na vida tanta luz:  
 ela revela real o real, impõe filtros:  
 as lentes negras, lentes de diminuir,  
 as lentes de distanciar, ou do exílio.  
 (O sol em Pernambuco leva dois sóis,  
 sol de dois canos, de tiro repetido;  
 o segundo dos dois, o fuzil de luz,  
 revela real a terra: tiro de inimigo.)

(Melo Neto, 2020, p. 420-421)

O poema faz parte de *A educação pela Pedra*, de 1966, um livro cuja estrutura ainda será melhor analisada neste trabalho. Quanto ao poema em si, um dado relevante é a menção, nos quatro primeiros versos, a Vicente Yañéz Pinzón, navegador do século XV que, buscando rotas para o Oriente, teria, supostamente, chegado ao Brasil antes de Pedro Álvares Cabral. O poema faz menção à hipótese histórica de que um dos lugares em que Pinzón teria chegado era o Cabo de Santo Agostinho, hoje município pernambucano. Outro dado de relevo é que o navegador era andaluz, tendo nascido e falecido na Andaluzia, de modo que um dos sentidos possíveis que se pode extrair do poema derivam do fato de o navegador representar um elo entre Andaluzia e Pernambuco, duas regiões de extrema importância para João Cabral. Logo, esse poema se torna, então, outro exemplo da presença de um *tempo histórico* na poética de João Cabral. O que mais me interessa, entretanto, é a descrição do sol feita no poema.

Pensar no sol pode ser um bom indicativo de como funciona o nosso pensamento sobre o mundo. Eu, ao menos, quando sou instado a descrever o sol, pensaria em seus elementos físicos e astronômicos: uma estrela de alguma grandeza, centro do sistema solar, composta principalmente de hélio e hidrogênio,

em torno de quem gira a Terra, etc. Essa é uma descrição (bem modestamente) científica do sol, e deriva de um conhecimento de mundo resultante de uma ciência empírica. Não se trata, como propõe a fenomenologia, de uma experiência pré-reflexiva com o sol – em outras palavras, menos que descrever minha percepção do sol, descrevo o conhecimento que imagino que a física tem dele. De novo: não se trata de desconsiderar a validade dessa descrição, mas de se perguntar: será mesmo assim que me sinto sobre o sol? É mesmo assim que o percebo?

O exercício fenomenológico<sup>12</sup> passa também por colocar em suspensão esse tipo de conhecimento de mundo, ou seja, põe de lado, por um instante, os predicados da Física, para que se possa tentar verificar uma outra experiência com o sol. E se, como vimos, Merleau-Ponty entende que a arte, inclusive a poesia, tenta fazer essa descrição do mundo, um poema pode ser lido como uma tentativa de descrição do aspecto *antepredicativo* do mundo, isto é, como o resultado (o transpasse de invisível para visível) de uma experiência *pré-reflexiva*, que suspende os predicados científicos (ou de outras fontes de predicados, como a religião) que são servidos de fora da experiência. Não se trata de dizer que é uma descrição exata da experiência – não, trata-se de dizer que se procura suspender os predicados para botar, em seu lugar, outro, que é a arte, cujo mérito está em intencionar uma descrição do resultado de uma *percepção*.

Vamos olhar para os sóis de Pernambuco sob a lente de João Cabral. Trata-se de um poema composto por duas estrofes, ambos com doze versos (todos os poemas de *A educação pela pedra* têm vinte e quatro versos). Todos podem ser lidos como tendo onze sílabas sonoras, embora, com frequência, sejam necessárias elisões complexas, que dão ao poema uma aspereza (um termo que seria utilizado pelo próprio poeta) de leitura. Apesar de já ser lugar-comum falar da pretensa antimusicalidade de João Cabral, entendo que, aqui, essa aspereza remete a um elemento de deserto. Nada obstante isso, o poema possui diversas assonâncias em *a* – curiosamente, começam a partir do quinto verso, que é quando o sol de fato surge, sugerindo abertura, e cessam antes dos quatro últimos versos. Aliás, os quatro primeiros e quatro últimos versos são similares em sua estrutura e conteúdo, repetição essa que é comum na poesia de João Cabral e, como veremos, bastante relevante para a estrutura de *A educação pela pedra* como um todo – é o que

---

<sup>12</sup> Husserl, o fundador da fenomenologia, chamaria o exercício de *redução fenomenológica*.

Benedito Nunes chama de *permutação de versos* (1974, p. 136). Enfim – o fonema *a* exige uma leitura de boca aberta, é um som aberto, amplo. O sol, quando surge, amplia, faz ver.

Há, então, dois sóis, um que “incendeia a terra: tiro de inimigo”: um sol rasante, que arrasa, um sol quente, que incendeia. Entretanto, há um outro sol, um que, ao invés de incendiar, “revela real a terra: tiro de inimigo”. A luz a pino, tanto no *Rostro Hermoso* quanto no cabo de Santo Agostinho, se mantém, e é uma luz que revela, que faz ver: “revela o real, impõe filtros”. Trata-se do exato mesmo fenômeno científico descrito pela ciência como procurei fazer, entretanto, na percepção desse sujeito lírico, o sol adota outra natureza, uma natureza dupla – incendeia Pernambuco, terra assolada pelo calor, e ilumina, mas uma luz sem a conotação clássica de iluminar. É uma luz de sol a pino que revela o real.

É como se, em Pernambuco, o sol *fizesse ver mais*, faz ver *diferente*, isto é, do mesmo modo que se *percebe* o sol de maneira diversa (incendeia), passa-se a perceber o mundo de outra maneira em razão de se estar num espaço em que o sol de Pernambuco revela o real. Busco, com isso, demonstrar como há na poesia de João Cabral constante exercício de descrever o resultado de uma percepção das coisas. Não procuro, claro, dizer que João Cabral buscava fazer um exercício consciente de descrição do mundo pela arte com base em uma fenomenologia, mas acredito ser possível traçar o parâmetro entre essa potência do artista vista por Merleau-Ponty e a tarefa executada, por exemplo, por João Cabral, que parece buscar descrever uma experiência com o *antepredicativo* (ou seja, pré-reflexivo) sol. Esse mesmo mecanismo fenomenológico de descrição da relação com o mundo por intermédio da poesia ocorrerá, entendo, no que diz respeito ao tempo.

Nota-se, também, que a relação com o espaço do mundo é de extrema importância no poema analisado, outra questão fundamental para a análise da poesia de João Cabral, pois na *paisagem* se percebe o mundo, e as experiências disso resultantes frequentemente tentam ser descritas em poesia. Portanto, valho-me da teoria de Michel Collot, poeta e teórico francês que elaborou a noção de *pensamento-paisagem*, pela qual repensa a relação entre sujeitos e o mundo menos focado em elementos cartesianos (portanto, há uma redefinição de *sujeito* mesmo), e mais focado no imbricamento que há entre sujeito e paisagem. Em breve

paráfrase<sup>13</sup>, Collot entende que o sujeito é definido pela maneira que está no mundo, e que nossa relação com a paisagem não é estabelecida meramente pelo aspecto visual (embora esse seja, é claro, de extrema relevância), mas envolve uma interação profunda em que a paisagem é constituída pelo, e constituinte do, sujeito. Com isso, ao invés de pensar um sujeito que é definido pelo mero fato de pensar, que o leva a se definir mediante uma introspecção (o *cogito* cartesiano: penso, logo existo), Collot entende que a constituição do sujeito se dá em sua relação com a paisagem – e será o corpo do sujeito que, ocupando espaço, permitirá essa interação e permitirá, portanto, essa definição (algo como um *cogito* corporal). Noutras palavras, é por intermédio da experiência de mundo que *sou*, ainda que eu é que faça o mundo ser para mim:

Ao evocar um ‘pensamento-paisagem’, eu gostaria de fazer com que se compreenda uma relação com duplo sentido e recíproca entre o homem e o cosmos. A justaposição dos dois termos tenta transpor uma forma habitual de poesia e uma das possibilidades propostas ao pensamento por uma língua como o chinês que, evitando as articulações sintáticas, permite criar enunciados suscetíveis de múltiplos entendimentos. No sintagma que se tornou título de uma de minhas obras mais recentes, *paisagem* e *pensamento* entram em uma relação de aposição, aberto a várias interpretações: permite, ao mesmo tempo, sugerir que a paisagem provoca o pensar e que o pensamento se desdobra como paisagem (Collot, 2013, p. 12).

Essa relação de imbricamento, de atribuir sentido e de ter um sentido atribuído, a que Collot chama de *aposição*, é baseada na fenomenologia de Merleau-Ponty – o teórico da literatura cita o filósofo a todo instante<sup>14</sup>. Collot, enquanto pensa a relação do sujeito com a paisagem, assevera: “Voltar-me-ei, preferencialmente, aos escritores para depreender o que se diz de vivo nessa

---

<sup>13</sup> Feita com base no texto “Pensamento-paisagem”, in: COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013. P. 17-47.

<sup>14</sup> A propósito, já podemos aproveitar e indicar como essa aposição é constante na poesia de João Cabral. Tomemos como exemplo *O cão sem plumas* (1950) em que, através de um jogo sintático e do uso esmerado do símile, o cão, a espada, a rua, todos são *justapostos* – ao invés de criar novas palavras ou sintagmas, é por esses recursos outros que o poeta opera essa justaposição, operada no texto por um constante transpassamento entre as imagens ali construídas, como se vê já na primeira estrofe: “A cidade é passada pelo rio/ como uma rua/ é passada por um cachorro;/ uma fruta/ por uma espada.” (Melo Neto, 2020, p. 101). Há uma relação entre quem passa (rio/cachorro/espada) e quem é passado (cidade/rua/fruta) que agrupa ao invés de aproximar os termos, tornando-os como que apostos uns dos outros. É uma solução poética formal de João Cabral que é paralela a essa solução utilizada por Collot para sobrepor pensamento e paisagem.

transferência da paisagem ao domínio da afetividade e do pensamento humanos” (Collot, 2013, p.13).

Se meu objetivo é fazer uma análise da percepção do tempo em João Cabral, e se procuro demonstrar como essa percepção difere de uma definição da física (por exemplo) do tempo, parece-me que a união de Merleau-Ponty, que promove uma retomada da experiência sensível, da *percepção*, com Michel Collot, que endossa a noção merleau-pontiana da potência da literatura para descrição do mundo, é arcabouço teórico que pode bem sustentar minha hipótese. E para reforçar a ideia de que a teoria de Collot combina com João Cabral, entendo que é preciso dissertar mais sobre a *paisagem*. Collot descreve já haver um sentido contido na paisagem, que é um sentido antepredicativo, isto é, contido em si próprio; desse modo, não é preciso que se interprete os dados fornecidos pela paisagem de maneira *intelectual*; não, a percepção que temos do mundo, do horizonte, da paisagem, já tem, em si, sentido – a paisagem nos diz o que dizer de si: “Se a paisagem pode aparecer como o lugar de emergência de uma forma de pensamento, é porque a experiência sensível é fonte de sentidos” (Collot, 2013, p. 21), mas esse pensamento que emerge não pode ser considerado um ato racional. A experiência nos outorga um sentido que percebemos, e Collot usa um exemplo de Merleau-Ponty segundo quem a paisagem nos ensina coisas que, depois, intelectualmente, aprendemos com a geografia, que as tentará explicar, e chamará de “pradaria, rio”, etc. A paisagem, dentro dessa concepção fenomenológica emprestada por Collot, é o pré-científico, é antepredicativa:

A paisagem aparece como a própria imagem do mundo vivido (...) ao contrário do *cogito* reflexivo, que se subtrai do mundo para melhor coincidir consigo mesmo, o cogito pré-reflexivo não se separa do contexto do qual emerge: é o que *O visível e o invisível* chama de um ‘pensamento do horizonte’” (Collot, 2013, p. 22).

Agora, remeto a uma das primeiras críticas feitas à poesia de Cabral, por Antonio Candido, a quem o poeta pernambucano era quase que completamente incapaz de “fazer poemas em que não haja um número maior ou menor de imagens materiais” (Candido, 2012, p. 4), que uso de gancho para comentar como a poética de João Cabral é permeada pela *visão*, outro elemento de destaque para Collot. Com frequência, o autor entende que é no olhar, na sensorialidade expressa pelo

ver, que ocorre aquela aposição entre sujeito e cosmos; entre quem percebe e a paisagem percebida:

Esse pensamento [do horizonte] opera no próprio ato da percepção e “é diretamente na infraestrutura da visão” que a fenomenologia se propõe “a fazê-lo aparecer”. (...) “Sou eu que tenho a experiência da paisagem, mas, nessa experiência, tenho consciência de assumir uma situação de fato, de juntar um sentido disperso nos fenômenos e de dizer o que eles querem dizer de si mesmos”, escreve Merleau-Ponty (Collot, 2013, p. 22).

É isto a paisagem. Surge nesse imbricamento entre o mundo e quem o percebe. Não é uma análise intelectual, mas não é, também, apenas sensorialidade. A paisagem já tem um sentido, isto é, esse sentido não é construído apenas, é percebido:

O sentido de uma paisagem não resulta de uma análise intelectual dos elementos que a compõem, mas de uma apreensão sintética das relações que os unem (...) A percepção não é simples adição de dados sensoriais aos quais seria conferida, por associação, tal significação, mas uma construção significativa por si mesma: “Retornando aos fenômenos, encontra-se, como camada fundamental, um conjunto já prenhe de um sentido irreduzível: não sensações lacunares, entre as quais as lembranças deveriam se inserir, mas a fisionomia, a estrutura da paisagem”. A paisagem é um belo exemplo dessa constituição simultânea de um conjunto e de um sentido, na medida em que se apresenta como ‘uma visão de conjunto’, no seio da qual, segundo Fontenelle, ‘todos os objetos antes dispersos se juntam num piscar de olhos’” (Collot, 2013, p. 23).

A visão não é exclusiva:

A paisagem não é apenas vista, mas percebida por outros sentidos, cuja intervenção não faz senão confirmar e enriquecer a dimensão subjetiva desse espaço, sentido de múltiplas maneiras e, por conseguinte, também experimentado. Todas as formas de valores afetivos - impressões, emoções, sentimentos - se dedicam à paisagem, que se torna, assim, tanto interior quanto exterior (Collot, 2013, p. 26).

Isso também é verdadeiro em João Cabral. A despeito de ser um poeta predominantemente visual, com frequência, diversos outros sentidos vêm a campo (“Jogos frutais”, por exemplo, é um poema que joga com todos eles). Em resumo, verifiquei diversos tempos em João Cabral, e noto que o poeta os opera no nível da *percepção*, que convida (ou ao menos permite) uma leitura fenomenológica, isto é, uma tentativa de verificar como a percepção do tempo na poesia cabralina, feita como que por um “predicado poético”, difere daquela descrita por outros predicados,

como a ciência. E é pela via da arte que é possível descrever essa experiência. É no capítulo “Paisagem e literatura” que Collot irá melhor se ater à potência da arte para descrição dessa relação com a paisagem:

A paisagem não é a região, mas certa maneira de vê-la ou de figurá-la como “conjunto” perceptiva e/ou esteticamente organizado: ela jamais se encontra *in situ*, mas sempre também *in visu* e/ou *in arte*. Sua realidade é acessível apenas a partir de uma percepção e/ou de uma representação. Portanto, para compreender ou apreciar uma “paisagem” artística ou literária, importa menos compará-la a seu referente eventual (uma “extensão da região”) do que considerar a maneira como é “abarcada” e expressa (Collot, 2013, p. 50).

Isso reforça a noção de que a paisagem não é esse lugar, esse ambiente físico replicável através de uma mímese representativa. Ela *só existe* ou na *percepção* que tem dela um sujeito (*in visu*) ou na *expressão* feita dela (*in arte*). A expressão, desse modo, se torna veículo de conhecimento do mundo, e a *forma*, em meu entendimento, tem grande importância, porque deve ser adequada à paisagem que expressa. Como dito, a paisagem não é apreendida apenas pela visão, “Ela se oferece igualmente aos outros sentidos, e tem relação com o sujeito inteiro, corpo e alma. Não apenas se dá a ver, mas também a sentir e a ressentir” (Collot, 2013, p. 51), e “Essas múltiplas dimensões ocultas [da visão] da paisagem, que podem ser sugeridas apenas pelas artes visuais, encontram uma expressão privilegiada na literatura” (Collot, 2013, p. 52).

A literatura, então, pode expressar a relação de um sujeito com a paisagem (que é uma via de mão-dupla de constituição). A paisagem, devo reforçar, não seria um lugar, “mas certa imagem do mundo, intimamente ligada ao estilo e à sensibilidade do escritor” (Collot, 2013, p. 54), e a obra nunca é uma mera cópia do referencial ou do lugar – é, ao invés disso, sua “reelaboração pelo imaginário e pela escrita” (Collot, 2013, p. 55) do artista. A relação é essa: o artista percebe o mundo e o expressa por intermédio de sua criação, fazendo da obra de arte uma extensão da percepção. Não é o mesmo que dizer que a obra de arte revela uma experiência pré-reflexiva; ela é, em verdade, uma tentativa de organização do sentido obtido por intermédio de uma experiência: “Ao organizar o sensível em configurações portadoras de sentido, a percepção já é uma forma de linguagem; ela possui um ‘estilo’”, de modo que há “uma filiação entre a experiência sensível e a criação

artística e literária” (Collot, 2013, p. 58). É por isso que é possível falar da experiência do tempo pelo poeta João Cabral descrita em sua poesia. Ainda:

A coerência dessa arquitetura literária, ainda que de outra ordem, é análoga àquela da paisagem percebida, uma vez que assenta sobre um ponto de vista subjetivo, que organiza os dados da experiência em estruturas portadoras de sentido. (...) O sentido de um texto literário, tal como o de uma paisagem, é indissociável de sua textura sensível, a saber, de seus significantes (Collot, 2013, p. 58).

Já é conhecido o esmero formal de João Cabral, o “poeta engenheiro”. Sinto que a noção de um elo indissociável entre a paisagem e o texto se revela também em sua poesia (pode-se argumentar: em *toda* poesia). E essa relação entre a paisagem, ou o espaço, e o tempo, é absolutamente relevante para Cabral, segundo Flora Süssekind (1998), para quem a literatura cabralina conjuga “o esforço de configuração, próprio ao descritivo, e o caráter movente da narrativa” (Süssekind, 1998, p. 47). Analisando o poema “Agulhas”, de *A educação pela pedra* (1966), que retrata uma cena litorânea, a autora vê em elementos formais, como nos *enjambements* presentes no poema, um indicativo de algo constante na obra do poeta pernambucano:

Dar figura ao que é sucessão, dar movimento ao que é estático: dupla operação que o método cabralino costuma exigir simultânea. (...) O que, na verdade, parece apontar para outra duplicidade: a de uma escrita que se deseja simultaneamente espaço e tempo (Süssekind, 1998, p. 50).

A precisa leitura da pesquisadora reforça a ideia de que a poesia pictórica, mas narrativa, de João Cabral trabalha com o tempo na medida em que trabalha com o espaço – ou com a *paisagem*.

Para além disso, entendo com Michel Collot e suas digressões sobre a mudança da natureza do sujeito (que se define por intermédio da paisagem), que é possível repensar o *sujeito lírico* em João Cabral – um sujeito que se constroi, também, na paisagem, e não em alguma intimidade introspectiva, seguramente mais associável a um pensamento cartesiano.

O objetivo revisado do trabalho é fazer uma análise da *percepção do tempo* em João Cabral, para verificar com que meios textuais o poeta expressa essa percepção, tentando produzir um sentido para o tempo em sua poesia, mas isso não

será mais possível, ao menos enquanto adotamos a perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty e de Collot, sem que repensemos o sujeito lírico de João Cabral.

Antes de, enfim, entrarmos na análise da poesia de João Cabral, destaco que diversos outros trabalhos já verificaram um elemento fenomenológico na poética cabralina. Um dos pioneiros a fazê-lo foi Haroldo de Campos: em seu *O geômetra engajado* ([1963] 2017) verifica que em *Uma faca só lâmina* (1955) “a psicologia vira fenomenologia da composição, onde, no ‘estilo das facas’, assistimos ao implacável descascamento do objeto poemático” (Campos, 2017, p. 85), mas Campos só aponta para tal elemento, deixando de desenvolvê-lo. De modo similar, José Guilherme Merquior (1996) verifica a presença da fenomenologia especificamente no livro *Serial*:

*Serial*, livro de manso andar, exhibe um poeta cada vez mais devoto do objeto, cada vez mais olho-de-ver, e de ver melhor que o comum, mais dentro e mais penetrantemente fino. Alguém capaz de contemplar as coisas de novo jeito. De tão perto, que as deixe falar por si, e oferecer todas essas virtudes que as coisas têm de humanas, mas onde, de tão bem olhadas, já não há somente antropomorfismo, não há somente o reflexo do próprio homem. [...] A visão mais próxima, vizinha, pegada à coisa; a visão quando o que se vê, ao mesmo tempo se domina, e até se apalpa, *de perto, quando o olho é tacto ao olho imediato em cima* não tivesse o filósofo, ainda há pouco, revelado a essência dominadora de toda percepção (Phénoménologie de la Perception) (Merquior, 1996, p. 109)

Merquior aprofunda mais a fenomenologia que verifica em *Serial*, e já destaca elementos bem associados à percepção, como o que prefere chamar de “olho de ver, e de ver melhor que o comum”. Curiosamente, sinto que o destaque feito por Merquior do aspecto não apenas antropomórfico, mas que permite, simultaneamente, a visão do que as coisas têm de humanas, é bastante similar à relação entre sujeito e paisagem conforme descrita por Michel Collot, em que ambos são constituídos nesse quiasma, nesse entrelaçamento – corolário disso seria complementar o texto de Merquior dizendo: do mesmo modo que, na poesia de João Cabral, se vê o que se tem de humano nas coisas do mundo, se vê no humano o que há, nele, vindo do mundo. Talvez mereça uma breve crítica o trecho em que fala que o olho “apalpa” e “domina”. Vejamos um trecho de *O visível e o invisível*, de Merleau-Ponty:

O olhar, dizíamos, envolve, apalpa, esposa as coisas visíveis. Como se estivesse com elas numa relação de harmonia preestabelecida, como se as soubesse antes de sabê-las, move-se à sua maneira, em seu estilo sincopado e imperioso. No entanto, as vistas tomadas não são quaisquer, não olho um caos mas coisas, de sorte que não se pode dizer, enfim, se é ele ou se são elas quem comanda (Merleau-Ponty, 2014, p. 132).

Posso concordar com Merquior no que tange à *visão que apalpa*, mas ela não *domina*, porque entendo que há entre o visível e o vidente um imbricamento, não um subjugo, o que de modo algum obsta a validade da aproximação feita por Merquior entre a fenomenologia e o livro *Serial* – que entendo se estender para bem mais que apenas esse livro.

Outra aproximação é feita por Luiz Costa Lima em seu *Lira e Antilira* (1968). A relevância da fenomenologia é evidente, mesmo porque Lima dedica um apêndice inteiro à discussão “Do uso da fenomenologia neste capítulo”, referindo-se ao terceiro e último capítulo da obra, “A traição consequente ou a poesia de Cabral”, onde discute a poética de Cabral de *Pedra do Sono* até os três livros que compõem *Terceira Feira*. O apêndice é uma resposta ao crítico português Alexandre Pinheiro Tôrres, prefaciador de uma antologia portuguesa de João Cabral, que teria se referido à hipótese levantada tanto por Merquior quanto por Costa Lima como “ambiciosa” (isto é, ambicioso seria aproximar a fenomenologia de *Terceira Feira*), por considerar a filosofia de Husserl “idealista”. Boa parte do apêndice é uma digressão feita pelo crítico sobre o não-idealismo da fenomenologia, em resposta direta a Tôrres.

Pouco do apêndice importa para este trabalho, em razão de falar mais da fenomenologia em si do que da aproximação de Cabral com alguma fenomenologia, mas há algumas citações valiosas para os fins deste meu trabalho. Dirá Lima sobre o método de João Cabral:

Trata-se de não embaciar as coisas por meio de carga sentimental, para que se apreendam os aspectos, os ângulos, os horizontes que lhes restam ocultos. E aspectos, ângulos e horizontes que não são apenas os do objeto isolado. Ora, procuramos mostrar ao longo deste capítulo o quanto esta procura estabelece operações que nos são conceitualmente conhecidas através da fenomenologia. Assim, em lugar de restringir as coisas à sua superfície visível, o abordá-las de diversos ângulos (*Abschattungen*) por Cabral significa pelo menos a intuição do poeta da possibilidade de tematizações diversas, da inesgotabilidade do objeto à maneira como está sendo posto, etc. (Costa Lima, 1968, p. 402).

Em outras palavras, Costa Lima está asseverando como a poesia de João Cabral se aproxima de conseguir descrever o mundo, que soa similar à já citada assertiva de Merleau-Ponty acerca do condão que a filosofia e a arte moderna teriam de desnudar esse mesmo mundo. Aliás, a propósito de Merleau-Ponty, embora não seja o principal embasamento teórico-fenomenológico de Lima (que prefere Husserl), é dito: “As pesquisas de Merleau-Ponty na sua *Phénoménologie* sobre [sic] a percepção mostram o quanto esta tese é fecunda e capaz de dimensionamento científico” (Costa Lima, 1968, p. 408), algo como um reforço do aspecto menos idealista, e até científico da fenomenologia. O teórico brasileiro finaliza seu confronto com Tôrres afirmando:

É, em suma, neste método prospectivo, ativamente crítico que encontramos o fulcro de aproximação com a poética cabralina. À *epoché* do filósofo corresponde a palavra cabralina tomada a todo pulso, não violentada, mas domada, em que suas fontes mágicas ou melódicas são transformadas em fontes de lucidez. Daí a sociedade que, por assim dizer, prepara e antecipa a poesia de João Cabral. Assim como para Husserl “a linguagem... *não é a palavra do ser, mas a palavra dos sujeitos* que vivem para sempre no mundo”, a poesia para Cabral não é a revelação do Mistério, mas a busca de rompê-lo. Não o mundo sujeito ao enigma, mas o mundo do homem-sujeito (Costa Lima, 1968, p. 410).

Além de discordar do aspecto de “palavra domada”, não vejo, também, a poética de João Cabral como algo que rompe algum mistério. Se há algum mistério no mundo, a palavra poética de João Cabral, em meu sentir, com ele se imbrica, no máximo o descreve, mas não o rompe, não o doma – algo que, de novo, não desabona a aproximação feita por Costa Lima.

Para além da crítica clássica, é cada vez mais comum encontrar trabalhos que fazem a aproximação entre João Cabral e a fenomenologia. Alguns exemplos: a tese de doutorado de Abraão Júnior Cabral e Santos (2012) buscou ver aproximações entre a poesia de Cabral e a fenomenologia de Merleau-Ponty partindo de uma aproximação feita da relevância de Cézanne para o francês e de Miró para o brasileiro, desenvolvendo a relevância da *visão* nas duas obras; Cristiano Perius (2019) buscou compreender a poesia cabralina a partir de um conceito de profundidade construído com base em Merleau-Ponty; e Marise Hansen (2022) parte de uma *fenomenologia do olhar* para compreender João Cabral como um “poeta da paisagem”. É buscando somar a esses textos que apresento uma outra leitura fenomenológica, e uma outra do tempo, em João Cabral.

### 3 A PERCEPÇÃO DO TEMPO EM *SERIAL*

O objetivo do trabalho é tratar da percepção do tempo, ou verificar como se constrói na poesia de João Cabral, a percepção do tempo. O primeiro livro em que esse mote aparece com força, tornando-se, portanto, o primeiro livro a ser analisado nesta dissertação, é *Serial*, o terceiro dos três livros completos contidos no volume *Terceira Feira*, publicado em 1961. Além de *Serial*, o tomo continha *Quaderna* e *Dois Parlamentos* (Instituto Moreira Salles, 1997, p. 13). *Serial*, singelo título, ilustra toda uma estrutura de composição da obra, explicitada por João Cabral de Melo Neto em entrevista a José Carlos de Vasconcelos, do *Diário de Lisboa*:

*Serial* é construído sob o signo do número 4: é dividido em 4 partes sob qualquer ângulo que se olhe. Consta de 16 poemas de 4 partes: 4 poemas têm 6 sílabas, 4 têm 4, 4 têm 8, 4 têm 6-8; 4 poemas são de 2 quadras cada parte, 4 de 4, 4 de 6 e 4 de 8; 4 poemas são unidades objetivas; 4 são partidos em 4 partes, 4 são maneiras diferentes de ver a mesma coisa (“O ovo da galinha”), 4 constituem uma unidade subjetiva; 4 poemas são assonantes, etc. Ora, tudo isto obedeceu a um esquema prévio. Só ‘Graciliano Ramos’ está fora dele, é um poema isolado. (Athayde, 1998, p. 113-114).

O esquema já ilustra bem o rigor de composição a que se submeteu o poeta. Interessa-me, em especial, a noção de haver poemas no livro compostos em quatro partes que “são maneiras diferentes de ver a mesma coisa”, denotando a ideia de repetição. A serialidade, então, pode ser vista como a repetição dos elementos de modo a causar algum efeito. A técnica, é evidente, não é exclusiva de João Cabral. Lívia Ribeiro Bertges analisa a serialidade na poesia visual contemporânea, para tanto, trabalha com conceitos vistos na obra *Diferença e repetição*, de Gilles Deleuze, e vale emprestar a citação feita por Bertges de Deleuze:

Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência. Sob todos os aspectos a repetição é uma transgressão. Ela põe a lei em questionamento, denuncia seu caráter memorial em benefício de uma realidade mais profunda e mais artística. (Deleuze *apud* Bertges, 2020, p. 48).

A “singularidade contra o geral” mencionada por Deleuze é vista pela pesquisadora como uma transgressão às regras que, nas artes, acarreta algo benéfico, porque o uso de repetições, na forma de séries, permitiria uma revisitação

aos objetos operados pela arte, os quais seriam vistos sob uma nova ótica – uma ótica singular, em detrimento da geral. Tal processo assemelha-se bastante com o método da poesia cabralina que, como veremos neste livro, decompõe objetos para poder, em minha opinião, expressar uma experiência tida com eles. Em outras palavras, a série é o método de composição por intermédio do qual o poeta coloca em suspensão os dados do mundo “impostos” nos objetos/temas que trata por discursos como o científico, o religioso, o histórico, enfim, qualquer um que não seja oriundo da *experiência*, para realizá-los num discurso outro: o poético. Nos poemas de *Serial* analisados no trabalho, esse objeto é abstrato: o tempo. Mas antes de entrar neles, a propósito desse maquinário de composição, vale citar o poema “O sim contra o sim”, onde João Cabral, já em forma de série, bota em repetição o ato de dissertar sobre diversos outros artistas. Indicando que Mariane Moore emprega um instrumento cortante, canivete ou bisturi, ao invés de um lápis<sup>15</sup>, dirá:

Ela aprendeu que o lado claro  
das coisas é o anverso  
e por isso as disseca:  
para ler textos mais corretos.

(Melo Neto, 2020, p. 305)

“Outro cirurgião” é Francis Ponge, quem faz o seguinte com as coisas<sup>16</sup>:

Apalpa-as com todos os dez  
mil dedos da linguagem:  
não tem bisturi reto,  
mas um que se ramificasse.

Com ele envolve tanto a coisa  
que quase a enovela  
e quase, a enovelando,  
se perde, enovelado nela.

(Melo Neto, 2020, p. 306)

---

<sup>15</sup> Notamos, aqui, outra oposição que faz confundir os objetos, dessa vez o instrumento que escreve com aquele que corta.

<sup>16</sup> Vale mencionar a obra *Le parti pris des choses* (1942), de Ponge, que pode ser vista como um tratado da primazia do objeto (coisas) sobre o sujeito. Em linhas bem sucintas, no texto, que já teve tradução coletiva pela editora Iluminuras em 2000, e nova tradução por Adalberto Müller lançada em 2022 pela mesma casa editorial, Ponge se distancia dos sentimentos e emoções humanas, preferindo elaborar poemas que tratam de objetos, como uma vela, um cigarro, enfim, as *coisas* cujo partido adota. O que Collot faz, em especial no texto “O Sujeito Lírico Fora de si” (2018), e o que fazem alguns outros teóricos, é indicar que é nesse movimento em direção aos objetos que se flagra a presença, neles, de um sujeito.

Tanto Moore quanto Ponge ilustram procedimentos de reiteração de relação com o objeto, seja dissecando-os, seja apalpando-os/enovelando-os. João Cabral, por sua vez, os repete. É pela *repetição* que o poeta opera o que João Alexandre Barbosa chama de “re-composição” (Barbosa, 1975, p. 207) dos objetos, que os atribui significados gerados de uma percepção nova. O elogio ao método de outros poetas pode ser lido como um comentário à sua própria forma de composição – não por acaso, segundo o biógrafo Ivan Marques, quando Melo Neto conheceu a poeta Sophia de Mello Breyner Andresen, logo elogiou sua poesia, alegando como qualidade o fato de ter “muito substantivo concreto” (Marques, 2021, p. 282), dos quais a obra do próprio Cabral está repleta. O exercício se repetirá em “Sobre Elizabet Bishop”, de *Agrestes* (1985), que não opera nem bisturi nem dedos ou novelos, opera “lente especial” com que consegue “conservar aceso num livro / o aço do peixe inaugural”<sup>17</sup> (Melo Neto, 2020, p. 643-644).

Como venho insistindo, João Cabral emprega a série para operar efeito similar, compondo poemas feitos de diversas unidades as quais podem ser lidas em separado, mas que, se lidas em conjunto, formam uma unidade de sentido para além daquela verificada em cada parte separada. Entendo, sob uma perspectiva fenomenológica, que o poema serial é um método eficaz de se expressar uma experiência com o *antepredicativo* do que está sendo seriado. Haroldo de Campos, em seu “O Geômetra Engajado”, vê como natural o uso da série em João Cabral:

Em “Serial”, a linha de fusão das *duas águas* é desenvolvida através do princípio da composição em série (ocorrente em outros domínios artísticos, como o da música dodecafônica e o da pintura construtivista). Para JCMN esta solução foi natural, pois uma de suas constantes estilísticas é a técnica de repetições (os símiles paralelísticos de *O Cão sem Plumas* poderiam ser vistos já como verdadeiras séries semânticas) e a padronização do método compositivo. Daí a serializar seus poemas era apenas um passo. A série é temática (mesmo tema) e formal (mesmo número de quadras). JCMN não a concebe, porém, como a de um produto industrial, projetado para ser produzido em *n* exemplares a partir de um tipo acabado (protótipo); sua série é ainda artesanal, no sentido de objetos feitos a mão por um artesão, que nunca os faz todos iguais, mas os labora e elabora, tirando variantes

---

<sup>17</sup> Alusão ao poema “O Peixe”, em que um sujeito lírico pesca um peixe que é, durante o longo poema, minuciosamente visto e descrito em suas diversas características, como a pele que “pendia em tiras/pardacentas”, ou as guelras “assustadoras,/túmidas de sangue vivo,” O destino do peixe passa a ser desenhado em razão de um olhar: “Olhei-o nos olhos,/muito maiores que os meus,/(...)Eu olhava, eu olhava,/e a vitória ia enchendo/o barquinho alugado,/(...)E deixei o peixe ir embora.” O modo como o peixe é descrito e a relevância do olhar são dois elementos presentes no poema de Bishop que são importantes, também, para João Cabral. Os versos citados são da tradução de Paulo Henriques Britto (Bishop, 2012, p. 140-145).

minuciosas e sutis sob a aparente similitude de fatura (Campos, 2017, p. 87).

Interessa-me, em particular, a comparação que faz com os símiles paralelísticos de *O Cão sem Plumas*. Entendo que o jogo sintático operado por Cabral naquele poema opera uma justaposição que equivale diferentes, botando-os no mesmo lugar, sem hierarquia – é outro similar mecanismo de *repetição*, que opera um efeito estético. Embora não possa afirmar que, em *Serial*, o efeito causado pela repetição é o mesmo que em *O Cão sem Plumas*, parece precisa a afirmação de Campos acerca de uma possível origem do método de serialização que até deu título ao livro de Cabral.

Vale um comentário, também, sobre a música dodecafônica. É José Miguel Wisnik quem nos ensina, a propósito do dodecafonismo na música, que é um contraponto à música tonal, método de composição marcado por uma hierarquia das notas em torno de uma outra, tônica, funcionando como âncora “resolvedora” da composição musical. Nossos ouvidos estão habituados a esse tipo de construção, bastante popular. Wisnik nos ensina como a música dodecafônica veio combater essa hegemonia:

O sistema de doze sons criado por Schoenberg em 1923 (...) se apresenta como a decorrência implacável e ao mesmo tempo a antítese do sistema tonal. Ele rejeita cerradamente o *princípio* tonal, isto é, o movimento cadencial de tensão e repouso. (...) A série dodecafônica foge à recorrência melódica, harmônica, rítmica, através de uma organização simultaneísta de todos os materiais sonoros, de natureza polifônica e descentrada (Wisnik, 2017, p. 175-176).

Rodrigo de Albuquerque Marques é quem, até onde pude verificar, mais analisou a relação da música serial com as formas de composição de João Cabral. Segundo o autor, da mesma forma que o serialismo musical:

A poesia de João Cabral de Melo Neto também não se presta a uma leitura linear e melódica, tampouco seus poemas possuem um centro; as repetições surgidas não lembram as anteriores, de modo que o leitor não detém claramente na memória o que acabara de ler; a rima toante e o metro de oito ou seis sílabas também contribuem para o estranhamento do poema, fugindo, deste modo, da saturação melódica e do floreio daqueles ritmos chatíssimos que ele dizia odiar na infância, isto somado faz com que tenhamos a impressão de que seus poemas não são musicais. Com estas estratégias, João Cabral se opõe não apenas à poesia da Geração de 45, mas a toda a tradição ibérica e brasileira centrada na rima consoante e nos

metros consagrados, como o decassílabo e o redondilho maior. (Marques, 2008, p. 5)

Marques, é de se notar, endossa bem a corrente noção de que não haveria melodia em João Cabral. O pesquisador é cuidadoso: reforça que há uma *impressão* apenas de que os poemas não são musicais, deixando aberta a possibilidade de se falar sobre haver *outra* melodia na poesia do pernambucano. Até aqui, Marques consegue traçar um bom parâmetro entre o serialismo e a poesia de Melo Neto, mas vejo com desconfiança a suposta ausência de centro verificada pelo crítico. Segundo ele:

E é justamente nesta descentralização que se baseia *Serial*. A ausência de centro também foi uma das estratégias usadas por Schoenberg para fugir do movimento cadencial de tensão e repouso que caracteriza o sistema tonal. Na música proposta pelo dodecafonismo schoenbergiano, o músico valia-se da escala cromática, pois “a escala cromática é a base de um campo sonoro sem centro, em que nenhum centro teria precedência sobre outro” (WISNIK, 1989. p. 178). **Com isto, não iremos encontrar nos dezesseis poemas de *Serial* o uso de refrão ou de qualquer outra repetição que possa motivar o retorno do leitor a algo anteriormente lido, embora cada parte do poema seja uma paráfrase do próprio conjunto, isto é, cada poema é dividido em quatro partes iguais, por sua vez composta de quadras, que volteiam sobre um mesmo tema, mas sem recuperar nenhum verso.** Com o descentramento, João Cabral dá uma nova função à estrofe de quatro versos, que sempre serviu à narração e ao raciocínio poético, sendo a quadra a preferida dos trovadores populares, junto com o dístico (cf. SPINA, 2002). (Marques, 2008, p. 6, grifo meu).

Isto é, a ausência de centro verificada por Marques equivale a uma ausência de repetição, assertiva que vai conforme a pretensão da música dodecafônica que, segundo Wisnik, recusa a repetição, ao fugir de uma “recorrência melódica, harmônica, rítmica, através de uma organização simultaneísta de todos os materiais sonoros, de natureza polifônica e descentrada” (Wisnik, 2017, p. 176), mas que iria de encontro com a afirmação construída por mim com base na tese de Bertges, de que a série ocasiona estranhamento *precisamente* por intermédio da repetição, a qual permitiria a análise do objeto por diversos ângulos, gerando o efeito estético. Marques defende que “a repetição em *Serial* não se dá para a conclusão ou para o repouso de algum pensamento poético construído ao longo das quadras, nem para esbanjar certo virtuosismo tacanho” (Marques, 2008, p. 7), servindo, então, a outra coisa. Entendo, como o pesquisador, que Cabral não busca esbanjar certo virtuosismo tacanho, mas divirjo na medida em que não creio na ausência de um

centro, notadamente porque Cabral tem como centro o *tema*. De fato, embora não haja uso de algum tipo de refrão, é impossível, para mim, asseverar que não há qualquer repetição em *Serial* quando o aspecto temático repetido é fundamental para diversos poemas, inclusive nos dois que analisarei.

Se Marques parece ir um passo longe demais no que diz respeito à ausência de um centro, entendo que acerta quando indica que há uma fuga empregada por João Cabral de convenções poéticas. Ora, se considerarmos a série como o “tijolo” de construção da música serial, a qual desconsidera a hierarquia pré-suposta entre as doze notas da escala resolvidas em uma só, para outorgar ao compositor a tarefa de estabelecer uma nova hierarquia que será seguida ao longo da composição, conseguimos ver nisso um claro paralelo com a obra de João Cabral. É que, em combate às convenções poéticas (a melodia, os metros clássicos, a subjetividade convencional), Cabral procura um meio próprio de tratar das coisas do mundo. Numa comparação direta, a música tonal é como as convenções poéticas, e a música serial é como a retomada, pelo poeta, de como (e com o quê) se faz poesia.

Concordo com outros dados trazidos por Marques: “a fuga ao estilo declamatório” (Marques, 2008, p. 9), e o aspecto assonante, pouco melódico, com que prefere compor os poemas de *Serial*. O mesmo já havia sido apontado por Sússekind, que verifica:

...um abandono, por parte de Cabral, da exigência, para a poesia, de musicalidade explícita, de ritmo melódico, fluente. Substituídos, no seu caso, por outra consciência – visual, sintática – de ritmo. Afastamento da musicalidade, do auditivo, que se faz acompanhar, no entanto, meio paradoxalmente, de uma proliferação de referências, na obra de João Cabral, a sotaque, fala, ritmo, dicção, timbre, acento, voz. (Sússekind, 1998, p. 34).

A crítica, retomando o fato de Cabral ser famoso por reconfigurar técnicas de se fazer poesia de colegas (como as marcas de prosa em verso, de Drummond), e citando Antonio Candido, a quem “A grande maioria dos nossos escritores, em prosa e verso, fala de pena em punho e prefigura um leitor que ouve o som da sua voz brotar a cada passo por entre as linhas” (Candido *apud* Sússekind, 1998, p. 35), aponta que Cabral buscava algo como “uma voz que não soe, por um tipo de rima que ‘apague’ o verso, por uma linguagem ‘sem discurso’” (Sússekind, 1998., p. 36) – aí outra possível inspiração tirada pelo poeta da música serial, que foge do melódico, isto é, não busca a melodia tradicional da música tonal, substituindo-a por

uma estrutura, essa sim o seu foco, de doze notas, dissolvendo contornos melódicos em abstrações sonora. Não se trata de mera solução “de forma pela forma”, mas da procura por uma voz que se adeque ao papel. Marques (2008) foi preciso em apontar a essa fuga do declamatório, mas o crítico, conforme o compreendi, ignora o tema como centro do poema, dissociando a forma do conteúdo, a ponto de considerar Cabral como representante dos “últimos suspiros vanguardistas da poesia brasileira, fechando o ciclo aberto pelos modernistas de 1922” (Marques, 2008, p. 9), algo que poderia ser criticado pelo próprio poeta: vale lembrar de sua conferência “Da função moderna da poesia”, em que desaprova uma construção estritamente formal que verificava na poesia modernista, a qual trabalhava o verso em excesso, deixando de lado seu aspecto de comunicação:

Desse modo, essas pesquisas não atingiram, em geral, o plano da construção do poema no que diz respeito à sua função na vida do homem moderno. Apesar de os poetas terem logrado inventar o verso e a linguagem que a vida moderna estava a exigir, a verdade é que não conseguiram manter ou descobrir os tipos, gêneros ou formas de poemas dentro dos quais organizassem os materiais de sua expressão, a fim de tornarem-na capaz de entrar em comunicação com os homens nas condições que a vida social lhes impõe modernamente (Melo Neto, 1994, 769).

A visão de Marques periga aproximar demais o esmero de expressão tido por João Cabral em *Serial*, análogo ao da música dodecafônica, a um verso que não comunica. Entendo que a visão do tema<sup>18</sup>, ou do conteúdo do poema mesmo, em repetição, como sendo um centro, pode resolver esse impasse. Isso tudo não desconsidera os acertos de Marques no que diz respeito à forma do verso, e à sua musicalidade pouco tradicional. Em suma, para além do método da série, visto na poesia, como era visto no dodecafonismo, como uma outorga ao compositor da ordem de organização dos elementos da composição, entendo que a intuição de Haroldo de Campos, de que João Cabral é um serialista artesanal, somada à ideia de repetição como estranhamento, de Bertges, e somada à musicalidade dissonante, excluída a ideia de ausência de repetição, são a melhor maneira de se entender as influências da serialidade e da música serial no livro que estou analisando.

---

<sup>18</sup> Evidentemente, verificar a importância do conteúdo do poema não é uma autorização para que a forma seja negligenciada na leitura e na análise, mesmo porque são indissociáveis.

Seguimos na estrutura do livro como um todo. Benedito Nunes tem uma leitura diferenciada daquela indicada pelo próprio poeta, pois afirma que doze dos dezesseis poemas de *Serial* são “conjuntos ou blocos de quadras” que “compreendem 4 poemas distintos em 4, 6, ou 8 quadras, que têm assunto comum” e indica um dado interessante: “A autonomia de cada poema integrante de um dos doze conjuntos está claramente assinalada na primeira edição de *Serial (Terceira Feira)* pela repetição dos títulos respectivos” (Nunes, 1974, p. 119).

De fato, na primeira edição, alguns poemas tinham títulos entre cada um dos conjuntos de quadras. Ocorre que, em 1968, três anos antes da publicação da primeira edição da obra de Nunes sobre Cabral, foi lançada outra edição contendo um texto em que isso foi omitido. Sobre tal fato, dirá o crítico:

Na última edição de *Serial (Poesias completas)*, a repetição dos títulos foi suprimida, fazendo-se a separação entre os poemas por linhas horizontais ou asterísticos [sic], salvo nos casos de individualização pelo sinal de parágrafo no início de cada um. Por onde se vê que a autonomia dos poemas componentes é relativa, podendo cada um deles ser interpretado como parte de um todo. (Nunes, 1974, p. 120).

E se verificamos outras edições do texto, seguem havendo diferenças. Comparando a edição de 1994, da editora Nova Aguilar, com a da Alfaguara, de 2020, verifica-se que em alguns poemas, como “O ovo de galinha”<sup>19</sup>, a de 1994 separa os blocos de quadras com números em algarismos romanos, enquanto a de 2020 utiliza o símbolo de parágrafo (§). Baseado nisso, Nunes entende que fica nas mãos do leitor verificar se há, ou não, unidade entre cada um dos conjuntos de quadras.

O crítico analisa o poema “O automobilista infundioso”, que fica de fora de minha análise, mas cuja leitura por ele contém um elemento relevante para meu trabalho, porque Nunes dá “razão aos críticos que vêem a elaboração poética de João Cabral fundada num ato de intuição fenomenológica” (Nunes, 1974, p.122), mencionando especificamente Merquior e Costa Lima, supracitados, e oferecendo uma bela explicação do mesmo mecanismo fenomenológico que busquei verificar:

---

<sup>19</sup> P. 302-304 na edição de 1994; 310 a 312 na edição de 2020.

Essa exploração perceptiva do mundo, que detecta as qualidades densas das coisas, é orientada pelo vetor da sensibilidade originária, latente a todas as impressões sensíveis, e que é o próprio corpo, como forma de contato primitivo e carnal, fontes das intenções fundadoras e pré-reflexivas, anteriores à atividade específica dos órgãos dos sentidos. Através da sensibilidade carnal, estruturante da percepção a exploração do mundo se torna um corpo a corpo com as coisas. (Nunes, 1974, p. 122-123).

Agrada-me, particularmente, a noção da percepção do mundo vindo a ser um corpo a corpo com as coisas. João Alexandre Barbosa atribui ao poema serial “a maneira pela qual o poeta atinge ultrapassar o cerco de ‘musicalidade’, de ‘lirismo’, que ameaça o poema.” (Barbosa, 1975, p. 194). Aí, o serialismo seria um modo de conquista de um princípio de composição que permitiria o que o crítico chama de *imitação da forma*, algo como uma concretização da percepção tida com os objetos. Isso é sustentado, novamente, com base na fenomenologia:

Grupos compositivos que, abordando ângulos diferentes, procuram isolar uma maneira essencial de ver o objeto. Mas já se viu repetidamente de que modo, em João Cabral, a abstração não é o contrário do concreto: todos os estudos de caráter fenomenológico acerca de seu texto - Costa Lima, Merquior, Benedito Nunes - terminam apontando para o fato de que a abstração conquistada pelo poeta, sobretudo a abstração que ressurge por sob a prática obsessiva do exercício da *visão*, é o modo pelo qual a concretização se efetiva mais radicalmente. (...) Deste modo, *Serial* é possivelmente o mais abstrato dos livros de João Cabral, o que, está claro, não quer dizer o menos concreto. De fato, basta uma leitura superficial do texto para que se perceba a existência de, por assim dizer, uma frequência maior, com relação aos livros anteriores, de poemas dirigidos para a abstração (Barbosa, 1975, p. 195).

Em geral, até aqui, verificamos com Nunes e com Barbosa, primeiro, que o elemento da série no livro é fundamental para a compreensão de cada poema. É só através do conjunto de blocos que compõem cada poema, e da maneira como operam o tema ou o objeto que está sendo tratado, é que se pode traçar um percurso de leitura que faça sentido. Como dirá Barbosa, o poema serial “evita os desvios na medida em que cada grupo retoma o *motivo* do texto como se de outro texto se tratasse, impondo, assim, o controle de suas significações.” (Barbosa, 1975, p. 199). Isso é um reforço da noção de que há, sim, um centro para cada poema, que é o tema ou o objeto cuja significação tenta ser controlada pelo poeta através de um exercício de repetições. E, se com Deleuze citado por Bertges vimos que a repetição leva a uma universalização contra o variável, vemos que “a generalização

alcançada é sempre dependente de uma intensificação do particular no poema, que é a linguagem” (Barbosa, 1975, p. 196).

Da mesma forma, a crítica consultada converge sobre a possibilidade de que, por vezes, a poesia de João Cabral traz uma *percepção* dos temas e dos objetos. Se o tema é o tempo, devo prestar atenção em como o poema serial faz a operação de decompô-lo e recompô-lo mediante a percepção sensorial que se tem dele, isto é, os sentidos são as ferramentas através das quais o objeto é percebido, decomposto, e aí recomposto. É assim que os poemas de *Serial* comunicam: por intermédio de uma repetição que gera um novo sentido baseado em experiências.

Marta de Senna (1980) concorda com Barbosa quando vê, em *Serial*, uma concretização do abstrato. A autora vê no título a ilustração de uma “poesia dessacralizada” que revela “um espaço onde já não cabe uma concepção da arte como atividade sagrada” (Senna, 1980, p. 140), e entende que o procedimento de Dubuffet (citado, também, no poema “O sim contra o sim” de *Serial*) é emprestado por Cabral para que, com auxílio de um estetoscópio, apalpe “tudo com o olhar do dedo” (Senna, 1980, p. 141), procedimento que permitiria a captação de uma “‘insuspeitada energia’, velada à visão comum”, (Id.). Como já dito, Senna faz, acima de tudo, uma análise estilística do texto cabralino, e isso a permite, de maneira brilhante, verificar uma “das marcas do estilo cabralino [que] é o uso de substantivos em situação (e função) adjetiva.” (Senna, 1980, p. 143). Isso se verifica, por exemplo, no primeiro verso da série 4 de “A cana dos outros”: “A gente funerária” (Melo Neto, 2020, p. 299). Os efeitos disso são, segundo a autora, dois:

O efeito estilístico da adjetivação do substantivo (e suas variantes) é duplo. Primeiramente, há a sensação de estranhamento que provoca no leitor, impedindo da leitura automática, “fluviente, flutual”. (...) Em segundo lugar, a concretização do abstrato, que promovem, e que dificilmente poderia ser mais coerente com o pensamento poético de João Cabral, um poeta obsessivamente empenhado na busca do concreto. (...) Mesmo quando adjetiva, isto é, quando atribui a alguma coisa uma qualidade, condição ou estado - abstrações -, ele busca frequentemente essa qualidade, condição ou estado no universo de solidez do substantivo. (Senna, 1980, p. 145).

Notamos, com isso, o reforço da concretização de abstratos, que se verificará com a percepção do tempo. Senna, com bastante precisão, dá robustez à necessidade de se verificar isso no *texto*, como no uso frequente de substantivos, mesmo em função de adjetivo. João Cabral alega ter aprendido com Murilo Mendes a relevância da palavra concreta:

Pois bem: creio que nenhum poeta brasileiro me ensinou como ele [Murilo Mendes] a importância do visual sobre o conceitual, do plástico sobre o musical (a poesia dele, que tanto parecia gostar de música, é muito mais de pintor ou cineasta do que de músico). Sua poesia me ensinou que a palavra concreta, porque sensorial, é sempre mais poética do que a palavra abstrata, e que, assim, a função do poeta é dar a ver o que ele quer dizer, isto é, dar a pensar. (Athayde, 1998, p. 137)

Em todos os livros amalgamados em *Terceira Feira*, Marta Peixoto vê “...referência insistente à percepção sensorial” (Peixoto, 1983, p. 137), mesmo no uso de substantivos não abstratos, e dando bastante foco ao aspecto do uso de sentidos:

O recurso à percepção sensorial pode ser feito não somente pela referência aos sentidos mas também, indiretamente, pelo uso abundante das palavras concretas, técnica que Cabral vem desenvolvendo a correr de toda a sua obra. (...) Os sentidos trocam seus poderes [está se referindo à sinestesia que vê no conjunto de poemas por ela analisados] e convertem-se em palavra; por outro lado, a linguagem poética quer fazer-se órgão de percepção. A poesia como um outro órgão sensorial, um sexto sentido atuando com acuidade crítica e realizando discriminações sutis, torna-se metáfora fundamental na poética de Cabral desta fase. (Peixoto, 1983, p. 148).

Esse alçar da poesia a um *corpo*, ou “órgão sensorial”, como prefere a autora, é, de novo, um convite à fenomenologia – de fato, em *O Visível e o invisível*, Merleau-Ponty defende que o olhar envolve as coisas e “as veste com sua carne” (2014, p. 130), tal como a poesia envolve as coisas com seu material poético, isto é, com *sua* carne, que é texto. Peixoto comenta a presença da música dodecafônica e de uma pintura construtivista vistas originalmente na poesia cabralina por Campos:

A persistência da quadra e da articulação de unidades semelhantes em estruturas maiores também homólogas manifesta-se, então, em todos os poemas de *Terceira Feira*. A importância concedida à construção, assim como o título *Serial*, revelam talvez a influência das séries da música dodecafônica e a disposição em série de formas geométricas na pintura construtivista dos anos 20. (Em mais de um poema, Cabral mostra sua admiração por Mondrian). **Tanto a música serial quanto a pintura construtivista originam-se na construção racional, regida por certas restrições formais, e visam proporcionar um prazer intelectual.** Numa atitude análoga à de Cabral, estes dois tipos de composição artística propõem alternativas às formas tradicionais: a música tonal e a pintura figurativa. A obra de Cabral também compartilha com a música serial e a pintura construtivista outras diretrizes formais: o jogo de repetições e a investigação das diferenças significativas baseadas na reiteração com variações mínimas. (Peixoto, 1983, p. 140, grifo meu).

Não destoa muito de associar a música serial ao aspecto de rigor do poema serial, e frisa, de novo, a relevância da repetição para a construção de sentido – só destacaria que a crítica fala da “reiteração com variações mínimas”, aspecto que pode ser parcialmente contestado. Acredito haver um centro em cada poema, de tema ou de objeto, mas que as séries podem, sim, variar bastante o ponto de vista sobre esse centro. Esse mesmo rigor é o que primeiro destaca Antonio Carlos Secchin em sua análise de *Serial*:

Entre 1959 e 1961, João Cabral compôs os dezesseis poemas de *Serial*, elevando a grau máximo a obstinação de ordem na sua poesia. A afirmação parecerá, talvez, excessiva se nos lembrarmos do ritual de rigor e contenção desenvolvido em *Uma faca só lâmina* (1955), mas, aí, tratava-se de um exercício de depuração em nível, sobretudo, do verso; agora, sem descurar desse aspecto, empenha-se o poeta em estabelecer para a obra inteira princípios regulares e reguladores de composição, assentados no número *quatro*, verdadeiro fulcro norteador dos poemas-séries de *Serial*. (Secchin, 1999, p. 185).

Secchin, talvez, é quem mais se aproxima de resolver uma obsessão em verificar a estrutura do livro com base no *quatro*, como disse ter feito o poeta, a ponto de elaborar um quadro em que as colunas rimas, métrica, estrofes, grifos e separações (referindo-se ao sinal gráfico utilizado para separar as séries dentro dos poemas) são preenchidas com cada um dos dezesseis poemas que compõem o livro. Feito o esforço, e traçando um comentário sobre cada uma das colunas, Secchin se questiona (e logo responde):

Diante de tantas alternativas, qual delas escolher para o acesso à obra? A resposta é: nenhuma. Cremos que o melhor tributo crítico que se pode prestar à poesia de *Serial* é aceitar o incitamento à “produção de séries” que o texto propõe, e sustentar que, além das taxinomias visíveis, o discurso analítico pode estatuir mais um conjunto na instância deixada a descoberto pelo poeta: a temática. Assim, o crítico *imita* o movimento que deu origem ao livro, responde a seu desafio exatamente no ato de *desrespeito* às balizas tão meticulosamente armadas por João Cabral - vai buscá-las onde ele presumivelmente não se importava em deixá-las traçadas. Uma ressalva: as outras séries se baseiam em dados objetivos e mensuráveis, recolhidos ao longo de dezesseis poemas; a série temática só passa a existir em função da coerência argumentativa de quem optou por essa nova hipótese; por não oferecer critérios já prontos, tal série se constrói no *interior* do discurso que a demonstra: ela não está num “antes” que a crítica simplesmente recensearia. (Secchin, 1999, p. 190).

Nessa declarada traição ao poeta, Secchin sugere que o tema é o caminho de acesso para a obra, com que posso me alinhar, uma vez que venho defendendo

que o centro das repetições seriadas do livro é, precisamente, o tema. Rosanne Bezerra de Araújo também afirma: “Nesse livro, verificamos a apreensão dos objetos descritos internamente e externamente. O poeta deseja tornar concreto aquilo que é abstrato” (Araújo, 2022, p. 155). Já Everton Barbosa Correia, em seu *João Cabral de Melo Neto em vinte quadros* (2022), analisando “A cana dos outros”, poema inaugural de *Serial*, verifica que “falando da cana dos outros, o poeta chegaria à própria cana” (Correia, 2023, p. 154). Daí, o pesquisador chega num imbricamento entre o tema tratado (a cana, de início dos outros), o poeta (a canade si próprio) e a expressão, ou seja, o texto, em uma verdadeira síntese do método de composição do livro como um todo:

Por meio de tal cruzamento, configura-se uma estratégia de composição, segundo a qual falar da cana anônima ou alheia implica um modo de se apropriar da matéria, através da qual se consolida a forma literária e o estilo individual. A exterioridade da cana é que serve de amparo para a expressão mais individualizada num léxico, que lhe serve de suporte, sob uma sintaxe arredia e própria. (...) não estranha que o primeiro poema de *Serial* seja “A cana dos outros”, que serve de síntese e anúncio do volume como um todo, porquanto descreve com alguma precisão o que o poeta desenvolvera até ali no plano formal, tornando a experiência estética já enquadrada. Vazada numa modalidade de verso tensa e inusitada, traduz a perspectiva alheia em negativo do que viria a ser descrito como um valor afetivo, singular e social... (Correia, 2023, p. 155-156).

Entendo que essa tradução da “perspectiva alheia em negativo do que viria a ser descrito como (...) singular” é outro modo de dizer que a repetição de um tema visto sob diversas perspectivas acaba por singularizá-lo. O último parágrafo da leitura de Correia sobre *Serial*, que é, também, o fim de sua leitura do poema “Graciliano Ramos”, serve para chegarmos a um ponto de parada da análise da estrutura do livro:

Assim como acontece ao longo do poema uma figuração projetiva de Graciliano Ramos por João Cabral, que nos conduz de roldão à matéria tratada, percebemos um estilo identificável no curso dos versos que se consomem na estruturação da frase. O desempenho verbal associado a um autor (Graciliano Ramos) por meio da *performance* do outro (João Cabral) fica bem mais pautado pela via da diferença estilística do que pela identidade representacional da realidade, embora pareça exatamente o contrário: que a aproximação entre os dois já estivesse assegurada por alguma identidade prévia, quando, na verdade, trata-se de uma identidade forjada, como, de resto, acontece com toda identidade. **O diferencial da identidade produzida no discurso de João Cabral talvez resida no fato de que, por ser tão bem articulado - no nível rímico, métrico, lexical e sintático -, dê-nos a impressão de que é mera descrição da realidade,**

**sendo uma descrição elaborada junto ao referente com o qual se limita e com o qual se confunde.** (Correia, 2023, p. 164, itálicos do autor, grifos meus).

Esse trecho final, por mim negritado, ilustra bem parte do esquema de composição que verifico em *Serial*: as aproximações que o poeta faz dos temas ou objetos que traduz em poesia não são meras descrições da realidade, ou melhor, são, mas elaboradas junto ao referente, e não com base em descrições predicativas da realidade. O que venho tentando demonstrar é que João Cabral, por intermédio de um rigor formal, seja com bisturi, seja com dez mil dedos de linguagem, e especialmente com a *repetição*, faz uma descrição *outra* do tema do poema, e dá uma descrição de *um* mundo, singular, não *do* mundo, universal. Isso passa por uma atenção especial aos sentidos, em especial a visão, embora não só, e se realiza (arrisco até dizer: só pode se realizar) por intermédio da linguagem literária. E, como já visto com Michel Collot, essa experiência com a paisagem (e os temas, as coisas, *são* paisagem) é o que funda o sujeito, que as expressa por intermédio de poesia. Há um imbricamento entre os temas e o sujeito, um constituinte do outro, que é, conforme compreendo, o método de composição de *Serial*. O sujeito observa que não está diante de um espetáculo exterior, está imerso em algo que Collot chama de *affordance*, que “não é nem uma propriedade subjetiva nem uma propriedade objetiva: ela é, ao mesmo tempo, uma e outra. Uma *affordance* transgride a dicotomia sujeito/objeto e nos ajuda a compreender sua inadequação.” (Collot, 2013, p. 20). É esse, em síntese, o mecanismo fenomenológico de composição em série que verifico na obra, e que tentarei demonstrar analisando brevemente um dos poemas que melhor o ilustra: “Escritos com o corpo”. O poema é composto por quatro séries de seis estrofes, todas quadras. Os versos podem sempre ser lidos como octossílabos<sup>20</sup>. Como minha intenção, nesse momento, é verificar neste poema o mecanismo fenomenológico, a análise não se aprofundará muito em nenhum elemento para além deste. A primeira série é:

§

Ela tem tal composição  
e bem entramada sintaxe  
que só se pode apreendê-la

---

<sup>20</sup> A contagem silábica desse e de qualquer outro poema operada ao longo deste trabalho é resultado de uma leitura individual minha, e não se propõe, em hipótese alguma, como a única.

em conjunto: nunca em detalhe.

Não se vê nenhum termo, nela,  
em que a atenção mais se retarde,  
e que, por mais significativa,  
possua, exclusivo, sua chave.

Nem é possível dividi-la,  
como a uma sentença, em partes;  
menos, do que nela é sentido,  
se conseguir uma paráfrase.

(Melo Neto, 2020, p. 302)

“Ela.” João Cabral inicia com um pronome na função de sujeito, sem indicar a que, propriamente, se refere: à poesia? A uma mulher? É como que um anafórico cujo referente ainda não teria sido revelado no texto. O verso seguinte, que menciona a *sintaxe*, pode indicar que se trata de um texto metapoético. Em se tratando de João Cabral, indicar que o poema fala sobre poesia é sempre um caminho viável. O elemento de *composição* também reforça essa possibilidade, e há, ainda, um subjacente desejo: de apreendê-la, algo que só pode ser feito em conjunto, nunca em detalhe, que poderia muito bem ser um comentário à própria estrutura do poema em série. A segunda estrofe reforça esse elemento, uma vez que não há nada exclusivo que possa dar a chave de “ela”, elemento que se repete na terceira estrofe, onde se vê que não é possível dividi-la em sentença, ou parafraseá-la. No início do poema, há uma curiosidade do sujeito poético, uma tentativa de apreendê-la. O exercício é comum em João Cabral, e pode indicar, ainda num sentido de metapoesia, a intenção de saber o todo sobre o que se está a traduzir em poema. Ainda na primeira série, o poema continua:

E assim como, apenas completa,  
ela é capaz de revelar-se,  
apenas um corpo completo  
tem, de apreendê-la, faculdade.

Apenas um corpo completo  
e sem dividir-se em análise  
será capaz do corpo a corpo  
necessário a quem, sem desfalque,

queira prender todos os temas  
que pode haver no corpo frase:  
que ela, ainda sem se decompor,  
revela então, em intensidade.

(Melo Neto, 2020, p. 302-303).

Diante da completude dela, só um corpo também completo, capaz de um corpo a corpo, é capaz de apreendê-la. O ato de apreender é repetido, funciona como um refrão na primeira série que indica uma intencionalidade em direção ao objeto. Há, diante do monolito que é ela, uma novidade: possui diversos temas esse corpo-frase, que são revelados sem que se decomponha ainda. O fato de um objeto não ser segmentado não significa que não possa revelar diversos temas, mas é só com um *corpo* tais temas podem ser, enfim, apreendidos. A segunda série:

§

De longe como Mondrians  
em reproduções de revista,  
ela só mostra a indiferente  
perfeição da geometria.

Porém de perto, o original  
do que era antes correção fria,  
sem que a câmera da distância  
e suas lentes interfiram,

porém de perto, ao olho perto,  
sem intermediárias retinas,  
de perto, quando o olho é tato,  
ao olho imediato em cima,

se descobre que existe nela  
certa insuspeitada energia  
que aparece nos Mondrians  
se vistos na pintura viva.

E que porém de um Mondrian  
num ponto se diferencia:  
em que nela essa vibração,  
que era de longe impercebida,

pode abrir mão da cor acesa  
sem que um Mondrian não vibra,  
e vibrar com a textura em branco  
da pele, ou da tela, sadia.

(Melo Neto, 2020, p. 303).

O mote principal da série ainda é “ela”, que segue sendo indefinida. Agora, comparada a um Mondrian, refrão aqui nessa segunda parte, só de perto pode ser apreendida; só “ao olho perto, / sem intermediárias retinas, / de perto, quando o olho é tato”, é que se descobre nela a energia de um Mondrian visto em pintura viva. É

surpreendente, e só endossa todos os teóricos que viram, nesse texto, um elemento fenomenológico, a existência de um “olho tato”: destaca o elemento da *visão*, tão importante para a fenomenologia, em especial a de Merleau-Ponty, a quem ver não é meramente um estímulo passivamente recebido; é modo de estar no mundo, e ter visão “é possuir essa montagem geral, essa típica das relações visuais possíveis com o auxílio da qual somos capazes de assumir qualquer constelação visual dada.” (Merleau-Ponty, 2018, p. 437). E para que se tenha acesso a um mundo, é necessário ter um corpo, que vai importar em:

(...) possuir uma montagem universal, uma típica de todos os desenvolvimentos perceptivos e de todas as correspondências intersensoriais para além do segmento do mundo que efetivamente percebemos (Merleau-Ponty, 2018, p. 437-438)

Daí que a visão não é dada a nós, é retomada e reconstituída, assim como João Cabral, em *Serial*, inclusive em “Escritos com o corpo”, retoma e re-compõe. Aliás, “olho tato” é um exemplo do uso de substantivos em função de adjetivo que, para Marta de Senna (1980), geram estranhamento – de fato, é o que parece ocorrer. A segunda série termina com a pele, a pele dela, que é um corpo. O texto caminha, cada vez mais, para a indicação de que ela se trata, também, de uma mulher, mas o fato de ela ser um corpo, é bom frisar, não impediria que ela tratasse, ainda, de poesia: falando do corpo do texto, por exemplo. Vou à terceira série:

§  
Quando vestido unicamente  
com a macieza nua dela,  
não apenas sente despido:  
sim, de uma forma mais completa.

Então, de fato, está despido,  
senão dessa roupa que é ela.  
Mas essa roupa nunca veste:  
despe de uma outra mais interna.

É que o corpo quando se veste  
de ela roupa, da seda ela,  
nunca sente mais definido  
como com as roupas de regra.

(Melo Neto, 2020, p. 303-304).

Distanciando-se um pouco do elemento metapoético, esse sujeito se aproxima cada vez mais dela, passando a ser “vestido unicamente / com a maciez nua dela”, e passando a ser despido de tudo que não é ela: há, aí, um imbricamento, uma confusão entre o sujeito poético e ela, a despeito de nunca se vestir dela, isto é, essa justaposição entre os sujeitos (poético e ela) não implica numa fusão. Pode tratar-se, como vimos com Collot, de uma *affordance*. Ao longo das duas estrofes, o poeta constrói o símile roupa/ela, para, então, no segundo verso da terceira estrofe, fazer uso de substantivos em função de adjetivo, conforme descritos por Senna: “de ela roupa / da seda ela”, finalizando a materialização dela em roupa, uma roupa de seda, que é ela. Nas três estrofes finais da terceira série, as peles deles (sujeito poético e ela) se confundem, “sem mais fronteira” – é o momento em que há a conclusão desse imbricamento, dessa reciprocidade, desse quiasma<sup>21</sup> ocorrido na carne dela e dele:

Sente ainda mais que despido:  
pois a pele dele, secreta,  
logo se esgarça, e eis que ele assume  
a pele dela, que ela empresta.

Mas também a pele emprestada  
dura bem pouco enquanto véstia:  
com pouco, ela toda também,  
já se esgarça, se desespessa,

até acabar por nada ter  
nem de epiderme nem de seda:  
e tudo acabe confundido,  
nudez comum, sem mais fronteira.

(Melo Neto, 2020, p. 304).

Ela, então, parte da paisagem, é finalmente apreendida pelos sentidos do sujeito, que não mais a observa de longe, desconfiado, como na primeira série; com ela, finalmente, se confunde, tão perto dela chega com o olho tato. E na quarta e última série, ela “Está, hoje que não está”:

---

<sup>21</sup> Assim definido por Michel Collot: O quiasmo [sic] sublinha aqui a troca entre o objeto e sujeito que caracteriza um pensamento não reflexivo e não discursivo que se constitui a partir da experiência sensível. Ela está de tal modo comprometida com ele que é dele indissociável e não pode ser traduzida pelas vias do conceito e do discurso, mas numa linguagem ela própria tornada sensível, 'musical ou pitorescamente'. Essa experiência também opera no gesto do pintor: 'a paisagem pensa em mim e eu sou sua consciência', dizia Cézanne (...). A paisagem implica um sujeito que não reside mais em si mesmo, mas se abre ao fora (Collot, 2013, p. 30).

§

Está, hoje que não está,  
numa memória mais de fora.  
De fora: como se estivesse  
num tipo externo de memória.

Numa memória para o corpo  
externa ao corpo, como bolsa,  
Que como bolsa, a certos gestos,  
o corpo que a leva abalroa.

Memória exterior ao corpo  
e não da que de dentro aflora;  
e que, feita que é para o corpo,  
carrega presenças corpóreas.

Pois nessa memória é que ela,  
inesperada se incorpora:  
na presença, coisa, volume,  
imediate ao corpo, sólida,

e que ora é volume maciço,  
entre os braços, neles envolta,  
e que ora é volume vazio,  
que envolve o corpo, ou o acoita:

como o de uma coisa maciça  
que ao mesmo tempo fosse oca,  
que o corpo teve, onde já esteve,  
e onde o ter e o estar igual fora.

(Melo Neto, 2020, p. 304-305).

Ela, então, se torna memória dela. Embora se tenha ocorrido aquele imbricamento, uma separação entre ela e ele ocorreu depois, mas fica uma memória dela, cujo aspecto *concreto* é constantemente frisado: “coisa maciça / que ao mesmo tempo fosse oca / que o corpo teve, onde já esteve, / e onde o ter e o estar igual fora.” Fica a sensação de ter tido e ter estado, porque um corpo não só ocupa, mas, como já visto, é espaço. Entendo que “Escritos com o corpo” ilustra bem todos os elementos de *Serial* que verifiquei até então. Há, claro, o rigor de composição, verificado no idêntico esqueleto de cada série, cada estrofe. A repetição opera, aqui, efeito, porque há um centro (ela) repetido, observado de vários ângulos, mas a cada série essa relação de um sujeito do poema com ela (seja corpo, seja poesia) se altera, tendo aqui, em particular, um elemento quase que narrativo. Há, sem dúvida, a concretização do abstrato, que é ela, a sensação dela, a memória dela, mas

também a *relação com ela*, que é feita “corpo a corpo”, aqui traduzida de maneira concreta, inclusive através de adjetivações de substantivos, que dá mesmo um aspecto material até ao que não é. Por derradeiro, o poema exprime bem diversos elementos fundamentais da fenomenologia que venho aplicando à poesia de João Cabral: o aspecto sensorial, de *percepção*, o poder que tem a arte de expressar essa experiência, o elemento corporal, tão fundamental, o imbricamento de um sujeito (ele) com paisagem (ela), inclusive constituinte um do outro.

Um elemento a que dou ênfase novamente é que, para Merleau-Ponty, a arte e a filosofia descrevem o mundo, não havendo entre elas alguma hierarquia. Da mesma forma, a fenomenologia se propõe mais como um modo de estar no mundo do que como um método, portanto, ao tratar dos poemas de João Cabral (ou da arte, como um todo), o uso do vocabulário fenomenológico não vem com a intenção de subsumir a arte à fenomenologia; aliás, se algo assim fosse possível, seria, provavelmente, pela via contrária: é a arte que possui a melhor maneira de expressar essas experiências com um mundo pré-reflexivo. Junto com “O sol em Pernambuco”, minha leitura de “Escritos com o corpo” pretendeu pavimentar o trecho para que eu pudesse demonstrar como esse mecanismo fenomenológico que vejo na poesia de João Cabral ocorre na percepção do tempo. Já em “O Geômetra Engajado”, de Campos, a problemática do tempo surge de um modo inusitado: segundo uma nota de rodapé, Campos teria lido seu trabalho para o poeta. Eis a nota, na íntegra:

O poeta a quem lemos este trabalho em Genebra, em 1954, argumentou que não lhe interessa a recuperação proustiana do “tempo perdido”, do tempo da memória, mas tão-somente (no poema citado, “O Ovo da Galinha”) a fixação do tempo (ou tempos) físico da percepção. (Campos, 2017, p. 88).

O próprio Cabral, já bem antes da publicação de *Serial* (que não obsta, é claro, que os poemas ali contidos tenham sido escrito antes), verifica que o que mais lhe interessa é o tempo *percebido*. Além de Escorel, que dedica um capítulo ao tema do tempo em João Cabral, inclusive em *Serial* (Escorel, 2001, p. 101-115), foi, como já dito, Marta de Senna quem mais articulou o tempo na obra de João Cabral. Dirá a autora ter notado que “vaga a princípio, adensa-se gradativamente na poética de Cabral uma preocupação com o problema do tempo. *Serial* é talvez o livro onde isso se revela claramente ao leitor” (Senna, 1980, p. XVII).

A crítica começa reforçando a ideia de que o tempo está sendo associado à morte, como mostrei ser a tônica principal dos textos que se debruçam sobre o problema do tempo em João Cabral, isto é, o que o poeta pretendia era lidar com o tempo como algo a ser combatido para evitar a morte: “Se considerarmos a importância da morte como fim inevitável para o qual evoluem seres e coisas através de um processo vital que se verifica no tempo, justifica-se a inclusão deste poema [“A cana dos outros”] no conjunto de composições que tratam do problema” (Senna, 1980, p. 155). Faz uma análise do poema “A cana dos outros” para comparar essa cana dos outros com o homem nordestino (que é o cassaco do engenho) e mostrar como JCMN, para ela, trata sempre da questão da morte. Esse ato da memória sendo considerado uma ação contra o tempo volta na análise de “*Claros varones*” (Senna, 1980, p. 158), e a ideia de o rio ser metáfora de tempo surge outra vez (Senna, 1980, p. 158-159). Senna faz parâmetro com o poema “O ovo de galinha” e o trabalho de apuro formal de Cabral, asseverando que é “o único poema em que o tempo tem exclusiva conotação positiva” (Senna, 1980, p. 160). Eu tendo a discordar – às vezes, acho que o tempo apenas é, sendo; um fenômeno, e pronto. Num capítulo que intitula *O Rito*, a crítica dirá:

“O alpendre no canavial” representa, do ponto de vista em que pretendemos nos situar, um momento-chave na obra de João Cabral de Melo Neto. Neste poema, em que por cento e vinte e oito versos entretém com o tempo uma relação sensorial, o poeta habilita-se a uma nova atitude diante dele: doma-o, reifica-o, desmistifica o mito, banaliza o mistério. (Senna, 1980, p. 163).

A ideia de “mistério” já foi vista neste trabalho, na citação de Costa Lima, que acredita que a poesia de Cabral “rompe o mistério” (Costa Lima, 1968, p. 410). Senna dirá ainda que o poema é um esforço do poeta para deter a passagem do tempo, esticando o presente (Senna, p. 1980, p. 162). Mas o tempo passa, como nos lembrou Peixoto – e o tempo em *Serial* não é domado, é apenas percebido, sensorialmente percebido, em suas diferentes possibilidades. É o que pretendo demonstrar com minha análise de “O relógio”.

Trata-se de um poema em quatro séries de seis estrofes, todas quadras, com versos que podem ser lidos como redondilhas maiores ou octossílabos. A acentuação é, em sua maioria, irregular, havendo alguns espaços em que se regulariza, elemento que, como entendo, não é desprovido de significado. A despeito de o título ser “O relógio”, o que está em jogo, aqui, não é propriamente o

relógio-aparelho, mas sim aquilo com que o relógio se associa, que é o *tempo*. O centro do poema é o tempo, que é percebido, de início, através de um relógio, o qual não é bem metáfora de tempo, é, de fato, um relógio, como pensamos nele com os predicados do mundo. Secchin entende que:

A temporalidade não é figurada por signos de corrosão ou mudança; o poeta não busca o *efeito* da passagem do tempo sobre a superfície ou as entranhas da matéria, mas a eleição de objetos que, por sua estabilidade produtiva, parecem desafiar a inexorabilidade do fenômeno-tempo que consigna. (Secchin, 1999, p. 206).

Secchin ignora o fato de que o tempo passando é, também, uma questão de percepção sensorial. Quero dizer: não é só a corrosão ou a mudança verificada na matéria que indicam um tempo passando; a relação de um sujeito com esse tempo é, também, uma questão de passagem, e não por isso se torna psíquica: é, ainda, física, porque é no corpo que ocorre, e procuro defender com o próprio poema como essa é uma leitura defensável. O poema começa com o relógio conforme aparece na vida de um homem:

#### **O relógio**

1

Ao redor da vida do homem  
há certas caixas de vidro,  
dentro das quais, como em jaula,  
se ouve palpitar um bicho.

(Melo Neto, 2020, p. 333)

A primeira estrofe apresenta o objeto denotado pelo título: é um relógio. Chamo a atenção para o primeiro verso, que estabelece um *espaço*: os relógios existem ao redor da vida do homem. Como em “Escritos com o corpo”, esse entorno do homem (onde ficava a memória dela) pode ter um tom de metáfora, mas pode, também, ter um tom literal. Ambos são adotados aqui pelo poeta: o tempo, de fato, está como objeto ao redor do homem, na forma dos relógios, mas também está revolvendo-o, circunscrevendo-o. O verso serve, também, para destacar um dado fundamental para apreensão da percepção do tempo em João Cabral, que é a *espacialidade* do tempo. O tempo, veremos, se percebe num espaço (insisto: um corpo é, não só está no, espaço). Com Michel Collot, conseguimos apontar outro

dado bastante relevante: a linguagem reflete de modo metafórico a relação entre o tempo e o espaço:

É usual deplorar o abuso das metáforas espaciais na linguagem contemporânea; os filósofos viram nisso, por vezes, o sintoma de uma decadência. Quanto a mim, vejo nisso o sinal de uma convivência entre o pensamento, o espaço e a linguagem, e um dos lugares cruciais deste encontro parece-me ser a linguagem. É, sem dúvida, porque esta convergência encontra-se, no presente, impedida, que por ela nos interessamos tão fortemente. (Collot, 2013, p. 13)

O “ao redor” do primeiro verso pode ser literal e metafórico: está no nível do espaço físico, e do espaço de pensamento, ambos expressos em linguagem; logo, adota esse significado da metáfora espacial da linguagem. Interessa-me, também, o fato de que a convergência está “impedida contemporaneamente”, segundo Collot. Defendo que, n’*“O Relógio”*, João Cabral trata desse impedimento. E isso que há ao redor dos homens são caixas de vidro, relógios literais, e tempo, de que o relógio é só uma das marcas. Em tais caixas algo palpita dentro de uma jaula: um bicho. Há, entre o homem e um bicho, a jaula de vidro:

Se são jaulas não é certo;  
mais perto estão das gaiolas,  
ao menos pelo tamanho  
e quebradiço de forma.

Umás vezes, tais gaiolas  
vão penduradas nos muros;  
outras vezes, mais privadas,  
vão num bolso, num dos pulsos.

(Melo Neto, 2020, p. 333).

Leio a incerteza atribuída pelo poeta ao fato de ser uma jaula, questionando se não é, de fato, uma quebradiça gaiola, como um indicativo de que a máquina do tempo é menos robusta do que procura se colocar. Essa gaiola, que contém um bicho, é pública ou privada, vai em muros ou em pulsos.

Mas onde esteja: a gaiola  
será de pássaro ou pássara:  
é alada a palpitação,  
a saltação que ela guarda;

e de pássaro cantor,

não pássaro de plumagem:  
pois delas se emite um canto  
de uma tal continuidade

que continua cantando  
se deixa de ouvi-lo a gente:  
como a gente às vezes canta  
para sentir-se existente.

(Melo Neto, 2020, p. 333-334).

O bicho passa a ser definido. Cada vez mais, o sujeito poético se aproxima do relógio, aproximando-se, assim, do tempo: vê que é um pássaro. Outras vezes na poética de João Cabral o tempo é associado a um pássaro, como ocorrerá n”O Alpendre no Canavial”. O uso subsequente de dois pontos, “Mas onde esteja: a gaiola / será de pássaro ou pássara: é alada a palpitação” chama a atenção. Estão, aqui, operando um efeito de explicação: explica, primeiro, que a onipresente gaiola será de pássaro ou pássara, cuja palpitação, com outra explicação, reforça, é alada. O tema abstrato, o tempo, toma a imagem concreta de uma gaiola em que há pássaro ou pássara que palpita de modo alado, e isso é explicado de maneira didática ao leitor.

Essa gaiola “é de pássaro cantor, / não pássaro plumagem:”. Não é a primeira vez que a imagem da pluma aparece na poética de João Cabral, contida inclusive no título de um importante livro: *O Cão sem Plumaz*. Se o texto de 1950 é tido como um texto de denúncia social, e se Cabral é o poeta das “Vinte palavras sempre as mesmas” (Melo Neto, 2020, p. 73)<sup>22</sup>, é possível emprestar de lá o elemento semântico e verificar que o cão sem plumas, o homem sem plumas e, agora, o pássaro sem plumas, justapostos, indicam um mesmo elemento: a marginalização. O tempo do canto do pássaro sem plumas é o mesmo tempo do cão e do homem sem plumas: um tempo de míngua? Um tempo escasso?

Em todo caso, é contínuo o seu canto, e a série termina voltando ao homem. É que, mesmo se o pássaro não está sendo ouvido, segue cantando, “como a gente às vezes canta / para sentir-se existente”. O retorno ao humano associa-o ao pássaro na medida em que, por vezes, é o canto que nos faz sentir existentes: se o pássaro é o tempo, e se tem um canto contínuo, sem plumas, leio o trecho como um

---

<sup>22</sup> O verso é do poema “A lição de poesia”, retirado de *O Engenheiro*, de 1945. A propósito, o poema é organizado em série.

indicativo de que, por vezes, o homem canta contra o tempo do mundo, a ele imposto, para que possa vir a se tornar existente.

2

O que eles cantam, se pássaros,  
é diferente de todos:  
cantam numa linha baixa,  
com voz de pássaro rouco;

desconhecem as variantes  
e o estilo numeroso  
dos pássaros que sabemos,  
estejam presos ou soltos;

têm sempre o mesmo compasso  
horizontal e monótono,  
e nunca, em nenhum momento,  
variam de repertório:

dir-se-ia que não importa  
a nenhum ser escutado.  
Assim, que não são artistas  
nem artesãos, mas operários

para quem tudo o que cantam  
é simplesmente trabalho,  
trabalho rotina, em série,  
impessoal, não assinado,

de operário que executa  
seu martelo regular  
proibido (ou sem querer)  
do mínimo variar.

(Melo Neto, 2020, p. 334-335).

Como venho apontando, a relação com o tempo é, via de regra, predicativa. É comum que se pense que o tempo é um só, que não tenha ritmos variados, e que não seja, para cada pessoa, uma questão de percepção. Os pássaros da gaiola quebradiça de vidro “cantam numa linha baixa, com voz de pássaro rouco”, e “desconhecem as variantes / e o estilo numeroso”. Portanto, não importa que seja escutado seu ritmo sempre horizontal e monótono, já que não variam de repertório. Esse tempo, contido no relógio, expresso na forma de um pássaro de canto horizontal e monótono, leio como o tempo hegemônico, imperativo, a que todos precisamos nos alinhar, como operários – operários, aliás, subalternos, como o cão sem plumas, com o homem ribeirinho. O substantivo “operário”, aqui, se seguirmos

lendo o tempo do poema com uma pincelada de um tempo *social*, como costuma ser o tempo ditado por um sistema econômico vigente, adota dupla natureza: é o pássaro-operário, cuja tarefa é meramente repetir, mas é também, o operário de fato, com toda a carga semântica que merece o verbete.

Para tais operários, tudo é só trabalho, “trabalho rotina” – e vemos, novamente, um substantivo usado em função de adjetivo, artifício mais bem verificado por Marta de Senna (1980) que, aqui, opera o efeito de estranhamento e de quebra da leitura fluida – isto é, se, por um lado, o trabalho em série parece ser fluido, rotineiro, o emprego da técnica de adjetivar substantivo pode causar ruptura na linearidade da leitura. Esse trabalho rotina, “em série”, pode servir de comentário metaliterário, permitindo ler uma associação entre o tempo que passa de maneira regular, pássaro de canto monótono, com a função do poeta, que em série trata de um objeto. Mas, lembremo-nos, a *repetição* dentro de um poema em série permite a análise do objeto por diversos ângulos e, tirando-o do lugar de universalidade, singulariza-o. A tarefa do poeta, que é em série, gera efeito contrário ao do tempo que passa de modo serial. A contradição do compasso do tempo do poema com o tempo do mundo pode, inclusive, ser verificada no texto. É que os versos do poema são todos acentuados de maneira irregular, mas, curiosamente, na estrofe final da série 2, parece haver uma padronização:

/ de o / pe / rá / rio / que e / xe / cu /ta / (3-7)  
 / seu / mar / te / lo / re / gu / lar / (3-7)  
 / pro / i / bi / do (ou / sem / que / rer) (3-7)  
 / do / mí / ni / mo / va / ri / ar. (2-7)

Dos quatro versos, três são acentuados da mesma maneira – pelo que pude verificar, até esse momento do poema, é apenas aqui que a regularidade dos acentos se mostra tão homogênea. Em todos os outros, embora se mantenha as rimas -A-A, o acento varia aparentemente sem critério. Aqui, entretanto, em três versos, se repete, só varia minimamente num verso que trata de um mínimo variar. O acento emula, na forma do poema, a regularidade do martelo do operário. O “(sem querer)”, que vai em parênteses, é de todo modo ambíguo: pode ser “sem querer” no sentido de não ter a intenção, fazer por acidente; ou pode ser “sem querer” no sentido de se negar, de *não* querer. Nos dois casos, o operário comete, ainda que

mínima, variação. O jogo de Cabral com os acentos continuará na primeira estrofe da terceira série:

3  
 A mão daquele martelo  
 nunca muda de compasso.  
 Mas tão igual sem fadiga,  
 mal deve ser de operário;

(Melo Neto, 2020, p. 335).

Façamos uma breve escansão:

/ A / mão / da / que / le / mar / te / lo / (2-4-7)  
 / nun / ca / mu / da / de / com / pa / sso. / (1-3-5-7)  
 / Mas, / tão / i / gual / sem / fa / di / ga, / (1-4-7)  
 / mal / de / ve / ser / de o / pe / rá / rio; / (2-4-7)  
 ou  
 / mal / de / ve / ser / de o / pe / rá / rio; / (1-4-7)

Aqui, como visto, a regularidade é bem diferente. O ritmo do poema, portanto, contesta a carga semântica dos dois primeiros versos: ao contrário do martelo que nunca muda de compasso, os versos têm entre si compassos completamente díspares. Mesmo o último verso, que em tese daria maioria de dois a um esquema rítmico, por poder ser lido de duas maneiras, endossa essa irregularidade – ainda, se desconsiderarmos a elisão entre as palavras “de” e “operário”, aí, o verso pode ser lido como octassílabo: “/mal/ de/ ve/ ser/ de/ o/ pe/ rá/ rio” (2-4-8), reforçando a ausência de regularidade. O terceiro verso só confirma isso, uma vez que a vírgula depois da adversativa “Mas” obriga a pausa e a leitura nesse ritmo. Não existisse ela, o elemento semântico manter-se-ia idêntico, então, a solução formal só pode ser para descompassar a estrofe. Vejamos sem a vírgula: “/ Mas / tão / i / gual / sem / fa / di / ga, /” (2-4-7). O ritmo sem a vírgula seria o mesmo do primeiro verso, que, talvez, forçaria a assumirmos essa possibilidade de leitura para o último verso, tornando, aí sim, a estrofe regular. O ritmo descompassado começa, com os dois últimos versos, um embate: a mão daquele martelo não pode ser de operário, porque não fadiga, e tem outro compasso, este, sim, regular. É o tempo do relógio, cujo ritmo nem sempre é admitido pelo operário, que terá, como

têm os versos, outros ritmos, outras variáveis. Há outro elemento sonoro também: o segundo verso dessa estrofe é um iâmbico, e há diversas aliterações em “e”, em “u”, em “i”, que dão melodia à quadra – completamente diferente do monótono e horizontal compasso do tempo preso ao relógio. Diante de tudo isso, leio essa estrofe, como um indicativo de um sutil levante, pelo operário, contra a mão que o fazia mover o martelo – a mão de um tempo hegemônico, contrário à possibilidade de se habitar outros tempos porventura percebidos. Sigamos com o poema:

ela é por demais precisa  
para não ser mão de máquina,  
a máquina independente  
de operação operária.

(Melo Neto, 2020, p. 335).

O reforço da separação entre a mão que move o martelo e o operário é feito nessa estrofe. De fato, esse tempo, apreendido pelo relógio, não parece ser sempre adjunto do operário. Do mesmo modo que a série, a produção em série, pode servir, por exemplo, para singularizar ao invés de universalizar.

De máquina, mas movida  
por uma força qualquer  
que a move passando nela,  
regular, sem decrescer:

quem sabe se algum monjolo  
ou antiga roda de água  
que vai rodando, passiva,  
graças a um fluido que a passa;

(Melo Neto, 2020, p. 335).

Essa máquina, uma vez relógio, depois martelo, agora passa a ser algum monjolo, ou antiga roda de água *passiva*. A passividade da roda de água diante disso que a move, algum fluido, é um dado extremamente relevante. É que, diante de um tempo hegemônico, se é apenas passado, não há uma verdadeira interação, ou imbricamento com esse tempo que só passa por que se porta passivo diante dele. De outro modo, é possível trazer, novamente, um paralelo com *O Cão sem Plumás* (1950). Lá, a cidade era passada por um rio, como uma rua por um cachorro, a fruta por uma espada – havendo, então, um passante (rio; cachorro;

espada) e um passado (cidade; rua; fruta). O fluido que passa, que sabemos ser o tempo, não é estanque, como a roda de água.

que fluido é ninguém vê:  
da água não mostra os senões:  
além de igual, é contínuo,  
sem marés, sem estações.

E porque tampouco cabe  
por isso, pensar que é o vento,  
há de ser um outro fluido  
que a move: quem sabe, o tempo.

(Melo Neto, 2020, p. 335).

Uma vez verificado que o que move o martelo não é a mão, o poema serial continua tentando investigar esse objeto para, finalmente, revelar que se trata do *tempo*. O grande esforço metafórico chega ao seu cerne. O tempo foi visto primeiro pelo ponto de vista de um pássaro, sem plumas; depois, por um martelo que submete um operário; aqui, é uma roda de água passiva passada por um fluido, precisamente o tempo. Esse tempo não é como água, tampouco é como o vento, num movimento que, ao contrário do mote da obra como um todo, caminha do concreto em direção ao abstrato, e não o contrário. Não é, ainda, em “O Relógio” que João Cabral dará matéria ao tempo – por hora, só está dando matéria àquilo que pelo tempo é passado – um tempo contínuo, incorpóreo, sem espaço. Mas algo ocorre na última série:

4  
Quando por algum motivo  
a roda de água se rompe,  
outra máquina se escuta:  
agora, de dentro do homem;

(Melo Neto, 2020, p. 335).

A máquina rompe. Em retrospecto, é possível verificar que um dos eixos de repetição em série neste poema são as máquinas com que se pensa o tempo: o relógio, em primeiro lugar; o martelo; aí monjolo ou roda de água; da mesma forma, o tempo toma diversas outras formas diante de tais máquinas: de um pássaro de canto horizontal e monótono, sem plumas; de um martelo de operário, de tom invariado (às vezes varia, sem querer); e, agora, de um fluido que é o tempo. Na série final, surge outra máquina:

outra máquina de dentro,  
 imediata, a reveza,  
 soando nas veias, no fundo  
 de poça no corpo, imersa.

Então se sente que o som  
 da máquina, ora interior,  
 nada possui de passivo,  
 de roda de água: é motor;

(Melo Neto, 2020, p. 335-336).

Parando de funcionar a máquina, outra a reveza, que vem de dentro do homem, vem de um *corpo*. Na primeira estrofe da série, há um *enjambement* entre os dois primeiros versos, mas, quando a roda de água se rompe, há uma cessação da fluidez também da leitura: os versos, do segundo até o sexto, passam a terminar com algum tipo de pontuação (respectivamente, há uma vírgula, dois pontos, ponto e vírgula, de novo vírgula, duas vezes seguidas). Na parte interna dos versos, também vírgulas são empregadas num truncamento da leitura: “agora, de dentro do homem; outra máquina de dentro, / imediata, a reveza,” – não há qualquer tipo de fluidez. Um período fluido seria “de dentro do homem outra máquina imediata a reveza”, mas o poeta complexifica a sintaxe, invertendo os sintagmas e, como numa gagueira<sup>23</sup>, repetindo que é de dentro do homem, outra máquina de dentro, inserindo ali um adjetivo do sujeito que apresentou de dois modos (a máquina), para só então trazer o predicado (a reveza).

Nos versos sete e oito, entretanto, quando a máquina de dentro já revezou com a roda de água, ela começa “soando nas veias, no fundo / de poça de corpo, imersa.” Há aliteração em sons de s (soando, veias, poça, imersa), há de novo o *enjambement*, há, novamente, uma fluidez de leitura. Esses versos antecedem o som que é sentido no começo da terceira estrofe. Além da fluidez, volta a haver *sonoridade*. Mas essa máquina nada possui de passiva, é *motor*, diferente de uma roda que precisa de algo que a passe. O último verso pode ser um belo exemplo de como a fluidez supera mesmo os símbolos de travamento, porque o último verso,

---

<sup>23</sup> Sússekind já dissera que a voz humana em Cabral aponta “em geral, para um alcance reduzido, para algum tipo de barreira expressiva (rouquidão, gagueira, segura)”, havendo, em imagens como essas de “O Relógio”, “um deslocamento básico entre um locutor impossível e uma voz, no entanto, captada” (Sússekind, 1998, p. 39-40). Sob uma perspectiva collotiana, é possível dizer que a voz captada já seria um indicativo de que o locutor é, sim, possível – se projeta nas coisas, sendo captado.

“de roda de água: é motor;” só pode ser lido como um heptassílabo (e todos os versos, em minha leitura, podem ser vistos como heptassílabos) se feita uma elisão exatamente no ponto onde estaria o elemento gráfico de interrupção:

/ de / ro / da / de á / **gua: é** / mo / tor; /

O poema termina com as seguintes três séries:

se descobre nele o afogo  
de quem, ao fazer, se esforça,  
e que ele, dentro, afinal,  
revela vontade própria,

incapaz, agora, dentro,  
de ainda disfarçar que nasce  
daquela bomba motor  
(coração, noutra linguagem)

que, sem nenhum coração,  
vive a esgotar, gota a gota,  
o que o homem, de reserva,  
possa ter na íntima poça.

(Melo Neto, 2020, p. 336).

O tempo agora estaria *dentro* do corpo, e nota que, ao invés de imperar, passante, verifica a vontade própria do corpo. Isso torna o tempo hegemônico, do relógio, demandante, incapaz de disfarçar (ou de seguir disfarçando) que nasce do *coração*. O verso “(coração, noutra linguagem)” é, novamente, legível em diversas instâncias, uma delas a metapoética, no sentido de que João Cabral desdesignifica *coração* do lugar comum que habita na poesia, portanto *noutra linguagem* que não a da poética tradicional, mas é, também, noutra linguagem no sentido de outro significante que representa o mesmo que o motor. Secchin resume melhor:

A “outra linguagem” incide no mesmo referente, mas exatamente por ser ‘outra’, o apropria sob o nome de “coração”. Em João Cabral, a herança lírica desse vocábulo é desprezada (afinal, essa herança é “outra linguagem”) para ser substituída pela metaforização de um *músculo que trabalha* (bomba motor). (Secchin, 1999, p. 211).

Motor que está *dentro*: nas três últimas estrofes, o estar *dentro* é representado, seja literalmente, na antepenúltima e na penúltima, ou

figurativamente, através da “íntima poça”, que são as duas palavras derradeiras do poema. O mecanismo é complexo: nesse imbricamento *sensorial, corpóreo* (ou corpo a corpo) do tempo de fora com o tempo de dentro, o tempo de fora, ao vir para dentro, descobre que, dentro, já há vontade própria. Há, então, dois “dentros”: o tempo de fora agora dentro, e o tempo de dentro, num impasse. No desfecho, o tempo vindo de fora é incapaz de seguir fingindo que nasce junto do tempo de dentro, e o tempo de fora, “sem nenhum coração”, segue a esgotar o que o homem, de reserva, possa ter na íntima poça: o próprio tempo de dentro.

O elemento mais fenomenológico desse poema é a relação do tempo com o corpo. O *dentro* dá um elemento espacial, e o corpo, como já pudemos verificar, não apenas ocupa, mas é espaço, algo escancaradamente ilustrado pela última série do poema. O corpo, para Merleau-Ponty, seria “este estranho objeto que utiliza suas próprias partes como simbólica geral do mundo e através da qual, conseqüentemente, nós podemos frequentar esse mundo, ‘compreendê-lo’ e lhe atribuir uma significação” (Merleau-Ponty *apud* Collot, 2013, p. 38). O corpo dá significado ao mundo. O corpo, então, tem solidariedade com o mundo percebido, que é ilustrada pela experiência paisagem: “o olhar e paisagem permanecem ligados um ao outro, nenhum frêmito os dissocia, o olhar, o seu deslocamento ilusório, leva consigo a *paisagem*” (Collot, 2013, p. 39). Aí, Collot vai dizer que essa solidariedade dá *sentido* ao mundo, mas sentido, aqui, é primeiro entendido em sua acepção de *orientação*:

É a partir da posição do corpo no espaço que se organiza um *sentido* do mundo na experiência sensível, a compreender, de início, em sua acepção primeira de orientação: ‘o mundo percebido não é alcançado senão pela orientação, não podemos dissociar o ser do ser orientado’. Ela define, de acordo com Merleau-Ponty, um ‘nível espacial’ que constitui ‘uma certa posição do meu corpo sobre o mundo’. Este ‘nível primordial’ é ‘o horizonte de todas as nossas percepções, mas um horizonte que, por princípio, não pode jamais ser alcançado e estruturado numa percepção expressa’; e ‘é assim que pode, magicamente, dar à paisagem suas determinações espaciais, sem nunca aparecer a si mesmo’. (Collot, 2013. p. 39).

Diante disso, o embate que vejo entre os tempos, ilustrado em “O Relógio”, é travado *dentro* do corpo. Minha leitura do poema, que fiz com base numa perspectiva fenomenológica e, por vezes, em comparação com *O Cão sem Plumias*, é que o tempo pode ter duas facetas: essa, imperativa, que simplesmente passa por coisas passivas, ou um tempo que não é de dentro, que é da *paisagem*, mas que se

constitui, e é constituído, no sujeito incorporado. É por isso que há uma pequena dissonância entre o operário e a mão que move o martelo; porque não há como se atribuir a uma pessoa um tempo único, porque o tempo nascerá da relação do sujeito com as coisas: “*sou eu quem faz ser para mim*” (Merleau-Ponty, 2018, p. 3, grifo meu). O impedimento entre pensamento, espaço, e linguagem parece estar destacado nesse poema na forma do *tempo*, isto é, se não há uma ligação entre o tempo-espaço e o pensamento, há um conflito; é só com o corpo, só reconhecendo que o tempo é uma questão de *percepção*, que esse impedimento cessaria.

Embora o poema não ilustre, ainda, um tempo tornado concreto, já aqui João Cabral verifica a necessidade de se apreendê-lo com os sentidos, isto é, com o corpo. Num processo de repetição, que se aproxima do objeto tempo em série, o poeta acaba por decompor a hegemonia do tempo, e recompõe esse tempo no corpo. Como dito, a crítica, em sua maioria, verifica que o tempo, em João Cabral, é um elemento a ser combatido, de modo a se combater a morte. Não é por acaso, então, que Marta de Senna, em sua leitura d’“O Relógio”, entenda que há uma progressão de máquina a máquina, caracterizando uma “impessoalidade: o canto é tão incansável que não pode ser produto de uma atividade humana.” (Senna, 1980, p. 161) – até esse ponto, estamos alinhados. Mas o canto incansável, para Senna, torna o tempo inexorável, inescapável, ainda que volte ao aspecto humano, o coração. Senna interpreta isso como um motor que esgota o homem, assim como o faz o tempo: é sempre a questão da morte.

Minha leitura é até sintaticamente oposta: entendo que o motor se refere ao coração de *dentro* do homem, que tem um tempo próprio, dentro de si. Daí a importância, para mim, da comparação com *O Cão sem Plumas*, cujo final é um embate travado entre o rio Capibaribe e o mar. A aproximação, como demonstrei, é validada pelo léxico (as plumas do pássaro; o tempo que passa), mas é validada, também, no elemento *social* que vejo em ambos os poemas. Afinal, um poeta claramente engajado, como era João Cabral, num poema que trata de *máquinas*, de *operários*, pode ser lido sob esse aspecto de luta de um tempo dominante contra um tempo interno, que com aquele não se coaduna. Eis alguns versos do texto de 1950:

#### IV. Discurso do Capibaribe

(...)

O homem,

porque vive,  
 choca com o que vive.  
 Viver  
 é ir entre o que vive.

O que vive  
 incomoda de vida  
 o silêncio, o sono, o corpo

(...)

(Melo Neto, 2020, p. 111)

É assim, então, que leio “O Relógio”: como um enfrentamento do tempo vivo de dentro homem, com o tempo vindo de fora, que é uma relação *incômoda*, que tira do conforto; mas também como um poema que demonstra que o tempo é do *corpo*, portanto, que a relação com a temporalidade é, acima de tudo, uma questão de percepção. Entendo que essa noção será reforçada pelo seguinte e último poema de *Serial*, “O Alpendre no Canavial”<sup>24</sup>.

Trata-se de um poema de quatro partes, em que predomina o verso de oito sílabas, com oito quadras em cada parte e, em meu entendimento, é novamente um dos quatro em que se vê a mesma coisa de maneiras diferentes: o tempo. Benedito Nunes chega a afirmar que doze dos dezesseis poemas de *Serial* são “conjuntos ou blocos de quadras” que “compreendem 4 poemas distintos em 4, 6, ou 8 quadras, que têm assunto comum” (Nunes, 1974, p. 119). Entendo que segue havendo unidade, ou continuidade, em cada uma das quadras, que tentam apreender o tempo sob diversos pontos de vista – notadamente, pode-se verificar algo como um tempo percebido por cada sentido. Começemos o poema:

### O alpendre no canavial

A Romero Cabral da Costa

1  
 Do alpendre sobre o canavial  
 a vida se dá tão vazia  
 que o tempo dali pode ser  
 sentido: e na substância física.

Do alpendre, o tempo pode ser  
 sentido com os cinco sentidos

---

<sup>24</sup> Já tive a oportunidade de tratar desse poema em meu trabalho de conclusão de curso apresentado para obter o grau de licenciado em letras pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). A leitura, mesmo porque recente, foi pouco alterada.

que ali depressa se acostumam  
a tê-lo ao lado, como um bicho

Ou porque no deserto, em volta,  
da cana oceânica e sem ilhas,  
ou poros, mais ávidos, se abram  
e a alma se faça menos fibra,

ou porque ele próprio, o tempo,  
por contraste com a vida rala,  
se condense, se faça coisa,  
que se vê, se escuta, se apalpa.

(Melo Neto, 2020, 336-337).

As quadras todas têm versos que podem ser lidos como tendo oito sílabas poéticas, e as duas primeiras estrofes indicam uma relação sensorial do eu-poético com o tempo. A imagem de alguém parado num alpendre, percebendo o tempo por intermédio de seus sentidos, demonstra como o poema é inaugurado com um convite para perceber o tempo sensorialmente, isto é, com o corpo. O alpendre sendo um espaço também é um dado importante – a relação com o tempo se dá em espaços (o corpo, o alpendre).

Esse tempo tem *substância física*, e chega a ganhar corpo, *como um bicho* – o mecanismo é o mesmo de “O Relógio”, em que o bicho era um pássaro. Em ambos os casos, o tempo é verificado como uma coisa do mundo, um fenômeno, e é o observador, no caso o sujeito poético, que atribui ao tempo significado. A construção que havia sido iniciada no poema anterior, de que o tempo acontece *dentro*, repete-se. Aliás, há um detalhe: aqui, o tempo não é um bicho, é *como* um bicho, um símile, elemento comum na poética cabralina, e que invoca, de novo, a justaposição verificada em João Cabral. Esse exercício sensorial transforma o tempo de uma noção *abstrata* em um elemento *concreto* – como vimos, Cabral tem uma predileção por imagens concretas, e nesse poema, como se demonstra comum em *Serial*, mesmo querendo abordar uma noção abstrata em princípio, a primeira coisa que o poeta faz, por intermédio desse sensorial eu-poético, todo munido de seus sentidos, é dar ao tempo a qualidade de *concreto*.

A influência do espaço, um espaço de um canavial, imagem que remete à aridez na poética cabralina, espaço de vida rala, altera essa percepção do tempo. Surge outro dado bem constante na poesia de Cabral, que aparece principalmente em *A educação pela pedra* (1966): a analogia do canavial com o mar. Isso já surge

ao ser atribuída à cana a qualidade de “oceânica” – o canal é amplo, profundo, como um mar. Os poros se abrem, mais ávidos – imagem que novamente se associa à sensorialidade. Com Collot (2013), verificamos uma relação entre corpo, paisagem, e pensamento. É exatamente o que se vê aqui: a percepção do tempo, que viu-se ser uma questão ocorrida no espaço-corpo em “O Relógio”, onde era interrompida, aqui ocorre e se projetando para fora: é na paisagem que se altera a percepção do tempo. E a relevância desse espaço pode ser lida com Bachelard (1978), a quem leio como literatura: aproprio-me de suas noções não com um compromisso com elas, mas com uma intenção de, partindo delas, incrementar minha leitura de João Cabral de Melo Neto. Para Bachelard, a linguagem poética seria expressão do ser, portanto, sua valorização da linguagem poética se alinha bem com a de Merleau-Ponty:

Aqui, a criação se produz na linha sutil da frase, na vida efêmera de uma expressão. Mas essa expressão poética, embora não seja uma necessidade vital, é mesmo assim uma tonificação da vida. O bem dizer é um elemento do bem viver. A imagem poética é uma emergência da linguagem, está sempre um pouco acima da linguagem significante. Ao viver os poemas tem-se pois a experiência salutar da emergência. Emergência sem dúvida de pequeno porte. Mas essas emergências se renovam; a poesia põe a linguagem em estado de emergência. A vida se mostra aí por sua vivacidade. Esses impulsos lingüísticos que saem da linha ordinária da linguagem pragmática são miniaturas do impulso vital. (...) se fosse preciso dar um curso sobre fenomenologia, seria sem dúvida no fenômeno poético que se encontrariam as lições mais claras, as lições elementares. (Bachelard, 1978, p. 190-191).

Tanto Merleau-Ponty quanto Bachelard concordam que a arte é um modo adequado de se descrever o mundo (organizar a experiência; dar, para ela, carne), ou, como prefere Bachelard, fazer emergir a vida, e o *espaço* é cada vez mais importante para a caracterização, em forma de arte, da percepção do tempo em João Cabral. No caso, é no espaço de um alpendre diante de um canal que se verifica outras formas “que o tempo tem de passar-se”. Em seu *Poética do espaço*, Bachelard pensa sobre diversos espaços de sua vida (como a casa, a gaveta, mesmo uma concha) para verificar que são constituídos não por alguma essência preexistente, mas pela relação que se estabelece com elas. O oitavo capítulo da obra é intitulado “A imensidão íntima” (Bachelard, 1978, p. 316-334), que trata, precisamente, desse paradoxo: como pode algo que é imenso ser íntimo? Nessa relação imbricada do sujeito com a paisagem imensa:

Descobrimos aqui que a *imensidão* íntima é uma *intensidade*, uma intensidade do ser, a intensidade de um ser que se revela numa vasta perspectiva de imensidão íntima. Em seu princípio, as “correspondências” acolhem a imensidão do mundo e a transformam em uma intensidade de nosso ser íntimo. Elas instituem transações entre dois tipos de grandeza. (BACHELARD, 1978, p. 322)

O sujeito poético de João Cabral se relaciona com a imensidão do canavial, acolhendo-a, e a transforma numa intensidade de seu ser íntimo. É só nessa troca, só nessa mútua constituição, que o tempo pode tomar forma; ela não existe previamente, só existe a partir do momento em que é *criado* pelo ser em relação com o mundo, e posteriormente *expresso* em linguagem poética. É a grandeza oceânica da cana vista do alpendre que permite a constituição de um tempo que se condensa e que emerge em linguagem poética.

Em *O Visível e o Invisível*, Merleau-Ponty nos apresenta a noção de *quiasma*, estrutura cruzada ou em forma de X, como um cromossomo, usada para ilustrar uma interligação entre o sujeito e o objeto, o corpo e o mundo, a percepção e o percebido, e entre o tempo e o espaço (Merleau-Ponty, 2014, p. 129). O termo já foi descrito nesse trabalho segundo a interpretação de Michel Collot. Em ambos os casos, há ênfase na ideia de que a percepção e a experiência são sempre “encarnadas” no mundo. Esse sujeito poético, de poros abertos, está *sendo* espaço, não meramente *ocupando* espaço, e percebe o mundo, atribui a ele significado. Na quarta estrofe há um reforço da noção de que o tempo é coisa corporificada, e ocupa espaço, é espaço, e se faz sentir. O espaço influencia a percepção. No poema, isso se traduz num tempo visto de maneira diferente em razão de se estar num alpendre, diante de um canavial, que tem o condão de adensar o tempo, o qual passa a ser visto, escutado, apalpado.

De novo, surge o interessante artifício poético de substantivo na função de adjetivo no verso “e a alma se faça menos fibra”. Fibra, substantivo feminino, aqui adota a qualidade de adjetivo. Vimos com Senna (1980) que o efeito opera duas funções: o estranhamento, que impede leitura automática (esse impedimento, comentarei em outro trecho do poema); e a concretização, que já foi notada no comentário das duas primeiras estrofes. Para que a alma seja mais ou menos fibra, é preciso que seja concreta. É essa a imagem da primeira série de “O Alpendre no Canavial”: um eu-poético num alpendre diante de um canavial, cuja alma, adjetivada com substantivos, vira matéria, ainda que mais porosa (ou menos fibra), e é posta

em paralelo com um tempo que se faz, também, concreto, se faz corpo, e passa a ser percebido. O que vejo aqui é um exemplo perfeito de um esforço de João Cabral não de tirar subjetividade de sua poesia, mas de amenizar, nela, a abstração. Sigamos com as próximas quatro quadras dessa primeira parte do poema:

Como quer que seja: a verdade  
é que o tempo ali pode mesmo  
ser sentido, literalmente,  
e até como *sabor e cheiro*:

cheiro de fumo, de fumaça,  
de queimado, de coisa extinta,  
como o de uma coivara longe,  
extinta mas fumaçando ainda,

cheiro sempre de coisa extinta,  
qual se o tempo fosse resíduo,  
já nos tocasse já passado,  
apenas com o rasto, já ido,

cheiro que às vezes mais se adensa  
e é sabor leve, e sobre a língua,  
de cheiro longe de fumaça  
se faz sabor leve de cinza.

(Melo Neto, 2020, p. 337)

Necessário, agora, articular a noção de Merleau-Ponty de *temporalidade*. É que a relação do sujeito com o mundo dada pelo corpo promove a ressignificação da matriz de sentidos que compõe o “eu” – e, se para cada “eu”, a experiência do tempo é subjetiva, então o passado e o futuro também serão relacionados à subjetividade desse “eu”. Dirá Merleau-Ponty: “Um passado e um porvir brotam quando me estendo em direção a eles.” (Merleau-Ponty, 2018, p. 564). Em outras palavras, os fenômenos estão sempre a ressignificar a matriz de sentido que é cada sujeito incorporado, inclusive seu passado e seu porvir. É essa potência de ressignificação que têm os fenômenos.

Esse movimento é visto, no poema, na modalidade dos sentidos humanos que são, a cada nova série, trazidos pelo poeta para dar a ver como percebem o tempo: os primeiros são o sabor e o cheiro, um aspecto sinestésico notado por Marta Peixoto (Peixoto, 1983, p. 148). De fato, há um elemento dessa ordem – a coisa extinta do poema tem um cheiro, mas vejo que, no poema, o sabor e cheiro do tempo não são apenas artifícios sinestésicos. Esse esforço do poeta de tudo

transformar em concreto contesta essa posição exclusivamente sinestésica desses elementos. O poeta não fala só do cheiro do tempo ou da coisa extinta, mas também do cheiro da fumaça, mencionando que esse é um cheiro de algo que está ali, naquele presente, na forma de um aroma. Esse cheiro não do tempo, não da coisa extinta, mas da fumaça mesmo, por ser um cheiro que nos remete a um passado, faz com que o cheiro *seja* tempo, mas seja, também, um elemento do espaço. O passado do poema está no presente do eu-poético, e no espaço do eu-poético, através da fumaça e da cinza. Aqui vejo uma forma descrita em tempo, mas descrita, novamente, em forma de espaço.

Diante disso, o próprio sujeito poético se relaciona com o tempo (a fumaça, a cinza) de um modo profusamente sensorial. Há uma concretização do passado que se traduz em fumaça e em cinza, as quais são *literalmente* experimentadas – e o aspecto literal se dá através do sentido, mas também da percepção do tempo, que por ser vivido com um corpo, também é material. Isso é expresso através de um aspecto formal de relevo nesse trecho: a presença de vários sons nasalizados, como o nasal bilabial [m] de *fumaça*, *fumo*, e as nasais dentais e/ou alveolares de *extinta*, *ainda*, *apenas*, *adensa*, *língua*, dentre outros. Com esse artifício poético, Cabral convida que a leitura das quadras em que se fala da fumaça e da cinza façam uso do mesmo órgão sensorial que se utilizaria para que, no mundo nosso, não no mundo do texto, fosse experimentada a fumaça, a cinza. Daí a expressão de um tempo sensorial e palpável, um tempo que se faz corpo, que se acessa com o corpo, que se faz também concreto, e que se faz sentido, sensorialmente sentido. Passo à segunda série do poema, onde o tempo será ouvido:

2  
De ermo que vai em derredor,  
das várzeas de cana somente,  
passarinhos buscando pouso  
vêm aterrissar neste alpendre.

Onde cada um com a receita  
herdada dentro da família  
se põe a demonstrar que o tempo  
não soa sempre em água lisa.

(Melo Neto, 2020, p. 337)

Como já se pôde verificar em “O Relógio”, é sempre possível ler o texto cabralino sob uma ótica metapoética. Aqui, o poeta está nos dizendo que o tempo

não soa sempre em água lisa – isso remete, claro, à sua própria poesia, em especial se retomamos a noção de que o *tempo* é, também, relativo à uma unidade sonora que está envolvida no poema. Também na escolha métrica do poema todo há um reforço dessa lentidão. Destaco os octossílabos. João Cabral passou diversos anos de sua vida na Espanha, e teve um contato profuso com a poética local. Décio Pignatari, em prefácio ao tratado de versificação espanhola de Elena Godoy, nos explica as diferentes maneiras de se encarar a *redondilha maior* na poesia em língua portuguesa e em língua espanhola:

Um ponto isolado crucial, por exemplo, é a redondilha maior, em que ocorrem alguns encontros e desencontros, pois o verso de sete sílabas, ou heptassílabo, no mundo hispânico, é octossílabo. Embora ambos os sistemas sejam regidos pela marcação silábico-acental, com predominância das sílabas tônicas que respondem pelo ritmo e pelo compasso, a poesia hispânica leva em conta a última sílaba átona, ao passo que só levamos em conta a última sílaba acentuada. As dificuldades são apenas aparentes, porque, em ambos os casos, as marcações dos "pés" são efetuadas segundo a relação forte/fraco, tônica e átona, e não pela relação longa/breve... (Pignatari, 2012, p. VII)

Imbricado em, e de, poesia de tradição espanhola, João Cabral prefere os octossílabos, mas desde que sejam contados como se conta a poesia lusófona, isto é, sem levar em conta a última sílaba átona. Se o fizéssemos, poder-se-ia defender que o poema é em *eneassílabos*, mas há versos que desafiam essa noção, como apresentarei logo mais, onde o uso de uma proparoxítona faria cair por terra a regularidade métrica do poema. Trata-se, então, de um poema em oito sílabas métricas, em contraste com as sete da redondilha maior conforme apresentada pela poesia em língua portuguesa. Entendo que esse recurso, tal como a adjetivação por intermédio de substantivos comentada por Senna (1980), impede uma leitura automática, "fluvial", do poema. Já aí há uma noção de temporalidades outras, e de mais de uma configuração de tempo, mesmo na forma do poema, no ritmo do poema, que exige em sua forma uma leitura mais mesurada, mais pausada, desacelerada.

E, podemos ver, os *pássaros* voltam de "ermos derredores", onde há cana somente. Diante da imensidão da cana oceânica, os pássaros buscaram um alpendre onde aterrissar. Alpendre, espaço onde há o homem, vem a ser habitado pelos pássaros os quais, no poema anterior, eram expressão do tempo. O dado não pode ser ignorado, em especial num livro com tamanha unidade, ainda mais no

poeta “das mesmas vinte palavras”. Se fiz uma leitura do léxico do poema anterior comparando-o com um texto publicado onze anos antes, autorizo-me, então, a fazer o mesmo com poemas vizinhos, e considero que, no poema de agora, os pássaros são, também, tempo. Mas, de modo diverso do que acontecia n’”O Relógio”, aqui os pássaros vão contando os modos que herdaram de demonstrar o tempo, que não soa sempre em água lisa, e o poema continua:

O tempo então é mais que coisa:  
é coisa capaz de linguagem,  
e que ao passar vai expressando  
as formas que tem de passar-se.

(Melo Neto, 2020, p. 337).

Aqui, o poeta está efetivamente atribuindo ao tempo uma linguagem, e reforça a noção de que, por intermédio de linguagens, é possível que se verifique outras formas de ver o tempo passando. Com apoio, novamente, em Merleau-Ponty, e na noção de que a arte é um dos jeitos de se descrever experiências com o mundo, vejo na poesia uma descrição outra, por outra linguagem, do tempo passando; ou, como já apontado, trata-se do tempo descrito por um predicado outro, que é a linguagem poética. Essa ideia é repetida no poema:

Patativas, papa-capins,  
xexéus, concrises, curiós:  
e então que se *escuta* o tempo  
que passa e o diz, de viva voz.

Sabiás, canários-da-terra,  
cantando de estalo e corrido:  
uns gaguejando, qual telégrafo,  
outros contínuos, como um trilho.

Sanhaçus, galos-de-campina,  
ferreiros, com ferro no estilo:  
todos vêm mostrar como passa,  
em sintaxes de todo tipo,

o tempo que de nós se perde  
sem que lhe armemos alçapão,  
nem mesmo agora que parece  
passar ao alcance da mão,

nem mesmo agora que chegou  
tão perto, tão familiarmente,  
certo atraído pela sesta  
avarandada deste alpendre.

(Melo Neto, 2020, p. 338).

O artifício poético de *concretização*, nesse trecho, passa novamente pelos pássaros – talvez, mais precisamente, pelo *som* deles. Relembro: outrora era monótono e horizontal (no poema anterior), mas como é *de dentro*, isto é, de um *corpo*, passa a ter diversas facetas (e isso ocorre nos dois poemas). Apesar de os pássaros terem sintaxe, o que importa é o concreto dos pássaros, e seus sons, que gaguejam ou que continuam. O poeta escancara, pelas sintaxes dos pássaros, as quais se tornam tão concretas quanto os pássaros que as possuem, os diversos modos de se perceber a passagem do tempo – um tempo gaguejante<sup>25</sup>, ou um tempo contínuo. Aliás, se pensarmos com Michel Collot, a escolha da sintaxe como elemento para repetir o núcleo deste poema serial, que é o tempo, revela novamente uma carga de metalinguagem porque, para o teórico, “Nessa perspectiva, não há separação entre a percepção, que é, desde sempre, seletiva e significativa, e a imaginação, que lhe prolonga o trabalho” (Collot, 2013, p. 57). Tudo isso vale, é claro, para o ritmo do poema. Faço uma escansão de quatro versos:

/Sa/bi/ás,/ ca/ná/rios/-da/-te/rra, (3-5-8)  
 /can/tan/do/ de es/ta/lo e/ co/rri/do: (2-5-8)  
 /uns/ ga/gue/jan/do/, qual/ te/lé/grafo, (1-4-8)  
 /ou/tros/ con/tí/nuos/, co/mo um/ tri/lho. (1-4-6-8)

Nenhum dos versos repete as cesuras. Chama a atenção, inclusive, o uso da proparoxítona no terceiro verso, que também dá um ritmo único e particular a ele (e que impede, como disse um pouco acima, ler eneassílabos). Novamente, com um artifício formal, João Cabral reforça as diferentes sintaxes, umas mais gaguejantes, ásperas, outras mais lisas, contínuas. A sintaxe, aplicada ao tempo, é prova de que o tempo tem várias maneiras de mostrar como passa – por isso, nesse trecho, vejo um tempo de linguagem poética, e de som poético; um tempo de som e linguagem. Mas é um tempo que se perde, mesmo tão perto; é um tempo que se altera, que se vai, mesmo que tão perto, mesmo que tão corpóreo. É um tempo, a todo instante, flexível, não é hegemônico.

Vamos à terceira unidade:

---

<sup>25</sup> Lembremos da noção de Sússekind (1998) apresentada na nota de rodapé n° 23 deste trabalho.

3

Se no alpendre é a hora do trem  
que vai à estação do lugar,  
o tempo pára de correr:  
começa a se depositar.

(Melo Neto, 2020, p. 338)

Como esse alpendre condensa, já, tantas espacialidades: do canavial, da estação de trem... aliás, o poeta retoma aqui um mote de seu segundo livro, *O engenheiro*, de 1945, dezesseis anos antes da publicação de *Serial*:

### ***A moça e o trem***

O trem de ferro  
passa no campo  
entre telégrafos.  
Sem poder fugir  
sem poder voar  
sem poder sonhar  
sem poder ser telégrafo.

A moça na janela  
vê o trem correr  
ouve o tempo passar.  
O tempo é tanto  
que se pode ouvir  
e ela o escuta passar  
como se outro trem.

Cresce o oculto  
elástico dos gestos:  
a moça na janela  
vê a planta crescer  
sente a terra rodar:  
que o tempo é tanto  
que se deixa ver.

(Melo Neto, 2020, p. 65-66).

É notável um embrião de “O Alpendre no Canavial”. No poema de 1945, o tempo *já era* apreendido no aspecto sensorial – desde o início de sua poética existe para João Cabral um tempo que é *percebido*. O símile opera a equiparação do trem ao tempo, que aqui resgato, afinal, se no alpendre se espera o trem, é também o tempo que se está a esperar. E o poema de 45 tampouco permite a hegemonia de um tempo, porque como pode haver pouco ou muito de algo que é monótono,

constante? E se, da janela de um trem, o tempo é tanto, a modo de permitir ver a planta crescer, ver a terra rodar, de ser visto ele próprio, como seguir defendendo que o tempo é só um, e ainda um representante da morte? O tempo são vários: é uma grande questão de percepção. E quem nunca experimentou a sensação de acúmulo de tempo esperando por alguma coisa?

Então, dir-se-ia que o tempo  
interrompe toda carreira,  
entorpecido pela tensão  
do mundo à espera e à espreita.

(Melo Neto, 2020, p. 338).

Essa sensação de demora que faz depositarmos o tempo está contida na forma do poema. Três dos quatro versos exigem elisões inusitadas de leitura para que sigamos lendo-os como octossílabos – apenas o segundo, *interrompe toda carreira*, pode ser lido sem qualquer concessão sonora:

/En/tão,/ dir/-se/-i/a/ que o/ tem/po  
/in/te/rrom/pe/ to/da/ ca/rrei/ra,

No primeiro verso, uma elisão simples de “que” com “o”, para criar uma sílaba sonora apenas, a qual mantém o verso octossílabo. A mesóclise dá, também, um determinado efeito gráfico e sonoro, e mesmo semântico, ao verso. O segundo, lê-se com oito tranquilamente. Mas a tensão sonora e métrica é extrapolada nos dois versos seguintes. O primeiro deles, *entorpecido pela tensão*, exige uma leitura inusitada do “pela”. Se formos pronunciar o e, o verso fica com nove sílabas:

/en/tor/pe/ci/do/ pe/la/ ten/são/

Mas sabemos, pelo poema todo, que é octossílabo. A única concessão rítmica possível é que leiamos o “pela” como uma sílaba só:

/en/tor/pe/ci/do/ pela/ ten/são/

Não raro, poetas fazem uso da apóstrofe nessas ocasiões para indicar qual é o som correto ao se ler determinada palavra, isto é, refletem no texto escrito a qualidade sonora. Nesse caso, o verso poderia ser algo como: *entorpecido p’la tensão*. João Cabral opta por não nos dar esse recurso visual, nós que depositemos

duas sílabas em uma só. Antes de interpretar o todo, vou comentar o último verso dessa quadra: “do mundo à espera e à espreita”. Assim é uma possibilidade de escansão para a manutenção do verso em oito sílabas:

/Do/ mun/do à/ es/pe/ra e à/ es/prei/ta.

A condensação, o depósito de demora, é refletido nas crases. A junção da preposição com o artigo, se separada, tornaria o verso algo como: “Do mundo a a espera e a a espreita”. Para mim, esse artifício condensa, na carne do texto, o tempo depositado na espera, como entendo fazer o uso de uma mesóclise. Nessas escolhas de linguagem e gramaticais, vejo uma emulação, uma transmutação em poesia, dessa tensão mencionada pelo terceiro verso da estrofe. Continua:

Então, dir-se-ia que o tempo  
tem câibras, ou fica crispado,  
impedido de fluir livre  
entre esperas, bolsas de vácuo.

(Melo Neto, 2020, p. 338)

Notemos a repetição, como moldura, ou como friso, do início do verso: “Então, dir-se-ia”, que aparece na estrofe anterior, e que virá (Só o “Então”) na próxima: é o tempo, posto em diversas lentes. E o tempo com câibras reforça o aspecto corporal, concreto, que lhe foi posto nas primeiras estrofes do poema e, entre esperas, o tempo fica impedido de fluir livre. O poeta constantemente volta e acresce à ideia de vários modos de se passar o tempo, e segue reforçando a noção estabelecida no fim de “O Relógio” de que o tempo pode ser flexível, nem sempre é o tempo do martelo. Há um resgate de um tempo adjacente ao corpo na forma de bolsa, como eram as memórias em “Escritos com o corpo”. É claro: o sentido que governa a terceira série é o *tato*, é *tátil* o modo de se perceber o tempo nesse trecho. E é por isso que se pode verificar a sua espessura:

Então, ele faz tão espesso  
que é *palpável* sua substância;  
tão espessa que ao apalpá-la  
se tomaria por membrana;

(Quando mais espessa, eis que o trem  
com a explosão, a histeria,  
bruta e de ferro, de cidade,  
rompe a membrana distendida.

E só depois que ele reparte  
 com sua exaltação maníaca  
 é que os rotos fiapos duros  
 de tempo coalhado em bexiga

voltam a diluir-se no vazio  
 que vai diluindo, dia a dia,  
 ferros-velhos de uma paisagem  
 posta à margem, fora da via.)

(Melo Neto, 2020, p. 339).

Mais uma vez, sou instado a mencionar *O Cão sem Plumas*, onde o que é espesso é a *realidade*, que aqui toma forma na espessura palpável do tempo. É como se o tempo de espera passasse a ser tão tangível a ponto de se tornar mais real, até criando membrana (que, no poema, são os parênteses), mas isso facilmente é rompido com o atingimento da expectativa do trem chegando. N’*O Cão sem Plumas*, de modo similar, a espessura tinha a ver com expectativa, uma vez que era espessa primeiro a maçã, que se queria ter, a qual não era tão espessa, entretanto, como a fome que não a podia comer (Melo Neto, 2020, p. 112). A intensidade de um tempo percebido, quando não passa, se dissolve com facilidade a partir do momento em que volta a passar – do mesmo modo, a espessura da maçã se dissiparia junto do fim da espessura da fome. E a fome, como a espera, é uma relação *física*, corpórea: o tempo não é monólito, ele é flexível, e o percebemos com o corpo. A espera é uma luta corpo a corpo com o tempo.

Outro elemento de relevo é a *cidade*, aqui associada à histeria, à explosão, à brutalidade, até exaltada de modo maníaco: chega a romper o tempo. Ainda comparando com *O Cão sem Plumas*, em que a cidade era o local das casas-grandes, viradas de costas para os homens do Capibaribe (Melo Neto, 2020, p. 103), aqui, também, a cidade representa a hostilidade – o trem vem da cidade e, se o trem é um tempo, como aceito ser com base no poema “A moça e o trem”, esse tempo adota todas as características utilizadas para delimitar o trem-tempo vindo de lá. É um tempo que se contrasta em demasia com esse percebido no alpendre, que é espesso, vazio e, como veremos, até lento. Por fim, vou à quarta e última série:

4  
 Deste alpendre num meio-dia  
 caindo no mundo de chapa,  
 é que se chega a *ver* que o tempo  
 sabe moderar a passada.

(Melo Neto, 2020, p. 335)

Dessa vez, a repetição do núcleo tempo é percebido pela vista, e a visão, para Merleau-Ponty, “mostra mais que ela mesma” (2013, p. 290). O mesmo ocorria no poema de 1945. Ver o tempo sob uma perspectiva fenomenológica é estar envolvido no tempo. É encarnar, e ser encarnado pelo tempo, algo que combina com a experiência sensorial que o eu-poético tem com o tempo.

Tudo então se deixa tão lento,  
só presente, tudo tão lasso,  
que o próprio tempo se abandona  
e perde a esquivança de pássaro.

E, se não chega a se deter,  
gavião-peneira, imóvel no ar,  
ele assume a câmara lenta  
que é da preguiça, do embuá,

e esse caminhar mais viscoso  
de mel-de-engenho, água em remanso,  
o gesto enorme da borracha,  
borracha de pássaro manso.

(Melo Neto, 2020, p. 339-340).

“Tudo se deixa tão lento, só presente” – novamente a temporalidade conforme a descreve Merleau-Ponty, já que o passado e o porvir estão contidos só no presente. Os fonemas vocálicos assonantes, como o [ó], ou o as variações de [a], dão ao trecho toda uma abertura, uma amplitude que contrasta com o tempo condensado e tenso da terceira parte, e tenho para mim que a imagem mais bonita desse poema é essa, de um tempo que é como um gavião-peneira imóvel no ar. Desse modo, João Cabral insiste na imagem do pássaro como expressão do tempo: enquanto n’“O Relógio”, era só pássaro ou pássara, n’“O Alpendre no Canavial” o pássaro-tempo toma diversas formas. Esse do gavião-peneira é particularmente interessante porque “peneirar” é como algumas aves de rapina caçam, pairando no ar, buscando presa, e áreas desmatadas, como a de um canavial, costumam ser propícias para os hábitos desse tipo de ave – o gavião-peneira, portanto, assim como o tempo, se percebe mediante a sua relação com o espaço.

Em contraponto com o tempo acelerado da cidade, vemos, na carne do poema, um tempo estanque. Ou um tempo que passa viscoso, como o mel é viscoso. E o visco do mel, a demora em sua passagem, traduz-se, novamente, na

forma do verso: é preciso fazer elisão com o /nho/ de engenho e o /á/ de água, ainda que separados por uma vírgula. Mas é mel: um tempo que passa demorado, viscosamente, pode ser doce.

Então o alpendre e a bagaceira  
se transformam em laboratório:  
pois vistas a esse tempo lento,  
como se sob um microscópio,

as coisas se fazem mais amplas,  
mais largas, ou mais largamente,  
e deixam ver os interstícios  
que a olho nu o olho não sente,

e que há na textura das coisas  
por compactas que sejam elas;  
laboratório: que parece  
tornar as coisas mais abertas

para que entremos por entre,  
através, do fundo, do centro;  
laboratório: onde se aprende  
a apreender as coisas por dentro.

(Melo Neto, 2020, p. 340).

Nas últimas quatro quadras, o alpendre vira ainda outro espaço, um laboratório. O eu-poético nota, no desfecho, o que o poeta vinha fazendo desde o início: investigar o tempo, de modo repetido, seriado, verificando *as formas que têm de passar-se*. A amplidão da assonância aparece nas coisas, conforme a segunda estrofe. O paradoxo laboratório e microscópio que demonstram a imensidão pode ser correlacionado com o paradoxo de imensidão e intimidade conforme vimos com Bachelard (1978), e o exercício poético mesmo, de desnudar o tempo, revela um tempo completamente diferente daquele comum, da ciência: é um tempo que se apreende, se percebe, numa relação de paisagem, pensamento e espaço. Tudo isso passa, e só pode passar, por diversos elementos de expressão poética que busquei demonstrar, porque “é antes na própria letra do texto, em seus significantes gráficos e fônicos, que se dá a ver e entender poeticamente a paisagem”. (Collot, 2013, p. 61). No poema, como na vida, o tempo não é coisa dada pelo mundo, tempo é coisa que se apreende por dentro.

Marta de Senna lê o poema, mas é breve sua leitura: entende que, nesse texto, João Cabral, por intermédio de uma relação sensorial com o tempo, volta a

tentar concretizar o abstrato tempo, e entende ser um ponto-chave da obra, em que o poeta, como vimos, banaliza o mistério (Senna, 1980, p. 163), caminhando para o rito do exorcismo que entende ocorrer na obra – isto é, entende que a relação estabelecida aqui, com o tempo, é só um passo para que se possa operar o que chama de um *exorcismo*, que é domar o subjugo do tempo, escapando, assim, da morte<sup>26</sup>. Rosanne Bezerra de Araújo também associa o tempo, neste poema, à morte (e também estabelece um parâmetro com *O Cão sem Plumias*):

A ideia do trem assemelhada à morte é perfeita com relação à passagem de ambos. O trem passa pelo alpendre, quebrando o tempo sublime desse, assim como a morte passa pela nossa vida, assim como uma fruta é passada por uma espada, como um rio atravessa uma paisagem. Nessas estrofes entre parênteses percebemos a espessura do tempo e da morte, mediante o movimento realizado pelo trem. (Araújo, 2022, p. 162).

Mas vejamos que se refere ao tempo do *trem*. Se, em minha leitura, associei o trem à cidade, é o tempo da cidade que é associado à morte.

Em resumo, é essa a conclusão que faço da percepção do tempo em *Serial*: através de uma investigação repetida, em série, da natureza do tempo em “O Relógio”, constatamos que o tempo *do mundo*, aquele contido na quebradiça gaiola que é a máquina relógio, contém o som de um pássaro ou pássara só: horizontal e monótono. Essa máquina, relógio, martelo, roda de água, permite que um fluido a passe, o *tempo*, mas esse mesmo *tempo*, quando deixa de lidar com *coisa*, e passa a lidar com *corpo*, parece estar num embate: aí que se nota que, nesse imbricamento do corpo com o tempo, isto é, no momento da *percepção* do tempo, o tempo pode ter outros compassos. Essa ideia é reforçada em “O alpendre no canavial”, cujo centro é, precisamente, essa percepção do tempo – é como se pudéssemos ler os dois poemas como um só, compostos de duas séries, cada série com sub-séries. No segundo, repetem-se elementos do primeiro, notadamente os pássaros que, no segundo texto, passam a ter diversas formas, como são diversas as formas que o tempo tem de passar.

Mais importante que isso é que essa percepção do tempo, que o define, é constituída por um sujeito incorporado num espaço (que é espaço também). Aí

---

<sup>26</sup> Em *Crime na Calle Relator* (1987) conste um poema chamado “O exorcismo” que fala, precisamente, de morte. No texto, o sujeito lírico ouve de um “Grão-Doutor” o seguinte: “Seu escrever da morte é exorcismo,/ seu discurso assim me parece:/ é pavor da morte, da sua,/ que o faz falar da do Nordeste.” (Melo Neto, 2020, p. 678).

minha conclusão: ao investigar serialmente o tempo, João Cabral de Melo Neto permite verificar que é no corpo e no espaço que o tempo se articula. Não descarto a ideia de morte: nos dois poemas ela surge, primeiro como o tempo do relógio que esgarça a vida gota a gota, segundo como o trem da cidade; o que descarto é a ideia de que *sempre* o tempo significará morte. Entendo que essa relação com o tempo é o contrário de uma reificação: é, em verdade, um restauro de uma conexão com sua verdadeira natureza, que se altera. O que é reificado é o tempo do mundo, o do relógio, do trem, esse tempo imperativo e hegemônico. Entendo que o mesmo poderá ser verificado no próximo livro em que verifico como se dá a percepção do tempo: *A educação pela pedra*.

#### 4 A PERCEPÇÃO DO TEMPO EM A EDUCAÇÃO PELA PEDRA

Às pessoas leitoras de João Cabral já iniciadas, não soará estranha a afirmação de que *A educação pela pedra* (1966) é tido como o livro mais importante do poeta do ponto de vista da crítica que consolidou as leituras paradigmáticas de sua poética. Diversos são os elementos que apontam para isso, um deles a ideia de que, neste título, João Cabral estava no mais pleno domínio de sua técnica poética, como se o resultado de toda a sua meditação, todo seu preparo para desenvolver um método de fazer poesia, estivesse resolvido no livro de 1966, que seria um ápice, ou a chegada de uma longa jornada. Outro elemento que ascenderia a obra a este lugar de prestígio é o fato de que João Cabral considerava *A educação pela pedra* algo como seu último livro “lúcido”, isto é, que empreendia as ideias de um rigor construtivo, não-inspirado e racional. De novo: as pessoas leitoras de João Cabral já mais familiarizadas com sua obra saberão que o poeta cismava, a partir de 1966, a dizer que todo novo livro seu era seu último livro, situação que perdurou até seu falecimento (para registro: Cabral publicou, depois de 1966, mais seis livros). Mas essa ideia era endossada pelo próprio poeta, conforme entrevista dada em 1976, após a publicação do livro seguinte, *Museu de tudo*:

Considero minha obra acabada aos 45 anos. Não no sentido de que não escreverei mais, nem no de que não publicarei mais. Sim, no sentido de que não me sinto responsável pelo que escrevi e escreverei (talvez) depois dos 45 anos. Posso ainda, por fraqueza ou por hábito, publicar outros livros. Poderia, graças ao hábito, publicar outras “educações”: pela pedra, pela lama, pela história sofrida em Pernambuco etc. etc. Mas o que escrevi e talvez escreverei depois de *A educação pela pedra* é coisa que escrevi sem a mesma consciência, ou lucidez, do que escrevi antes. Gostaria de ser julgado pelo que escrevi até os 45 anos. Gostaria de ser considerado um autor póstumo: procurarei ignorar o que dizem, o que acham do que ainda posso fazer (e do que fiz depois dos 45 anos; isto é, depois de *A educação pela pedra*) (Melo Neto *apud* Athayde, 1998, p. 114-115).

Entre *A educação pela pedra* e *Museu de tudo*, livro subsequente publicado em 1975, passaram-se nove anos, que permitiu, dentre outros, a consolidação de diversos pilares da crítica cabralina até ali. A título de exemplo, dois textos fundamentais para a compreensão de João Cabral e da história da crítica cabralina

são os de Benedito Nunes, publicado em 1971, e o de João Alexandre Barbosa, finalizado em 1972<sup>27</sup>.

Mas desde então, diversos esforços foram empreendidos para situar melhor *A educação pela pedra* dentro do contexto da obra completa de João Cabral, bem como revisitar a *Fortuna Crítica* como um todo. A título de exemplo, em 1956 João Cabral publicou um volume intitulado *Duas águas*, que seriam, em paráfrase do autor (Melo Neto, 1956), uma parte de sua produção poética a ser lida em silêncio, que trataria de temas predominantemente metapoéticos, preocupada mais com a forma da poesia, e outra, para ser lida em voz alta, de cunho mais social e engajado. Como muito ocorreu com a tradição crítica cabralina, as sugestões do poeta sobre sua própria obra serviram de restrita baliza à leitura dos livros. Waltencir Alves de Oliveira (2012) é quem melhor demonstra como essa divisão em *duas águas* não se sustenta no próprio texto, verificando como a parte metapóética da produção de João Cabral está repleta de temas de engajamento social, e como a parte de engajamento social está repleta de indagações e investigações incessantes sobre o ofício da poesia. Renan Nuernberger escreveu sua tese de doutorado objetivando fazer uma análise da obra de Cabral “que contemple as especificidades trazidas por *Museu de tudo*” (2021, p. 7). Interessa-me esse aspecto de revisão da obra à luz dos outros textos. Quero dizer: como estou repensando o tempo em João Cabral, prefiro articular leituras da estrutura de *A educação pela pedra* que sejam clássicas, mas também dialogar com textos mais atuais, que já tenham posto em perspectiva os elementos cristalizados da crítica cabralina.

O que pretendo fazer é apontar brevemente algumas leituras clássicas feitas daquele que é tido como o livro mais importante de João Cabral, e outras mais recentes, construindo uma “base da estrutura” de composição de *A educação pela pedra* que auxiliará a análise dos poemas em que figura, conforme vejo, o tempo de percepção. Compreender essa estrutura é preciso pois, como ocorreu em *Serial* (1961), a forma do livro foi pensada antes da elaboração dos poemas, e interfere sobremaneira na interpretação de cada poema individual. A propósito disso, é importante mencionar que Cabral era, sem dúvida, tributário das ideias de Paul

---

27 A publicação do texto propriamente dito veio apenas em 1975, pela editora Duas Cidades, mesmo ano em que João Cabral publica *Museu de tudo*, entretanto, no próprio volume é possível verificar que o texto teria sido fechado por Barbosa em dezembro de 1972 (Barbosa, 1975, p. 228). O fato de não incluir comentários sobre o livro de Cabral de 75 é outro elemento que reforça esse dado.

Valéry sobre a construção de poesia, sendo o poeta francês uma das fontes do poeta brasileiro para pensar, entre outros, a poesia como exercício, não como inspiração (Nuernberger, 2021, p. 47-48). Daí a possibilidade de se pensar em seus livros como construções – isso vem de muito antes de *A educação pela pedra*, como se verifica em carta enviada por João Cabral a Clarice Lispector, publicada na primeira edição da revista *Inimigo rumor*, em 1997, e resgatada por Marcos Siscar para falar da poética de João Cabral. Na ocasião, Cabral está a falar de seu *Psicologia da composição*, de 1947:

(...) é um livro que nasceu de fora para dentro. Quero dizer: a construção não é nele a modelagem de uma substância que eu antes expeli, i. é [sic], não é um trabalho posterior ao material, como correntemente; mas, pelo contrário, é a própria determinante do material. (Melo Neto *apud* Siscar, 2010, p. 288).

Entretanto, como bem aponta Nuernberger, é de se verificar que “a ‘cartilha muda’, de ‘A educação pela pedra’, também se constrói ‘de fora para dentro’” (Nuernberger, 2021, p. 48). Vale seguir citando as palavras de João Cabral sobre o próprio livro para começarmos a compreender sua estrutura:

O meu próximo livro [*A educação pela pedra*], é escrito na base da dualidade. Todos os poemas que incluo têm duas partes. Contudo, a relação entre uma e outra nunca é a mesma. O meu objetivo é a resultante das duas metades, isto é, das duas unidades. Uma vez associam-se, outras repelem-se. As relações de causalidade podem ser as mais variadas.

Quis construir todo o livro estruturado num dualismo. Aliás, ele esteve por se chamar *O duplo ou a metade*. Assim, a obra compõe-se de 48 poemas: metade deles são sobre Pernambuco, outra metade não; metade dos poemas têm 24 versos, a outra metade 16; metade dos poemas são simétricos, os outros são assimétricos; metade dos poemas associam-se, aglutinam-se, outra metade repelem-se; e por aí afora... (Melo Neto *apud* Athayde, 1998, p. 114).<sup>28</sup>

Um desafio de leitura interessante é tentar verificar, nos poemas do livro, quais contém estrofes que são complementares, e quais contém estrofes repelentes. Em todo caso já se verifica que, desde sua concepção, *A educação pela pedra* é um ponto alto no aspecto de rigor estrutural e de composição do livro como um todo para João Cabral de Melo Neto, tal como era em *Serial*. Essa concepção

---

<sup>28</sup> O primeiro trecho é de uma entrevista cedida à *Letras e Artes*, de Lisboa, em 1966; o segundo é entrevista cedida a José Carlos de Vasconcelos ao *Diário de Lisboa*, também em 1966).

matemática, essa visão do livro como *unidade*, essa busca de um material para “preencher” a estrutura previamente desenvolvida, fazem jus à fama de poeta-engenheiro adquirida por João Cabral, como quem constrói os fundamentos de um prédio para, só então, habitá-lo. Isso não quer significar que o *dentro* dos poemas seja menos relevante que esse *fora*, apenas quer dizer que não há como pensar o dentro sem que se verifique como dialoga com todo esse fora, isto é, quem lê João Cabral sem pensar na forma, inclusive na do livro todo, não o lê por inteiro. E é interessante notar como essa estrutura de base foi replicada de maneira geométrica na capa da primeira edição do livro, que é a seguinte:

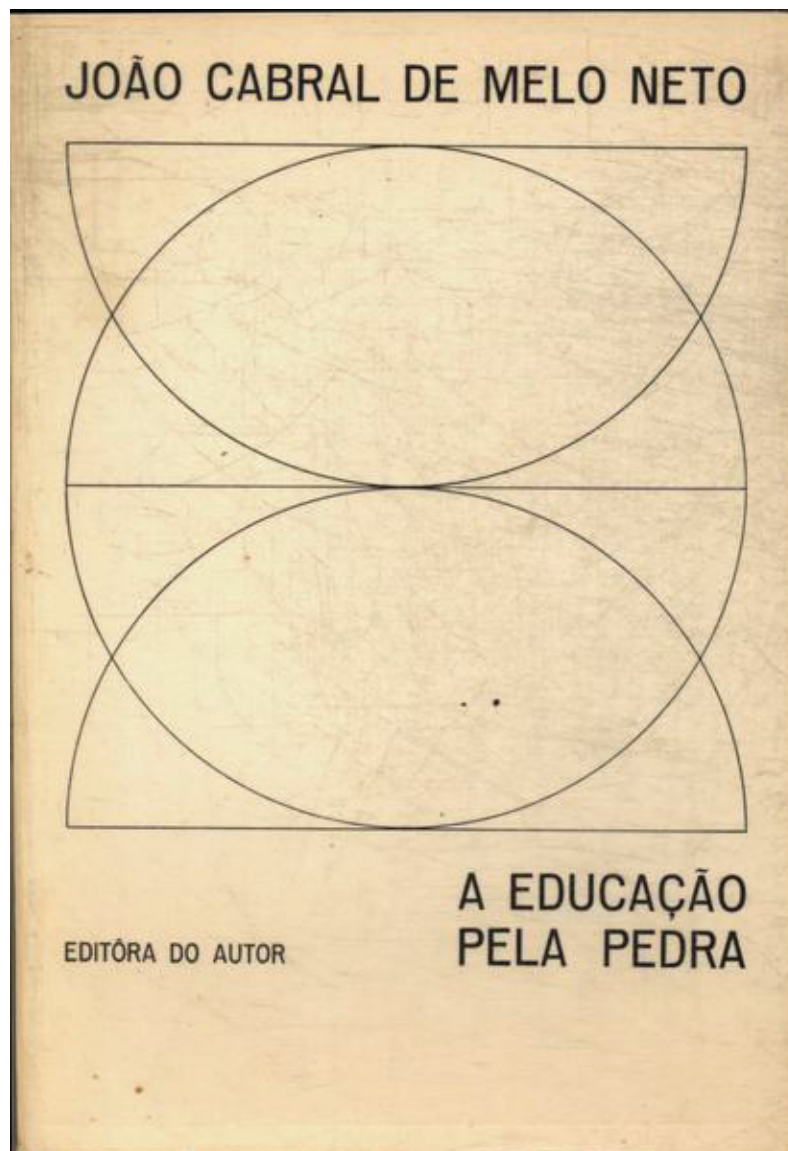


Imagem 01 – Capa da primeira edição de *A educação pela pedra*

Fonte: Traça Livraria e Sebo (2024)

Como se verifica, há dois círculos sobrepostos, e ambos estão cindidos ao meio – trata-se da dualidade que João Cabral aponta ter tido como base da composição de *A educação pela pedra*. Ocorre que um dos círculos têm suas metades juntas no centro, complementando-se, formando o redondo do círculo. Considerando um eixo vertical que passaria pelo segundo círculo, invisível na imagem da capa, verifica-se que o vértice superior e o vértice inferior, que no círculo complementar estão um em cada ponta do diâmetro vertical, no outro, estão colados, fazendo com que o diâmetro horizontal do círculo (que agora são duas linhas) estejam cada um nos vértices superior e inferior. Trata-se de metades que se repelem – a forma lembra uma ampulheta<sup>29</sup>. Não bastasse isso, as linhas diametrais horizontais do círculo que se repele acabam formando um quadrado – aí surgindo o quatro, tão relevante a João Cabral, e tão relevante para a estrutura desse livro, como veremos.<sup>30</sup>

Considero uma grande perda que edições posteriores não tenham replicado, ainda que como uma contracapa fac-similar, essa gravura inserida na capa da primeira edição, que tanto resume a importante estrutura do livro.<sup>31</sup> É importante destacar, também, que o livro foi estruturado de modo que todos os poemas, compostos por duas estrofes, estivessem uma estrofe em cada página, um aspecto de diagramação que contribui para a estrutura, e, portanto, para a leitura, do livro como um todo. Por essa razão, optei por citar os poemas retirados de *A educação*

---

<sup>29</sup> Como o ensaio é sobre o tempo, é bom ter o cuidado de apontar que não intenciono inferir que há, propositadamente, uma ampulheta escondida na capa do livro, indicando a supremacia do tempo como tema ou algo similar. Menciono porque, de fato, lembra o objeto.

<sup>30</sup> Agradeço à Prof. Sandra M. Stroparo que, após a leitura da presente dissertação, cuja banca de defesa foi composta também por ela, fez a gentileza de contatar, com o Prof. Caetano Galindo, a Antonio Carlos Secchin, cabralino de primeira hora, um dos organizadores da edição cujos poemas venho citando, e possuidor de uma primeira edição de *A educação pela pedra*, onde pôde verificar que a capa é de autoria do artista plástico Glauco Rodrigues. Até o fechamento deste texto, não pude encontrar leitura similar à que faço da imagem da capa da primeira edição, seja porque não fez parte de minhas referências bibliográficas, seja porque não li com a atenção devida alguma delas em que tal informação estava presente. Quem mais se aproxima de tal comentário é Éverton Barbosa Correia, em seu recente *João Cabral de Melo Neto em vinte quadros* (2024), onde comenta o aspecto editorial do primeiro volume (p. 165-166), mas diz apenas que ela vem “Sem a sofisticação estética da capa anterior, assinada por Aloísio Magalhães” (p. 167)”. Magalhães era primo de Cabral, morou por alguns meses com ele na Espanha, e juntos são autores do volume *Aniki Bobó*, lançado originalmente em 1958, além de terem sido colaboradores no projeto editorial O Gráfico Amador. Magalhães foi, também, quem assinou a capa de *Terceira Feira*, de 1961, onde estavam reunidos os livros *Quaderna*, *Dois Parlamentos*, e *Serial*. (Marques, 2021, p. 280-280 e 321). De todo modo, o que vai aqui explicado sobre a capa da primeira edição de *A educação pela pedra* não se pretende novidade.

<sup>31</sup> A título de exemplo, a edição de 2008, da editora Objetiva, prefere uma imagem genérica de rochas empilhadas.

*pela pedra* uma estrofe do lado da outra, diferentemente, por exemplo, da edição de 1994 da Obra completa, editada pela Nova Aguilar, em que os poemas se sucedem numa linear verticalidade, algo que foi reparado pela edição de 2020 da editora Alfaguara, organizada por Antonio Carlos Secchin, crítico de João Cabral já citado diversas vezes neste trabalho.

Ainda sobre esse alicerce do livro, Benedito Nunes observa:

As quarenta e oito composições do volume estão sob o signo da quaternidade. São quatro as partes do livro (a, b, A, B), 12 os poemas de cada seção. Cada poema é, por sua vez, um díptico formado de partes simétricas – com o mesmo número de versos – ou assimétricas – com número diferente – mas sempre, qualquer que seja o caso, entre o limite mínimo de 6 e o máximo de 16. Essa disposição favorece duas espécies de correspondência: uma interna, quando duas partes paralelas do mesmo poema se relacionam entre si ou por complementariedade ou por oposição semântica (...); outra externa, das duas partes de um poema primitivo com as duas partes de um outro que dele se origina, por via de permutação de versos (Nunes, 1974, p. 135-146).

Novamente, é Antonio Carlos Secchin, apontando que só *Serial* contém um rigor paralelo de armação, comenta de maneira mais aprofundada o todo da organização do livro:

A primeira grande articulação perceptível em *A educação pela pedra* é de ordem *semântica*. Há 24 poemas pernambucanos e 24 com temas variados, compartimentados em quatro seções, referidas, na primeira edição do livro, como “a”, “b”, “A” e “B” (cada qual com doze textos). Nas seções ou partes minúsculas, os poemas têm 16 versos; nas maiúsculas, 24. Em “a” e “A”, os temas são pernambucanos; em “b” e “B”, variados. A rima, nas duas seções iniciais, comparece, toante, nos versos pares, tendo esquema bastante diversificado (mas nunca deixando de existir) nas partes finais. Outro ponto importante diz respeito à *estrofação* no interior dos grupos: em cada um haverá 50% de poemas isostróficos, conforme se poderá verificar pela tabela abaixo:

- a) 6 poemas com 2 estrofes de 8 versos; 6 com 1 estrofe de versos e 1 de 10;
- b) idêntico ao anterior;
- c) 6 poemas com 2 estrofes de 12 versos; 6 com 1 estrofe de 8 versos e 1 de 16;
- d) idêntico ao anterior.

(Secchin, 1999, p. 221-222).

A posição dos poemas analisados dentro de cada segmento do livro passa, desse modo, a importar para traçar um percurso de leitura. Para além do destaque do aspecto quaternário, que expande um pouco a explicação de João Cabral sobre a

estrutura do livro, é particularmente interessante prestar atenção na permutação de versos.

Às vezes, essa permutação ocorre em títulos, e de maneira indireta, como nos poemas “Uma mineira em Brasília” e “Mesma mineira em Brasília”. Mas ocorre, também, dentro dos poemas, por exemplo, no uso do mesmo verso repetido em outra estrofe, como no poema “O hospital da Caatinga”:

### O hospital da Caatinga

A Danilo Coimbra Gonçalves

O poema trata a Caatinga de hospital não porque esterilizada, sendo deserto; não por essa ponta do símile que liga deserto e hospital: seu nu asséptico. (Os areais lençol, o madapolão areal, os leitos duna, as dunas enfermaria, que o timol do vento e o sol formol vivem a desinfetar, de morte e vida.)

2

O poema trata a Caatinga de hospital pela ponta oposta do símile ambíguo; por não deserta e, sim, superpovoada; por se ligar a um hospital, mas nisso. Na verdade, superpovoa esse hospital para bicho, planta e tudo que subviva, a melhor mostra de estilos de aleijão que a vida para sobreviver se cria, assim como dos outros estilos que ela, a vida, vivida em condições de pouco, monta, se não cria: com o esquelético e o atrofiado, com o informe e o torto; estilos de que a catingueira dá o estilo com seu aleijão poliforme, imaginoso; tantos estilos, que se toma o hospital por uma clínica ortopédica, ele todo.

(Melo Neto, 2020, p. 408-409)

Vejam os como as duas estrofes começam com o mesmo verso: “O poema trata a Caatinga de hospital”. Embora não seja minha intenção analisar a fundo o poema, verifico que a estratégia do poeta é esvaziar o significante “deserto”, usado com frequência como metáfora para “vazio”, buscando, ao invés disso, destacar uma aproximação entre a Caatinga e o hospital no aspecto de estarem cheios. O efeito causado pelos dois versos no começo, então, é de uma *repetição*, que Nunes chega a chamar de “série numérica” (1971, p. 144)<sup>32</sup>. Como já defendi em minha leitura dos poemas de *Serial*, entendo que essa repetição opera um efeito de singularização, tão relevante para minha leitura de João Cabral que é feita com aporte da

---

<sup>32</sup> A permutação de versos é amplamente discutida por Nunes no capítulo IV, subcapítulo 2 de seu texto, “A lógica da composição” (1971, p. 142-152).

fenomenologia, a qual vê, na arte, a potência de descrever uma experiência individual com o mundo. E essa serialização, agora permuta, não é restrita a *Serial*, como aponta Oliveira ao afirmar que o movimento de “permuta entre elementos inscritos em uma série” ocorre “várias vezes, em *Serial*, mas principalmente na estrutura de *A Educação pela Pedra*, o livro de Cabral considerado o ‘mais construído’” (Oliveira, 2012, p. 124).

A permutação de versos serve para individualizar a experiência que está a ser descrita no poema, dentre outros efeitos. Ocorre, para além disso, que João Cabral parece fazer uma permuta entre técnicas de composição emprestadas de outros livros (como dito, a própria série é exemplo disso), e o uso das mesmas palavras repete-se com frequência – pensemos em *deserto*, importante para “O hospital da Caatinga”, mas que também foi fundamental para “A Fábula de Anfion”, em que “O deserto”, para além de título de um segmento, é indicador de um contexto onde a criação poética é desprovida de inspiração (Melo Neto, 2020, p. 83-85), um lugar árido, que demanda uma composição lúcida, mas que não ocorre na Caatinga. Vale menção, também, ao último verso da primeira estrofe, que fecha com “morte e vida”, parte do título do auto de 1955, *Morte e Vida Severina*, aqui retomado, e tudo isso sem falar dos substantivos em função adjetiva observados por Marta de Senna (1980), de que o poema está repleto – basta ver os versos entre parênteses da primeira estrofe.

Tudo isso só serve para demonstrar como *A educação pela pedra* parece ser o apogeu de um método de elaboração de poesia que vinha sendo arranjado por João Cabral ao longo dos anos, isto é, parece que as técnicas e o léxico que foi desenvolvendo em outros livros surgem, aqui, maturados, ou, como dirá João Alexandre Barbosa, “o que agora surge é uma obra de construção muito rigorosa de um ‘engenheiro’ já bastante amadurecido por suas experiências com a linguagem da poesia.” (Barbosa, 2009, p. 66).

Nunes reforça essa ideia, dizendo que “O léxico desse livro, já o conhecemos bastante (...) palavras emblemáticas, verdadeiros objetos, também núcleos metafóricos, que se relacionam por semelhança ou por contraste” (Nunes, 1974, p. 131). De novo: o *deserto* acima serve de exemplo disso – trata-se, afinal, do “poeta das mesmas vinte palavras”. Outro ponto observado pelo crítico paraense é que “a camada sonora [está unida] à camada semântica da linguagem” (1974, p. 133), um ponto que deve servir de norte no momento de análise dos poemas. Por

último, é importante destacar que Nunes, observando um abandono, por Cabral, de um verso curto por um verso mais extenso, aponta para uma *prosificação* da obra:

(...) intimamente relacionada com a valorização da sintaxe lógico-discursiva (...). A sintaxe da linguagem poética arrima-se, pois, na sintaxe lógica do pensamento discursivo. Foi justamente visando aos aspectos de continuidade prosaica e de articulação lógica (...) que temos usado a expressão **discurso poético** ao nos referirmos à linguagem de João Cabral. Compatível com a prosificação do verso, a discursividade da linguagem, em **A Educação pela Pedra**, aumenta na razão direta das intenções didáticas da obra. (Nunes, 1974, p. 134-135).

Esse elemento prosaico, ou a interrupção desse discurso, são elementos que também poderão ser explorados para a efetiva leitura dos poemas. Lembro que, já na análise de *Serial*, a extensão do ato de ler demandado por certos versos pode indicar uma relação disso com o tempo. Seguindo nessa revisão bibliográfica, é importante destacar outro elemento do já citado trabalho de João Alexandre Barbosa, que é o *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*, de 1975, que verifica na obra de Cabral isso que chama de *imitação da forma*, algo como uma síntese da técnica poética conquistada pelo poeta:

(...) na medida em que foi construindo a sua obra, João Cabral, operando um incessante direcionamento para a linguagem (e por não ver isto, Othon Moacyr Garcia não soube rastrear as afinidades *concretas* do poeta: Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e o próprio Concretismo), foi literalmente *aprendendo* com os objetos uma forma de *imitar* a realidade. Para dizer tudo: a sua é antes uma *imitação da forma* do que de conteúdos dados pelo real. (Barbosa, 1975, p. 153).

Barbosa continua:

(...) o modo pelo qual a tensão permanente entre composição e comunicação, obrigando o poeta a buscar na *imitação da forma* uma estratégia que satisfaça mais adequadamente aquela "mímese existencial" referida como essencial, é "resolvida" n'A *educação pela pedra*, pela importância conferida ao *ensemble* da composição" (Barbosa, 1975, p. 224)

Veja como o livro de 1966 parece ser considerado, por Barbosa, como a realização de um percurso visto na obra de João Cabral. O poeta estaria *aprendendo* com o real, não *apreendendo* o real, de modo que Barbosa destaca, em diversos trechos de sua obra, que a relação de Cabral com a realidade é sempre intermediada pela conclusão de que a linguagem não captura, só imita o real. É

possível entender que a *imitação da forma* é a consequência da relação da poesia com os objetos, e vejo relação disso com a poesia lida sob uma ótica fenomenológica – recordemos que Merleau-Ponty atribuía à arte e à filosofia moderna (sua fenomenologia) a capacidade de *descrição* do mundo, não de sua *manipulação* (objetivo que, um tanto quanto pejorativamente, o filósofo francês atribuía ao empirismo de Descartes). Eis o que Cabral fazia, numa tentativa singela de síntese instrumental: imitar a forma dos objetos para, em linguagem, descrevê-los. Chama-me a atenção que Barbosa, neste seu projeto de ler de modo progressivo a poesia de João Cabral, considere que há uma trajetória “da linguagem da poesia *a conquistar* à poesia da linguagem *conquistada*” (1975, p. 210). Esse é outro elemento frequente na crítica a João Cabral: falar de *conquista*, de *domínio*, até de *exorcismo*, uma cisma com a subjugação da linguagem ao poeta, e da coisa à linguagem subjugada. Esse, talvez, seja um dos pontos centrais a se questionar quando se pensa na Fortuna Crítica de Cabral. Aqueles verbos todos fazem parte de um mesmo campo semântico que indica um domínio do homem por sobre os objetos, mas sob uma perspectiva da fenomenologia, o que há é um entrelaçamento entre ambos – daí a possibilidade de entender que João Cabral não estava tentando *dominar* o tempo (e aí, diria boa parte da crítica, a morte), mas se *relacionar* com ele. Barbosa, entre os críticos canônicos, é um dos que mais se aproxima disso, uma vez que Cabral conquista tão somente a linguagem, e não os objetos cuja forma imita.

Para além disso, Barbosa retoma alguns elementos já apontados por Nunes, como a estrutura com base no quatro, ou uma investigação da realidade realizada “por intermédio de uma espécie de ultra nominalismo, em que as palavras são redefinidas a partir de seu próprio estabelecimento no corpo do poema” (Barbosa, 1975, p. 211), e a permutação de versos, que Barbosa irá chamar de “jogo permutacional” (Barbosa, 1975, p. 212). O que mais interessa é que Barbosa vê, como resultado desse processo, não uma representação, mas uma *leitura* da realidade, isto é, de exercícios de *recomposição* do objeto do poema pela linguagem<sup>33</sup>, um dado que o crítico reforça quando afirma:

---

<sup>33</sup> A propósito, a mesma “re-composição” mencionada por Barbosa e comentada no ponto deste trabalho em que há uma análise do poema “O sim contra o sim”.

Deste modo, o compromisso do artista para com a realidade, seja poeta ou arquiteto, não é nem anterior nem posterior ao exercício de sua linguagem, desde que é por ele que, poeta ou arquiteto, se definem com relação ao real (Barbosa, 1975, p. 224)

Mais uma vez, destaco que o que venho tentando fazer é que diversos elementos da crítica cabralina já indicam essa possibilidade de leitura do poeta sob uma perspectiva fenomenológica – tanto Nunes, que declaradamente vê esse filão, quanto Barbosa, quando fala em elementos como *ler* uma realidade, ou quando fala da relação de João Cabral com os objetos como elemento definidor de sua poética, algo que correlaciono, como fez Collot, com esse quiasma existente entre um sujeito encarnado e o mundo. Ao longo do trabalho, venho indicando como fonte de experiência um contato ingênuo com um mundo, distante dos predicados já impostos anteriormente por discursos como a ciência, a religião, etc. Pois bem: um desses outros predicados pode ser a própria linguagem poética, ou a artística, mas não qualquer uma, uma que deixe de se dobrar àquilo de que esteja se tratando, e passe a referenciar a si própria como fonte de conhecimento. Eis um exercício feito por João Cabral: pensar numa linguagem poética que se adeque àquilo que está sendo trabalhado, ciente, especialmente em *A educação pela pedra*, que este trabalho é em vão, uma vez que a poesia conseguirá, no máximo, construir uma realidade que só subsiste naquela linguagem<sup>34</sup>. O próprio João Cabral nos educa sobre esse seu método compositivo quando analisa o modo de operação de Joan Miró: trata-se de um *saber não-chegar* (Melo Neto, 2018). E se suspendemos, por um instante, essa realidade predicativa; se, como sugere Merleau-Ponty, damos um passo atrás, e desconfiamos do que nos foi dito do mundo<sup>35</sup>, sinto que desconfiar dos postulados da poesia é um exercício válido, fato que, conforme vejo, ajuda a compreender o interesse despertado pelas pessoas, especializadas ou não, que leem João Cabral, quem escapou, ou tentou escapar, de todos esses postulados pré-estabelecidos para desenvolver outro, isto é, outra linguagem poética, adequada a cada objeto por ele tratado em poesia. Abraão Júnior Cabral e Santos defendeu

---

<sup>34</sup> Sinto que diversos artistas operam na mesma chave e, talvez, o maior exemplo seja Clarice Lispector, que está frequentemente a apontar para a “coisa”, sem objetivar conquistá-la, apreendê-la, exorcizá-la, sequer descrevê-la.

<sup>35</sup> Reforço que a ideia, aqui, não é se filiar a Merleau-Ponty em seu ataque a Descartes, tampouco negar a validade dos ditames científicos.

tese cujo objeto foi pensar João Cabral e Joan Miró também sob uma perspectiva merleauPontiana, e disse algo similar de modo mais categórico:

Se nos ocorre, entretanto, acreditar na estabilidade das coisas, na concreção de um mundo plenamente realizado, isso se deve, sobremaneira, a certa cegueira do olhar, a um modo culturalmente adquirido de aceder à experiência segundo uma orientação prática ou utilitária que nos faz perdê-la no mesmo instante em que nela somos investidos (Santos, 2010, p. 13).

Marta de Senna, para além de apontar alguns elementos de rigor estrutural já vistos com Nunes e com Barbosa, destaca a presença de um humor macabro, apontando que “Na poesia de João Cabral, o humor normalmente tem por timbre o sarcasmo, quase sempre com intenção satírica” (Senna, 1980, p. 153), além de destacar a presença de Espanha e do Nordeste (Senna, 1980, p. 154-155). Marta Peixoto toca bem num ponto importante do livro, que é seu aspecto *concreto*, e toma o cuidado de esmiuçar essa polissêmica característica, separando o aspecto de predileção, por Cabral, de substantivos concretos, e um certo elemento *concretista*<sup>36</sup>, que é uma importância dada à diagramação, ou à configuração do poema na página.<sup>37</sup> Segundo ela:

O poema em *A Educação pela Pedra* se demonstra então concreto por uma série de procedimentos que se sobrepõem e se reforçam mutuamente: o convite à releitura e o destacar da espacialidade gráfica, o apoio em substantivos concretos de qualidade construída, sólida ou agressiva, o emprego insistente de metáforas e símiles que emprestam corpo físico a conceitos abstratos. Estes procedimentos visam à “secura”, à suspensão do fluxo da leitura. Remetem tanto no nível literal (do olhar que vai seguindo uma sequência de palavras) quanto no imagético (do “mundo” de imagens que o poema constrói) a um espaço determinado, cujos componentes é preciso examinar em suas relações internas de partes correspondentes (Peixoto, 1980, p. 184).

Destaco que Peixoto toca em alguns elementos que já foram caros para a análise do tempo de percepção em João Cabral, como apoio em substantivos concretos para “emprestar corpo físico a conceitos abstratos”, exatamente o que ocorre n’O Alpendre no Canavial. Isso confirma a noção de que há, sim, uma

---

<sup>36</sup> Por óbvio, não se está, aqui, a tentar filiar João Cabral ao movimento concretista; trata-se de emprestar a carga semântica do verbete para exemplificar um elevado esmero de composição tipográfica e editorial.

<sup>37</sup> Reforço que o livro foi editado pelo próprio poeta, que deteve alto grau de controle sobre sua produção, apesar de ter flexibilizado esse traço na edição de 1994 da editora Nova Aguilar, a qual supervisionou.

progressão técnica na poesia cabralina até esse ponto, ou melhor, há um “re-emprego” de técnicas exploradas anteriormente, por vezes com a mesma função, por vezes com outras. E um pequeno exemplo da importância dada por Cabral ao aspecto tipográfico pode ser verificado já na epígrafe. Segundo Éverton Barbosa Correia, o primeiro volume de *A educação pela pedra* continha a famosa dedicatória a Manuel Bandeira disposta da seguinte maneira:

A  
 MANUEL BANDEIRA  
 esta antiLIRA  
 PARA SEUS OITENT'ANOS  
 (Melo Neto *apud* Correia, 2024, p. 167)<sup>38</sup>

Para além do famoso antilirismo visto em Cabral e aqui confesso por ele próprio, Correia verifica um jogo entre os tipos impressos em maiúsculas ou minúsculas:

Minúsculas são as palavras “esta” e “anti”, que remetem à publicação em particular e à poesia cabralina, em geral. Maiúsculas são os sintagmas “A”, “MANUEL BANDEIRA”, “LIRA”, “PARA SEUS OITENT'ANOS”, que remetem ao sujeito Manuel Bandeira, que se confunde com sua própria lira aos 80 anos, tornado clássico já aos 50, quando publicara *Lira dos cinquent'anos* (1940), produzindo um arcaísmo com a sua idade, quando o queriam moderno (Correia, 2024, p. 168).

Está bem demonstrado o absoluto rigor a que o poeta submeteu sua própria obra. O poeta-engenheiro estabeleceu um alicerce por sobre o qual construiu *A educação pela pedra* após anos e anos de aprimoramento de uma técnica poética – são vinte e quatro anos entre *Pedra do sono* e a obra de 1966 –, não sendo à toa que se trata do livro mais celebrado do poeta. Mas essa linearidade, que é verdadeira, não deve ser considerada com um absoluto, tampouco se pode considerar que, em razão de ter desenvolvido todo esse apuro de sua própria maneira de fazer poesia, Cabral abandonou mesmo durante a elaboração da obra uma investigação sobre os limites de sua literatura.

É esse ponto que Renan Nuernberger destaca em sua tese de doutorado intitulada *Do atrito ao impasse: um estudo sobre a poesia de João Cabral de Melo*

---

<sup>38</sup> As edições que pude consultar para a pesquisa, que são a de 1994, da Nova Aguilar, a da Objetiva/Alfaguara, de 2008, e a da Alfaguara de 2020, não mantêm essa estilização da versão original.

*Neto*. No capítulo em que discute a obra de 1966, Nuernberger parte do aspecto didático da pedra (isto é, de sua educação) para destacar o direcionamento do texto ao leitor, forte marca do afã de comunicação de João Cabral, bem como já aponta para uma relação tensa, que perdurará durante o livro todo, entre a linguagem e a realidade:

A educação pela pedra concentra as qualidades que se tornariam determinantes na compreensão dessa característica, por assim dizer, pedagógica da poética cabralina. Tal aspecto, obviamente, não se resume a um didatismo imediato, como se o poema apenas objetivasse ensinar algum conteúdo previamente decodificado ao leitor. Aqui, ao contrário, o aprendizado se dá por uma complexa relação entre a linguagem poética e os signos que determinam essa linguagem: trata-se, afinal, de uma “educação pela pedra”, ou seja, por meio da “pedra” e daquilo que ela designa (Nuernberger, 2021, p. 21).

A *pedra*, alçada a modelo máximo do método e da intenção de João Cabral, serve de símbolo para a poesia que se quer fazer – daí os poemas operarem na chave do adensamento, da concretude; a pedra como baliza desemboca até mesmo no aspecto editorial/de diagramação, a que o pesquisador se refere frequentemente como “mancha gráfica”: para ele “a concentração dos textos em blocos unitários corresponde, visualmente, tanto ao processo de concreção da linguagem quanto ao tom assertivo da voz enunciadora” (Nuernberger, 2021, p. 23). Mas há uma relação constante entre o método de composição rigoroso e a realidade conotada no poema, cuja relação (como já apontaram outros críticos, em especial Barbosa) se dá por mediação da linguagem:

... a forma, em seu processo calculado de construção, corresponde à estruturação do conteúdo social profundo, que não se limita à mera descrição da paisagem ou dos conflitos humanos. A imobilidade da pedra (símile de uma atitude poética firme diante de um todo marcado pela maleabilidade) é o método que permitirá ao poeta, *via linguagem*, dar a ver todo o dinamismo da vida social em suas contradições, fazendo de seus próprios limites estéticos os meios adequados de representação dessa realidade (Nuernberger, 2021, p. 32)

Daí brota uma tensão em que a *pedra* como método é o tempo todo testada, pois “Não é possível transfigurar com precisão a realidade concreta em imagem por meio da linguagem poética, todavia é apenas por meio do trabalho rigoroso com essa linguagem que tal impossibilidade se revela” (Nuernberger, 2021, p. 36), exigindo que cada nova realidade surgida num poema – a ver, o tempo – tenha

demandado do poeta novas soluções para que se atinja o concreto da pedra, uma tarefa que João Cabral repete a despeito de sua impossibilidade comprovada a todo instante.

Não é como se o poeta tivesse elaborado uma matriz para diversas “poemas-xilogravuras”, que usaria repetidamente para cada nova realidade; o que faz é recriar a matriz para cada novo tema, subsumindo essa outra ao mesmo rigor de composição. Sobre isso, dirá Marcos Siscar: “A construção (...) precede a substância e determina de alguma maneira essa substância, o material verbal, tomado em seu estado mais bruto, ‘nos dicionários’” (Siscar, 2010, p. 290), ou seja, o rigor estrutural, ainda que se module conforme a matéria (do mundo ou da linguagem), a precede. É essa a aprendizagem de Cabral: o rigor, não o resultado, afinal, aquilo que “parecia garantido pela mera repetição dos mesmos termos precisa ser encarado na fatura específica de cada poema” (Nuernberger, 2021, p. 97). Para Nuernberger, Cabral está a todo instante buscando se aproximar dessa matéria informe para torná-la concreta, de modo que acaba modulando o próprio rigor, renovando-o:

Se, como tentei demonstrar anteriormente, o dinamismo de *A educação pela pedra* se instaura a partir do conflito entre a firmeza mineral e a matéria informe, também é verdade que esse conflito (quase) sempre se resolve pelo esforço da razão construtiva, estabelecida formalmente no planejamento quaternário do livro, e pela linguagem contundente, cuja agressividade dá a ver as contradições da própria matéria (Nuernberger, 2021, p.124).

Esse exercício remete a algumas digressões já feitas nesta dissertação, como a tentativa de tornar concreto o tempo que é abstrato, ou o empréstimo feito por Melo Neto do *não-chegar* de Joan Miró. A conclusão de Nuernberger, conforme a compreendi, é que Cabral trava com linguagem uma tentativa de tornar mineral o que não é; vê-se, em *A educação pela pedra*, uma dialética entre o concreto e o abstrato, um “construtivismo que luta consigo mesmo” (Peixoto, 1983, p. 187), daí o fato de o livro se manter “fechado, mesmo aberto”: é fechado, porque há sempre o ditame do rigor; é aberto, porque convida para dentro deste rigor novas realidades que não são replicadas, mas *imitadas*, para utilizar a expressão de João Alexandre Barbosa, gerando uma *outra* realidade que só se realiza no poema. Algo muito similar já havia sido dito por Oliveira quando afirma:

Todo o poema é ordenado por diversas tentativas de apreensão do mundo exterior, terminando por captar a paisagem inteira constituída pelo edifício integralmente harmonizado com o ambiente natural que não só o circunda como também o funda (Oliveira, 2012, p. 34).

E Oliveira ainda antecipa boa parte do argumento deste meu trabalho, que é a relação do sujeito poético cabralino com o mundo: “O conhecimento do mundo vem, sempre, mediado pelo olhar geométrico do engenheiro, que é quem constrói o edifício, fundador da paisagem e por ela fundado” (Oliveira, 2021, p. 34). O elemento do olhar é retomado também por Nuerberger:

A preocupação com a visualidade é uma característica determinante na poesia de João Cabral, realçada pelo próprio poeta e de inegável importância para diversas abordagens críticas de sua obra. Nesse aspecto, é sintomático que, desde o primeiro poema do livro de estreia, *Pedra do sono*, a visão já se apresentasse como o sentido que nortearia a trajetória cabralina (2021, p. 58).

Como já venho defendendo, o *olhar*, e aí todo o elemento sensorial, isto é, o corpo, são fundamentais para que se possa ler a poesia de João Cabral sob uma ótica fenomenológica. Para Nuernberger, “O resultado é um livro tenso, cujos embates internos exasperam a razão construtiva e a estabilidade mineral que caracterizam a poética cabralina” (2021, p. 127).

Essa mesma tensão já foi apontada por Waltencir Alves de Oliveira (2012), que dissolve a máxima das *duas águas*, essa noção de que há, na poética cabralina, uma cisão que resulta numa parte metalinguística e outra de natureza socialmente engajada. Para Oliveira, há uma simultaneidade de ambos os elementos em todos os livros que compõem a coletânea *Duas Águas* (1968), portanto, essa tensão é vista como uma constante, ou uma marca, não só de *A educação pela pedra*, mas de toda a obra de João Cabral:

Suponho por exemplo que o desenho da poética cabralina possa ser melhor resolvido em termos de uma tensão insolúvel que suportaria no espaço de um mesmo poema, de um mesmo livro, duas pulsões antagônicas, às vezes complementares, que conformariam tanto a perquirição sobre a linguagem quanto o emprego dela na referência ao real que igualmente preocupa o poeta (Oliveira, 2012, p. 140).

Em linhas gerais, as marcas estruturais que mais importam para seguir com a leitura dos poemas selecionados do texto de 1966 são a permutação de versos, que faz, dentre outras, as vezes de série, singularizando o tema (no caso, o tempo)

e o prosaísmo, que é descritivo, que é o que faz a arte quando vista sob as lentes da fenomenologia. O mais importante é destacar como os poemas são construídos “de fora para dentro”, mas que esse “fora” se flexibiliza para tratar dos temas – e um desses temas, claro, é o tempo. Rosanne Bezerra de Araújo (2020), como boa parte dos críticos até então analisados, entende que *A educação pela pedra* é “o ponto alto da ideia fixa do escritor”, e faz um elo entre o aspecto estrutural, o verso longo, e o tempo: “O tempo alongado do processo de *educação* é comprovado nos versos longos” (p. 111). Em linhas gerais, Araújo considera que o tempo adquire um aspecto de árduo e lento, firme no signo da aprendizagem, isto é, na ideia de que a educação *demora*, algo que a autora verifica na dificuldade de leitura do texto: “Se boa parte da obra de João Cabral é formada de versos curtos e agudos, em *Educação* os versos são longos, exigindo um tempo maior de leitura, além de cada poema apresentar duas estrofes densas” (Araújo, 2022, p. 167).

Marta de Senna (1980) defende que, dos quarenta e oito poemas de *A educação pela pedra*, treze tratam do tempo (p. 164) e, pela primeira vez em sua obra, a crítica segmenta os tempos em diversas especificidades, a começar pelo “Tempo-Seca”. Aqui, retorno à ideia de que é lugar comum na crítica clássica cabralina associar o tempo à ideia de morte, e é precisamente isso que é feito nessa especificidade. Partindo das adversidades da vida no sertão nordestino, Senna demonstra como o tempo, naquele sertão, parece acelerar em direção à morte. A princípio, isso poderia remeter à noção de que o tempo é pautado pela paisagem, como venho demonstrando ao longo deste trabalho, entretanto, a autora pensa menos na relação do indivíduo com a paisagem que é por ele estruturada, e que o estrutura, e mais no aspecto político-social refletido no poema. Claro que, na prática, essa separação parece impossível, aliás, isso se verificará mesmo nesta dissertação. O “Tempo-Seca”, então, vai melhor explicado pela própria autora: “Não é a primeira vez que a vida severina é aquela que, a contragosto, parece ser capaz de subjugar o tempo, mudando-lhe o andamento, precipitando-lhe o fim, na morte” (1980, p. 165).

O segundo tempo específico é chamado de “Tempo-Rio”. Partindo da ideia de que “o rio é imagem do tempo em curso” (Senna, 1980, p. 165), Senna lê poemas em que figuram rios sob esse viés – os rios têm *courses*, como o tempo, e ainda aproxima o curso do rio à sintaxe (*dis-course*), de modo que, via silogismo, equivale tempo e sintaxe:

rio = tempo, porque é um *per*-curso;  
 rio = sintaxe, porque é um *dis*-curso;  
 ∴ tempo = sintaxe, porque ambos são *cursos*  
 (Senna, 1980, p. 166).

Essa ideia vai ao encontro da noção de que o tempo, ou qualquer matéria, só existe no poema como expressão de linguagem, isto é, não se trata de um referente à realidade do mundo, mas uma realidade que existe ali, no produto poético. Em todo caso, a leitura de Senna continua sendo que, em poemas onde figura o rio, a equivalência rio = tempo transforma o rio em metáfora para morte (p. 167), elemento reforçado por ela com a leitura do poema “Os rios de um dia” que, por trazer uma associação direta à vida, morte, e até suicídio, permite mesmo a leitura de Senna (e, de fato, o correlato tempo/morte é bastante verificável na poesia de João Cabral, o que venho questionando é só sua condição de absoluto).

Mas é possível notar, na obra de João Cabral, instâncias em que o rio e o seu curso, portanto o Tempo-Rio, representam vida. O melhor exemplo disso é demonstrado por Marlyse Meyer (1992) em sua leitura de *Morte e vida severina* (1955) que, em breve paráfrase, considera o rio Capibaribe como equivalente à estrela de Belém na história do nascimento de Jesus (trata-se, afinal, de um auto de Natal), isto é, como um guia que leva ao surgimento da vida. Aliás, o Severino protagonista depende do rio, como indica o título de um dos segmentos: “O retirante tem medo de se extraviar porque seu guia, o rio Capibaribe, cortou com o verão” (Melo Neto, 2020, p. 175). Mais adiante, quando o retirante encontra a personagem José, que o encoraja para a vida, Severino testemunha o nascimento do filho do outro, e vê vizinhos, amigos, duas ciganas e etc. a comemorar – um deles diz: “— E este rio de água cega,/ ou baça, de comer terra,/ que jamais espelha o céu,/ hoje enfeitou-se de estrelas.” (Melo Neto, 2020, p. 198). Como aponta Meyer (1992), o rio passa a ser representante de vida.

Num sentido mais similar ao de Senna, Rosanne Araújo (2022) retoma de essa aproximação entre o rio e o curso, em seus diversos sentidos (2022, p. 168). Mas, no Tempo-Rio de Senna, a autora retoma a ideia de que o tempo é interferido pelo espaço. Segundo ela, as secas que porventura afetam os rios, isto é, a alteração climática “faz parar a cronologia, que lhe altera o passo habitual” (p. 166). O dado é curioso em especial quando se adota uma perspectiva fenomenológica da paisagem porque, a todo instante, Senna opera sob a chave do antilirismo, isto é, sob a perspectiva de que não há, em Cabral, um sujeito de enunciação que

expressa um interior, mas ela ignora o fato de que esse Tempo-Rio que faz caminhar para a morte, essas alterações climáticas que causam a seca, sempre pressupõem um *sujeito* que está a experienciar esse tempo alterado. Uma leitura de Merleau-Ponty e de Michel Collot permite um ajuste na leitura de Senna: não é só o espaço que altera o tempo; é a percepção de tempo que tem um sujeito que se altera num espaço. A isso, Collot chamaria de *espaçamento do sujeito*:

O espaçamento designaria, então, sua projeção no espaço como a própria condição de sua existência. Ao contrário de toda uma tradição filosófica, que vê nesse 'ser-lançado' o risco de uma decadência, vejo nele também a chance que oferece ao sujeito de se cumprir paradoxalmente, a partir do momento em que se recusa a permanecer em si mesmo. (...) O espaçamento do sujeito é esse movimento pelo qual deixa sua identidade fechada em si mesma para se abrir ao fora, ao mundo e ao outro. O espaço é uma dimensão essencial dessa abertura, em que uma das modalidades não é outra senão o pensamento (Collot, 2013, p. 31).

Em síntese, não há paisagem sem sujeito. O próximo é o Tempo-Memória. Como já indicado, a memória é mesmo um elemento constante na poesia de João Cabral – aliás, é um relevante ponto de partida para se questionar a ausência de qualquer subjetividade, mesmo no início de sua obra. É daí que Senna parte, do primeiro livro de Cabral, *Pedra do sono* (1942), onde entende que “a memória é um recurso contra o distanciamento do tempo”, e onde era sempre “de ação involuntária” (Senna, 1980, p. 167). Em *A educação pela pedra*, Senna destaca o aspecto de arquivo da memória contido no par de poemas “Coisas de cabeceira, Recife” e “Coisas de cabeceira, Sevilha”, destacando que “o passado preservado é visual, arquitetônico” (Senna, 1980, p. 168). Tratar-se-ia de um exemplo da concretude com que Cabral tende a tratar de temas abstratos, como a memória mesmo. Mas, para Senna, isso serve para mostrar como “está presente a mesma lucidez ao organizar, catalogar os acontecimentos para mais eficazmente preservá-los contra a atuação destruidora do tempo” (Senna, 1980, p. 168). No fim do dia, o tempo como um representante da morte a ser evitada retorna, e a memória é um escudo.

O chamado Tempo-Espaço é onde há maior convergência entre um dos tempos abordados por Senna e o tempo de percepção, de que venho tratando. Segundo a autora, partindo do título dos poemas “Bifurcados de ‘Habitar o tempo’” e “Habitar o tempo”, os quais serão analisados mais adiante, o tempo vira espaço:

(...) o objeto direto de “habitar” não é um substantivo que denote espacialidade, mas o próprio “tempo”. Deste modo, há como que uma espacialização do tempo, transformado de repente em algo *onde* (ao invés de algo *quando*) acontecem as coisas (Senna, 1980, p. 171).

Aqui, cabe retomar a lição de Collot. Senna trata simultaneamente em sua obra da ausência de expressão de um *interior*, que é o antilirismo (termo que ela própria utiliza com frequência) e da noção de um tempo especializado, isto é, um tempo que se faz espaço. E digo novamente: ignora que há um sujeito percebendo este tempo, sendo/ocupando este espaço. Não se pode esperar que a crítica tivesse se debruçado sob a possibilidade de ver um outro sujeito, um que se projeta na paisagem, na poesia de Cabral, mas hoje, já com uma teoria sobre essa paisagem mais bem desenvolvida, essa leitura torna-se possível. O tempo como um “*onde as coisas acontecem*” faz acontecer, também, um sujeito lírico:

“Eu sou um campo, eu sou uma experiência”, escreve Merleau-Ponty no capítulo da *Fenomenologia da percepção* consagrada ao *cogito*. Nas notas do *Visível e invisível*, chegará a “rejeitar a noção de sujeito, ou definir o sujeito como campo”; nelas, propõe-se a “descrever” o “pensamento, o sujeito” como “situação espacial, com sua “localidade”. Um dos comentadores que mais foram longe nesse reconhecimento de uma espacialidade inerente ao sujeito e ao pensamento é Roger Chambon, em sua tese sobre *Le Monde comme perception et réalité* que, inspirado em Raymond Ruyer e em Merleau-Ponty, argumenta que “a subjetividade é espacial, como é também temporal”, e que “o mundo reina no mais profundo” da consciência. (...) Por conseguinte, o pensamento não poderia ter como sede o fórum interior do sujeito, pois tem lugar na relação que o une ao mundo exterior: “Não somos postos em estado de pensar [...] somente porque, de início, implicitamente, o mundo, com todas as suas distâncias, nos dissolve, por assim dizer, no exterior” (Collot, 2013, p. 32-33).

Se formos juntando as pistas deixadas pelos textos críticos, desde o aspecto ontológico da poesia de Cabral, indicado por José Guilherme Merquior, e desde esse aspecto sensorial, apontado por vários críticos, até esse elemento exterior, ou de paisagem, visto também por Senna, podemos construir, aos poucos, a noção de que a subjetividade em João Cabral existe na medida em que se considera o pensamento como resultado de uma relação com o exterior, não com o interior. Cada vez mais, a análise do tempo de percepção em João Cabral demanda a análise do sujeito lírico. Por hora, resta dizer que, em linha com sua hipótese, de que o tempo em João Cabral é algo a ser dominado, ou ao menos evitado, Senna dirá que buscar habitar o tempo, isto é, fazer o tempo de espaço, desemboca no mesmo resultado: “o tempo, em sua transparência, ocorre (corre) sem que o possamos

aprisionar” (p. 172). Tornar o tempo um lugar, ou reconhecer que o tempo é uma questão de lugar, para Senna, foi apenas outra tentativa frustrada de conquistá-lo.

No último dos tempos, Tempo-Exorcismo, Senna analisa “Para mascar com *chiclets*”, e propõe a ideia de que o homem só tem a ilusão de controlar o tempo (p. 174). Como já apontado a propósito de *Serial*, a crítica entende que há uma tentativa, na poética cabralina, de exorcizar os efeitos da passagem do tempo, isto é, deles afastar-se; eles retirá-los. A análise deste último poema faz Senna chegar à seguinte conclusão:

O rito de exorcismo é enganoso, mas faz-se tão necessário que o homem o pratica, reincidente, para se defender do fantasma que o assombra. Mais que “O alpendre no canavial”, este é o poema-chave, porque é aquele em que o poeta retira todas as máscaras, apaga todos os disfarces, permite-se confessar sua fragilidade, seu medo perante o adversário invisível, intocável, inaudível, que ele não obstante, acreditou ver, tocar, ouvir, do alpendre sobre o canavial. A única solução é exorcizar o tempo, como se exorciza um espírito mau. (Senna, 1980, p. 175).

Reforço que essa é a conclusão de Senna para a figura do tempo em *A educação pela pedra*. No último capítulo de sua obra, antes da conclusão, Senna analisa *Museu de tudo*, livro de 1975. Por não ser objeto deste trabalho, passo rapidamente por ele. Senna começa tratando, novamente, da espacialização do tempo na noção de *museu*, que é um lugar. Embora reforce a noção de que o museu é, também, um lugar de luta contra o tempo (p. 188), isto é, reforçando o tempo como um elemento *negativo* na poesia de João Cabral, a autora também reconhece: “Acha nele [o tempo] o positivo” (p. 195) e, com base em poemas do texto de 1975, Senna chega a ver uma confissão de Cabral, que é: “A solução estética é uma solução, senão para o problema específico do tempo, para o problema existencial (...) O tempo tem enfim conotação positiva: enquanto espaço de conquista do belo” (p. 196-197). Para Senna, *Museu de tudo* relaxa os pressupostos rígidos, fixos, de João Cabral, ideia retomada por Nuernberger, a quem “*Museu de tudo* abre um flanco inédito dentro do processo de ‘suprassunção’ da poesia de João Cabral, redimensionando a abordagem de todas as suas ideias fixas.” (Nuernberger, 2020, p. 30). Para o pesquisador, o tempo surge no texto de 1975 como um tema ainda mais relevante do que no restante da obra do autor, chegando a ser o elemento que faz Cabral botar em suspensão a crença na possibilidade de concretização do mundo por intermédio de linguagem:

Que o tempo apareça cada vez mais como um incômodo, que desestabiliza formalmente até mesmo os valores mais estáveis dessa poética, só atesta a intransigência do autor no enfrentamento daquele embate que constitui toda sua poesia (Nuernberger, 2020, p. 34).

Reforço que o artigo citado é de 2020, anterior, portanto, à tese de doutoramento em que se destaca como há, dentro de *A educação pela pedra*, uma tensão constante da forma concreta com a matéria informe; há, ainda, uma repetição/serialização inegável também no texto de 1966, que sigo afirmando ser uma maneira de se abordar um mesmo tema de diversos modos. O que pretenderei mostrar com minha leitura dos poemas é que, a despeito de haver, sem dúvida, esse incômodo com o tempo, derivado sim de uma presença constante do correlato tempo/morte, há, também, uma flexibilização deste embate, não como passa a ocorrer a partir de 1975, como apontam Senna e Nuernberger, mas de maneira mais sutil já em *A educação pela pedra* (Oliveira e Nuernberger já o haviam indicado) e a propósito de habitar mesmo o tempo, de *percebê-lo*. Em outras palavras, há vários tempos em embate, ou em tensão, positivos ou negativos, no texto de 1966.

Dentre os poemas que tratam de tempo nesta obra, quatro foram por mim identificados como textos em que o poeta trata de um tempo de percepção, o primeiro é “Uma mulher e o Beberibe”:

#### **Uma mulher e o Beberibe**

Ela se imove com o andamento da água  
(indecisa entre ser tempo ou espaço)  
daqueles rios do litoral do Nordeste  
que os geógrafos chamam “rios fracos”.  
Lânguidos; que se deixam pelo mangue  
a um banco de areia do mar de chegada;  
vegetais; de água espaço e sem tempo  
(sem o cabo por que o tempo a arrasta).

\*

Ao rio Beberibe, quando rio adolescente  
(precipitadamente tempo, não espaço),  
nada lhe para os pés; se rio maduro,  
ele assume um andamento mais andado.  
Adulto no mangue, imita o imovimento  
que há pouco imitara dele uma mulher:  
indolente, de água espaço e sem tempo  
(fora o do cio e da prenhez da maré).

(Melo Neto, 2020, p. 368-369)

Este é o último poema do lado “a” do livro, que trata do Nordeste. Os versos, todos, podem ser lidos como tendo onze sílabas sonoras, todos de acentuação irregular. É um dos poemas isostróficos conforme apontados por Secchin (1999, p. 222), isto é, as duas estrofes têm oito versos. Os versos pares têm rimas cruzadas,

toantes<sup>39</sup>. Há diversos elementos contrapostos no poema. De um lado, há “ela”, pronome com que o poema começa, referindo-se a uma mulher; mas há o rio Beberibe, que inaugura a segunda estrofe. Há, também, o tempo e o espaço, que hora fazem as vezes de substantivo, como no verso “/(indecisa entre ser tempo ou espaço)/”, e hora fazem as vezes de substantivo em função adjetiva substantivo, como no verso “/(precipitadamente tempo, não espaço)”.

De início, entendo que aqui se opera o processo de recomposição típico de João Cabral, que vai designificando elementos para ressignificá-los na forma desejada para o poema. O rio deixa de ser apenas rio; a mulher deixa de ser apenas mulher. Da mesma forma, o tempo e o espaço são, a um só tempo, coisa concreta, concretizada na carne do poema, e são adjetivos, qualidade do rio ou da mulher. Rememoro o conceito de *affordance*, em que ocorre uma sobreposição de elementos de modo a mantê-los unidos, ainda que separados. No caso, rio, mulher, tempo e espaço fundem-se num ideograma poético onde cada um empresta a outros elementos de si, formando uma realidade que só existe na linguagem, e é por intermédio da linguagem que se constrói essa experiência, vejamos como.

O primeiro elemento a comentar é a isonomia de estrofes. Não é por acaso que um poema em que há uma comparação direta, ou seja, uma justaposição, eleja estrofes que se equivalem em número de versos. A composição das estrofes, portanto, ambas com oito versos, bota em equivalência os temas ali tratados. O mesmo ocorre nos dois segundos versos de cada estrofe, que vão entre parênteses, como que numa permuta de sinais gráficos, cujo efeito também é operar equivalências – a mulher e o rio equivalem a um tempo e a um espaço que são substantivos concretos e são, também, adjetivos, que dão a ambos determinadas qualidades. Outro efeito causado é, como aponta Marta de Senna (1980) acerca de substantivos em função de adjetivo, causar estranhamento na leitura.

Há um cruzamento, também, no protagonismo em cada estrofe. Na primeira, embora inaugure com a mulher, o restante da estrofe descreve, predominantemente, o rio; na segunda, que inaugura falando do rio, há predominância na descrição da mulher. E o emprego do verbo “descrever”, aqui, serve para endossar o aspecto

---

<sup>39</sup> Curioso considerar a forte influência da poesia ibérica, em especial espanhola, na produção poética de João Cabral, e lembrar que Olavo Bilac e Guimarães Passos afirmaram: “Já ninguém, à exceção dos poetas espanhóis, emprega as rimas toantes” (Bilac, 2023[1910], p. 80), de que a poesia cabralina está repleta.

prosaico do poema propriamente dito, que é como uma narrativa. Marta de Senna analisa bem o funcionamento da estrutura do poema:

“Uma mulher e o Beberibe” é todo construído à base de antíteses e paradoxos, cujos pólos poderiam ser representados por *tempo* e *espaço*. Na primeira estrofe, “mulher” é o elemento comparado (logo, o menos conhecido), “rios fracos” é o comparante (logo, o mais próximo à experiência do poeta) e o sema comum a ligá-los em si mesmo é um paradoxo: “imover-se com o andamento da água, indecisa entre ser tempo e espaço”. Na segunda estância, a relação se inverte: “Beberibe” é o comparado (logo, não pertence, neste contexto, à experiência imediata do poeta), “mulher” é o comparante (já que, tendo sido o comparado na parte 1, se tornou familiar) e o sema comum que os aproxima, já não mais paradoxal, é o “imovimento indolente de água espaço e sem tempo”. (Senna, 1980, p. 168-169).

Chama a atenção, de fato, o neologismo escolhido por João Cabral. Ela não “se faz estanque”; ela não “para”; ela “se imove”. Verbo novo, imover, faz dela sujeito do próprio imover-se. Diferente de estar parada, que é uma inanição, imover-se soa como uma escolha de movimento; mais do que estar estanque, imover-se é ativamente optar por não estar se movendo. José Guilherme Merquior notara uma defesa, por Cabral, do que chamou de “quietismo”, algo como uma atitude em estar parado. Vale recitar um trecho: “Estar no mundo se depura na ação tanto quanto no recolhimento” (Merquior, 1997, p. 91). Entendo que o verbo imover, usado por Cabral, é esta noção tornada concisa, concreta, e é uma noção que se relaciona, em absoluto, com o *tempo*. Estar imovida é uma atitude da mulher em direção a habitar o tempo – o segundo verso da primeira estrofe só reforça isso, uma vez que essa indecisão de ser tempo ou espaço, estar *entre* ambos, torna-a ocupando ambos, ou, em termos mais adequados, a mulher, com sua atitude imovida, torna-se ela própria espaço<sup>40</sup> (sem só ocupá-lo), e habita o tempo.

Adiante, há uma indefinição dos rios – “/daqueles rios do litoral do Nordeste/”. O restante da definição, entretanto, aplica-se na íntegra ao rio Beberibe, de modo que mesmo Senna não se preocupa em apontar que se trata do mesmo rio. A nascente do Beberibe fica na cidade de Camaragibe, próxima do litoral de Pernambuco. Tem aproximadamente vinte e quatro quilômetros de curso, e deságua no oceano Atlântico. A bacia hidrográfica do rio Beberibe é localizada em região alta, mas a altitude mínima de seu curso é do nível do mar:

---

<sup>40</sup> Já havia sido casa em *Quaderna* (1960) e vai virar a cidade Sevilha em *Sevilha andando* (1989)

(...) foi registrada altitude máxima de 171 m, na região da cabeceira da bacia; foi registrada a altitude de 133,9 m de altitude para a nascente do rio. Em contrapartida, foi registrada a altitude mínima de 0 m em relação ao nível do mar, justamente na área da costa (Soares; Galvíncio, 2020, p. 3.669)

Considerando que “No interior da bacia, altitudes um pouco mais elevadas são constatadas, por se tratar de uma área onde predominam os morros e encostas” (Soares; Galvíncio, 2020, p. 3.669), e que a velocidade de rios depende de aclives e declives em seu leito, sendo evidente que, em áreas mais planas, o curso do rio é mais lento, ou lânguido, é de se inferir que mesmo os rios indefinidos da primeira estrofe possuem características que podem ser associadas ao Beberibe, isto é, essa transição entre águas mais torrenciais e mais lentas. Aí, as metáforas do poema fazem mais sentido: “Ao rio Beberibe, quando rio adolescente” pode ser lido como estando em um ponto mais próximo à sua nascente, em que é mais torrencial, isto é, quando “nada lhe pára os pés”; entretanto, “se rio maduro,/ ele assume um andamento mais andado.” A propósito disso, é mais uma das instâncias em que podemos observar “o sinal de uma convivência entre o pensamento, o espaço e a linguagem” (Collot, 2013, p. 13). Ficam claros, ainda, outros esforços de Cabral no sentido de refletir, na linguagem, essa languidez: ao se referir aos “rios fracos”, Cabral apresenta quatro versos com diversas pausas:

/Lân/gui/dos; /que/ se/ dei/xam / pe/lo / man/ gue/  
/a um /ban/co/ de a/rei/a/ do/ mar/ de/che/ga/da;  
ve/ge/tais;/ de / á/gua es/pa/ço e/ sem/ tem/po  
(sem/ o/ ca/bo/ por/ que/ o/ tem/po a/ a/rras/ta).

De início, verificam-se diversos sinais gráficos que marcam uma pontuação entrecortada, como os pontos-e-vírgula, que ocorrem três vezes em quatro versos, mas há, também, uma predominância de sons oclusivos como /b/, /d/ /t/, e /g/ ou nasais bilabiais (/m/), que exigem, entre vogais abertas, um literal fechamento da boca que interrompe o curso (ou discurso) do rio e da leitura. Na segunda estrofe, em contrapartida, só há uma vez o emprego de ponto-e-vírgula, e passa a haver uma predominância, quando o rio maduro, de um “andamento mais andado”:

/ele a/ssu/me um/ an/da/men/to mai/s an/da/do.

/A/dul/to /no/ man/gue, i/mi/ta o i/mo/vi/men/to  
 /que há/ pou/co i/mi/ta/ra/ de/le/ u/ma/ mu/lher:  
 /in/do/len/te,/ de / á/gua es/pa/ço e/ sem/ tem/po  
 /(fo/ra o/ do/ cio/ e/ da/ pre/nhez/ da/ ma/ré).

Os sons oclusivos, embora ainda existam, deixam de ser predominantes, e o domínio passa a ser de /m/, nasal bilabial. Esse imovimento, agora, não é torrencial, é constante e controlado, como as consoantes do poema. É fluidez, é um andamento mais andado, que se verifica, inclusive, na maior presença de elisões nessa segunda estrofe. O imovimento assume outra natureza, torna-se quase movimento, mas um que é por si próprio, e que não é um meio de se chegar a algum lugar.

Os dois penúltimos versos de cada estrofe também trazem uma certa permuta: é uma água espaço e sem tempo, algo similar ao tempo no alpendre, o gavião-peneira, imóvel no ar. O espaço se torna adjetivo, e um tempo espaço é um tempo que não corre. Araújo afirma que:

A água parada é só espaço, sem tempo, ao passo que o tempo é o correr, o fluir, o movimento. (...) Essa mobilidade/imobilidade compreende a transição do passar, evidenciando, assim, que a vida sempre está em movimento mesmo quando parecemos não exercitar nenhuma atividade. (Araújo, 2022, p. 169).

Ainda que o poema sugira uma analogia entre o curso do rio e o da vida, algo escancarado pela menção à adolescência ou à maturidade, não vejo que a vida passando é a única lição que se aprende com o Beberibe ou com a mulher; entendo que há, literalmente, uma questão de movimento e andar, uma predileção por uma desaceleração, que mutuamente descobre o rio com a mulher, e a mulher com o rio. Na poesia de Cabral, o tempo poderá sempre ser lido como uma metáfora da vida se esvaindo, passando, e da morte chegando, mas raramente isso é a única possibilidade de leitura. Ao contrário, vejo uma *tensão* entre a vida passando e o tempo que passa, sendo habitado para que seja vivido. É aí que vejo o tempo de percepção no poema. Primeiro, há uma clara associação, construída na linguagem do texto, entre a mulher e o rio Beberibe; fundem-se, ou melhor, se entrelaçam, e estabelecem uma relação em que um empresta ao outro características suas, ou um faz ser para o outro. Aqui, no poema, a noção de pensamento-paisagem, isto é, de

que a subjetividade só se constrói na medida que o sujeito se coloca no mundo, é levado a níveis exponenciais, em razão dessa confusão. Isso não é novidade em João Cabral – o poema “Chuvvas”, de *Serial*, só a título de exemplo, também apresenta a água como adotando características e elementos femininos, algo que Secchin também aponta:

O tema feminino também está presente na primeira parte do livro. A equiparação da mulher ao mineral líquido não é fato novo na poesia de João Cabral (cf. “Rio e/ou poço” e “Imitação da água”). A novidade é que, agora, o poema não valoriza a ostensividade da matéria, o espetáculo sensível, plástico, do curso do rio e do corpo da mulher. A similitude entre ambos, curso e corpo, é basicamente uma questão de ritmo (ou de ausência dele). “Uma mulher e o Beberibe” expressa um caminhar fora do compasso ideal de João Cabral, (...) que diversas vezes enfatizou o movimento controlado como o mais propício para tecer o fio do discurso poético (1999, p. 226-227).

Concordo que o ritmo do passo (e não do passar do tempo apenas) é um elemento central do poema. E vale o destaque do aspecto metalinguístico apontado por Secchin, que é sempre chave de leitura possível quando se lê João Cabral. Em todo caso, a *água* do poema passa a ser o corpo do rio e o corpo da mulher, e é esse corpo, este sujeito encarnado, que percebe o tempo, um tempo imovido – ou uma água espaço e sem tempo. Antes de seguir o curso do livro, que demandaria primeiro a análise dos poemas “Bifurcados de ‘Habitar o tempo’” e “Habitar o tempo”, analiso antes “Para mascar com *chiclets*”:

#### Para mascar com *chiclets*

Quem subiu, no novelo do *chiclets*,  
ao fim do fio, ou do desgastamento,  
sem poder não sacudir fora, antes,  
a borracha infensa e imune ao tempo;  
imune ao tempo ou o tempo em coisa,  
em pessoa, encarnado nessa borracha,  
de tal maneira, e conforme ao tempo,  
o *chiclets* ora se contrai, ora se dilata,  
e consubstante ao tempo, se rompe,  
interrompe, embora logo se reemende,  
e fique a romper-se, a reemendar-se,  
sem usura nem fim, do fio de sempre.  
No entanto quem, e saberente que ele  
não encarna o tempo em sua borracha,  
quem já ficou num primeiro *chiclets*,  
sem reincidir nessa coisa (ou nada).

2

Quem pôde não reincidir no *chiclets*,  
e saberente que não encarna o tempo:  
ele faz sentir o tempo e faz o homem  
sentir que ele homem o está fazendo.  
Faz o homem, sentindo o tempo dentro,  
sentir dentro do tempo, em tempo-firme,  
e com que, mascando o tempo *chiclets*,  
imagine-o bem dominado, e o exorcize.

(Melo Neto, 2020, p. 438-439)

O poema está no último segmento do livro, “(B) Não-nordeste”. Novamente traz rimas cruzadas, toantes e, dessa vez, as estrofes são diferentes – de um total de vinte e quatro versos, como em todos os poemas, dezesseis estão na primeira estrofe, e oito na segunda. A palavra “tempo” aparece doze vezes, e está em dez dos vinte e quatro versos, o que marcaria uma insistência seriada em abordá-lo. Em dois versos, aparece duas vezes. Já a palavra *chiclets* aparece cinco vezes, e borracha, a que o *chiclets* é análogo, mais três vezes, em um total de oito vezes. Ao longo do poema, há uma substituição, ou sobreposição, como numa dança, entre os três verbetes, que acabam se equivalendo, viram sinônimos ao longo da leitura: tempo = *chiclets* = borracha. É o exercício de tornar concreto um conceito abstrato. *Chiclets*, como amplamente sabido, é o nome comercial de uma goma de mascar, que tem a característica literal de se contrair, conforme é mascada, ou se expandir, conforme ar é soprado dentro dela (a nostálgica bolha de *chiclets*), e aí se rompe, estoura, para logo se reemendar. Mais de uma vez essa literalidade apareceu em João Cabral, só nos poemas lidos neste trabalho, que demonstra, como apontou Barbosa, a construção, por Cabral, de “objetos poéticos a partir de reflexões saturadas pelo cotidiano” (1975, p. 215). Esse procedimento todo, além de narrado (de modo prosaico, como é comum em *A educação pela pedra*) é também replicado na métrica dos versos.

/Quem/ su/b <u>iu</u> /, no/ no/v <u>e</u> /lo/ do/ <i>chi</i> / <u>cl</u> ets,/	(10)
/ao/ <u>f</u> im/ do/ <u>f</u> io/, ou/ do/ des/g <u>as</u> /ta/ <u>m</u> en/to,/	(10)
/sem/ po/ <u>d</u> er/ não/ <u>s</u> a/cu/ <u>d</u> ir/ fo/ra/, <u>a</u> n/tes,/	(10)
/a/ bo/ <u>r</u> ra/cha in/ <u>f</u> en/sa e i/ <u>m</u> u/ne ao/ <u>t</u> em/po;/	(09)
/i/ <u>m</u> u/ne ao/ <u>t</u> em/po ou/ o/ <u>t</u> em/po em/ <u>c</u> oi/sa,/	(09)
/em/ pe/ <u>s</u> so/a, en/car/ <u>n</u> a/do/ ne/ssa/ bo/ <u>r</u> ra/cha,/	(11)
/de/ tal/ ma/nei/ra,/ e/ com/for/me ao/ tem/po,/	(10)
/o/ <i>chi</i> / <u>cl</u> ets/ o/ra/ se/ con/ <u>t</u> rai/, o/ra/ se/ di/ <u>l</u> a/ta,/	(13)
/e/ con/su/bs/ta/n <u>t</u> e ao/ tem/po/, se/ rom/pe,/	(10)
/in/te/ <u>r</u> rom/pe, em/ <u>b</u> o/ra/ lo/go/ se/ re/e/ <u>m</u> en/de,/	(12)
/e/ fi/que a/ rom/per/-se, a/ re/e/men/dar/-se,/	(10)
/sem/ u/su/ra/ nem/ fim/, do/ fio/ de/ sem/pre./	(10)
/No/ en/ <u>t</u> an/to/ <u>q</u> uem/, e/ sa/be/ <u>r</u> en/te/ que/ e/le	(12)
/não/ en/car/na o/ tem/po em/ sua/ bo/ <u>r</u> ra/cha,/	(09)
/quem/ <u>j</u> á/ fi/ <u>c</u> ou/ num/ pri/ <u>m</u> ei/ro/ <i>chi</i> / <u>cl</u> ets,/	(10)
/sem/ rein/ci/ <u>d</u> ir/ ne/ssa/ coi/sa/ (ou/ na/da)./	(10)

## 2

/Quem/ pô/de/ não/ rein/ci/dir/ no/ <i>chi/clets</i> ,/	(10)
/e/ sa/be/ren/te/ que/ não en/car/na o/ <i>tem/po</i> :/	(10)
/e/le/ faz/ sen/tir/ o/ <i>tem/po</i> e/ faz/ o ho/mem/	(10)
/sen/tir/ que e/le/ ho/mem/ o es/tá/ fa/zen/do.	(10)
/Faz/ o/ ho/mem,/ sen/tin/do o/ <i>tem/po</i> den/tro,/	(10)
/sen/tir/ den/tro/ do/ <i>tem/po</i> , em/ <i>tem/po</i> -fir/me,/	(10)
/e/ com/ <i>que</i> , mas/can/do o/ <i>tem/po</i> <i>chi/clets</i> ,	(10)
/i/ma/gi/ne-o/ <i>bem</i> / do/mi/na/do, e o/ e/xor/ci/ze.	(12)

Na primeira estrofe, podemos verificar que a maioria dos versos se lê como tendo dez sílabas sonoras. Entretanto, há vários que se leem em metros diferentes, como nove, doze, até treze sílabas sonoras. É bastante comum na poesia de Cabral que encontremos versos os quais, para se encaixarem na métrica do poema como um todo, exigem grandes elisões ou acentuações de leitura inusitadas, como, inclusive, foi demonstrado em minha leitura de “O alpendre no canavial”. Mas neste poema, em especial no oitavo verso da primeira estrofe, mesmo fazendo o máximo possível de elisões, torna-se impossível ler o verso em dez sílabas, que é o predominante do poema – ou o “metro fantasma”, se quisermos utilizar a terminologia que Paulo Henriques Britto (2011) articula com T.S. Eliot<sup>41</sup>. Se considerarmos que o tempo e o *chiclets* são análogos no poema, e se considerarmos que um empresta características do outro, como o rio e a mulher, podemos entender que o tempo também se dilata, se rompe, se contrai. Aliás, é exatamente esse o movimento descrito por Cabral. O que chama a atenção é que os versos também se contraem e se dilatam, como o tempo e como o *chiclets*, um exemplo de como é na linguagem que o poeta age para aprender a forma; se a estrutura do livro é fixa e pré-estabelecida, ela é, ao mesmo tempo, flexibilizada, como apontou Nuernberger (2021) para que dê conta de caber, ali, o tempo.

E é na carne do texto que o tempo parece adquirir um sentido que é derivado de uma *percepção*. É esse dilatar e romper-se do tempo que é a experiência, tida com o tempo, transformada em linguagem – e embora não se possa separar por completo a linguagem de seu referente no mundo, o texto não é

---

<sup>41</sup> “(,,) the ghost of some simple metre should lurk behind the arras in even the “freest” verse (Eliot, 2014, p. 514).

tributário desse mundo, isto é, o poema tem sentido *imane*nte, daí a necessidade do trabalho com a linguagem:

O gesto linguístico, como todos os outros, desenha ele mesmo o seu sentido. Primeiramente essa idéia surpreende, mas somos obrigados a chegar a ela se queremos compreender a origem da linguagem (...). Primeiramente parece impossível dar às palavras, assim como aos gestos, uma significação imanente, porque o gesto se limita a indicar uma certa relação entre o homem e o mundo sensível, porque esse mundo é dado ao espectador pela percepção natural, e porque assim o objeto intencional é oferecido à testemunha ao mesmo tempo que o próprio gesto. A gesticulação verbal, ao contrário, visa uma paisagem mental que em primeiro lugar não está dada a todos e que ela tem por função justamente comunicar (Merleau-Ponty, 2018, p. 253).

Sobre isso, dirá Michel Collot: “A construção do mundo que inaugura a percepção prossegue na obra através de uma arquitetura de formas e significações” (Collot, 2013, p. 58). O que se inaugura com a percepção é uma “linguagem dada” (Id.), entretanto, essa percepção é prolongada pelo artista por intermédio da imaginação. À percepção do artista, propriamente dita, não temos acesso, tampouco ao mundo pré-reflexivo. Aquilo a que temos acesso é o prosseguimento dessa percepção, que é a fatura estética.

E o tempo, aqui, aparece de maneira paradoxal a princípio. A borracha é “infensa e imune ao tempo”, mas aí, é “imune ao tempo ou o tempo em coisa” – ao mesmo tempo que não se altera por ele, é ele, o tempo. Depois, é “consubstante ao tempo”, isto é, uno, unificado; tal como o tempo, “se rompe,/ interrompe, embora logo se reemende,/ e fique a romper-se, a reemendar-se,/ sem usura nem fim, do fio de sempre”. Há, aí, dois elementos – um tempo sem fim, isto é, um linear, que está sempre a passar; mas um tempo-*chiclets*, que se molda conforme a atitude de quem o percebe.

A segunda estrofe fortalece o paradoxo: “ele faz sentir o tempo e faz o homem/ sentir que ele homem o está fazendo”. A sintaxe é outro elemento que gera duplas possibilidades de leitura. De um lado, o tempo faz um homem, isto é um dado – o homem é constituído na medida em que se relaciona com o tempo. De outra, é possível sentir que “ele homem o está fazendo” Se homem for considerado um *sujeito*, aí, o homem é sujeito da ação *fazer o tempo*. Entretanto, conforme o sintagma foi elaborado, “homem” pode ser lido como um predicativo do objeto, algo nas linhas de “o tempo está transformando-o em homem”. Essa mesma tensão é mantida nos versos seis e sete, “Faz o homem, sentindo o tempo dentro,/ sentir

dentro do tempo, em tempo-firme” – o homem sente o tempo dentro pode ser lido como, novamente, o homem sendo o sujeito que sente “as consequências do”, “os efeitos do”, tempo dentro de si – como se o tempo viesse de fora para dentro; ou, se emprestamos a lição de Senna, e lemos “dentro” como um advérbio em função de adjetivo, aí o homem está sentindo “um tempo seu que é de dentro”, e nos remete a “O Relógio”, onde havia um tempo de fora, do mundo, em combate com o tempo de dentro.

Ao final, o homem imagina o tempo-*chiclets* bem dominado e o exorciza. Sobre “Para mascar com *chiclets*”, Marta de Senna: “Mais que ‘O alpendre no canavial’, este é o poema-chave, porque é aquele em que o poeta retira todas as suas máscaras, apaga todos os disfarces, permite-se confessar sua fragilidade, seu medo” (1980, p. 175). Ainda, diz que “Consubstancial à borracha, o tempo é expansível e contraível, dando ao homem a *ilusão* de que o domina” (1980, p. 174, grifo meu). Esse trecho resume meu problema fundamental com a análise da pesquisadora: mais uma vez, a palavra *imagina* é ambígua. Vejamos o verbete de um dicionário para *imaginar*:

imaginar (i.ma.gi.nar) (...) 1 formar (imagem mental) a partir de algo que não está presente ou não é real; inventar (...) 2 representar(-se) na mente; visualizar(-se) (...) 3 ter certa ideia sobre; julgar(-se) (Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, 2015, p. 521)

Como podemos ver, é palavra polissêmica, que pode significar tanto formar uma imagem mental de algo que não é real, algo como uma fantasia, mas também pode significar visualizar ou representar, que é algo mais concreto, plausível; não há razão nenhuma para que Senna infira que o verbo do último verso indique claramente que se trata de uma ilusão; pode, muito bem, ser uma constatação, pelo homem que reincide no *chiclets*, de que o tempo é algo exorcizável, isto é, algo que, de certo modo, está em interação com o homem. Senna, na mesma linha que boa parte da crítica anterior ou contemporânea de si, reforçava a ideia de tempo como sendo um elemento que indica morte na poesia de Cabral. Este último poema sintetiza bem meu contraponto: ainda que essa possibilidade seja mesmo verdadeira, inclusive sob um viés biográfico de leitura<sup>42</sup>, ler o poema assim é

---

<sup>42</sup> Cabral confessava seu medo da morte a todo instante. Teria dito: “Hoje não acredito em Deus, mas temo o inferno, porque os padres sempre me atormentaram com ele. É talvez por causa disso que

insuficiente, e não aproveita bem as ambiguidades, ou as tensões, que o tempo todo vêm indicadas, inclusive no modo em que é trabalhada a linguagem. A tensão na forma do duplo sentido demanda a leitura de mais de um sentido: o correlato tempo/morte, um deles; o tempo como uma questão de percepção por um sujeito encarnado é outra.

Os próximos dois poemas, últimos a serem trabalhados nesta dissertação, indicam bem essa tensão. Refiro-me a “Bifurcados de ‘Habitar o tempo’” e “Habitar o tempo”. Por se tratar de poemas que estão operando na chave da permuta, aquele elemento estrutural para o livro, cito os dois antes de começar as leituras:

### **Bifurcados de “Habitar o tempo”**

Viver seu tempo: para o que ir viver num deserto literal ou de alpendres; em ermos, que não distraiam de viver a agulha de um só instante, plenamente. Exceção aos desertos: o da Caatinga, que não libera o homem, como outros, para que ele imagine ouvir-se mundos ouvindo-se a máquina bicho do corpo; para que, só e entre coisas de vazio, de vidro igual ao do que não existe, o homem, como lhe sucede num deserto, imagine sentir outras coisas ao sentir-se; embora um deserto, a Caatinga atrai, ata a imaginação; não a deixa livre, para deixar-se, ser; a Caatinga a fere e a ideia fixa: com seu vazio em riste.

\*

Ele ocorre vazio, o tal tempo ao vivo; e, como além de vazio, transparente, habitar o invisível dá em habitar-se: a ermida corpo, no deserto ou alpendre. Desertos onde ir ver para habitar-se, mas que logo surgem como viciosamente a quem foi ir ao da Caatinga nordestina: que não se quer deserto, reage a dentes.

(Melo Neto, 2020, p. 412-413)

### **Habitar o tempo**

Para não matar seu tempo, imaginou: vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo; no instante finíssimo em que ocorre, em ponta de agulha e porém acessível; viver seu tempo: para o que ir viver num deserto literal ou de alpendres; em ermos, que não distraiam de viver a agulha de um só instante, plenamente. Plenamente: vivendo-o de dentro dele; habitá-lo, na agulha de cada instante, em cada agulha instante: e habitar nele tudo o que habitar cede ao habitante.

(Melo Neto, 2020, p. 442-443)

*A F. A. Bandeira de Melo*

2

E de volta de ir habitar seu tempo: ele corre vazio, o tal tempo ao vivo; e como além de vazio, transparente, o instante a habitar passa invisível. Portanto: para não matá-lo, matá-lo; matar o tempo, enchendo-o de coisas; em vez do deserto, ir viver nas ruas onde o enchem e o matam as pessoas; pois, como o tempo ocorre transparente e só ganha corpo e cor com seu miolo (o que não passou do que lhe passou), para habitá-lo: só no passado, morto.

---

tenho medo da morte” (Melo Neto *apud* Athayde, 1998, p. 60-61). Ler os poemas que tratam do tempo sob a chave da fuga da morte é algo condizente mas, mesmo aí, o medo confessado pelo poeta é do inferno, não da morte propriamente dita.

Na estrutura do livro, o poema “Bifurcados de ‘Habitar o tempo’” encontra-se antes de “Habitar o tempo”. Aquele está na seção “Nordeste (A)”, a terceira da obra; este, na seção “Não-nordeste (B)”, a última, fato que certamente influencia na leitura dos dois poemas. A ordem gera estranhamento e, dentre os textos críticos consultados, apenas duas pesquisadoras os analisam. Araújo (2020) opta por trocar, em seu trabalho, a ordem dos poemas, analisando antes “Habitar o tempo” para, depois, discorrer sobre “Bifurcados de ‘Habitar o tempo’”. Senna (1980), também intrigada com a escolha da disposição dos poemas no livro, inverte-os, chamando o que vem *antes*, isto é, “Bifurcados de ‘Habitar o tempo’” de poema 2, e “Habitar o tempo” de poema 1. Aqui, opto por usar “Bifurcados...” e “Habitar o tempo” apenas. Sobre a estrutura, Benedito Nunes aponta:

(...) Outros poemas emparelhados estão construídos sobre uma base numérica variável. Suas estrofes, não simétricas, como as de ‘Bifurcados de ‘Habitar o tempo’ / ‘Habitar o tempo’ (...) dispõem-se, quanto ao número de versos, nos seguintes pares: 16/8 – 12/12 (...). Mas o índice de repetição dos versos nesses últimos (...) é reduzido. Quatro versos iniciais da primeira parte e outros dois da segunda... (1970, p. 151-152).

De novo, as rimas surgem de maneira cruzada e a métrica é, em sua grande maioria, regular: nos dois poemas, a maioria dos versos são lidos em onze sílabas sonoras, havendo exceções com significativas repercussões na minha leitura. O que mais chama a atenção no poema é a presença de diversos termos já trabalhados ao longo da obra de João Cabral na chave da composição/re-composição. O segundo verso de “Bifurcados...” já contém alguns deles: “/num deserto literal ou de alpendres;”, que se repete como sexto verso em “Habitar o tempo”. O *deserto* já apareceu neste trabalho desde a leitura de “O sol em Pernambuco”, onde surge como lugar de vazio, e também de luz; e aparece em mais poemas de Cabral, notadamente em “A fábula de Anfion”, onde, novamente, o deserto figura como o lugar onde se verifica a possibilidade de criação (embora lá, naquele poema, isso tenha sido a contragosto do sujeito poético, como que numa crítica à inspiração), ou mesmo em “O alpendre no canavial” – “no deserto, em volta, da cana oceânica”. Em todos esses casos, o signo do deserto surge “ligado ao universo da criação poética” (Nuernberger, 2021, p. 50), isto é, é um campo de *possibilidade*. O alpendre, que está nos mesmos versos, também é signo recorrente que, como analisamos no já citado último poema de *Serial*, remete a um espaço com potência para “abrir os

poros” e, com o corpo, experimentar com o tempo. E, aqui, o deserto, seja literal ou de alpendres, surge como lugar que permite “Viver seu tempo: para o que ir viver”. Reconstituindo sintaticamente, poder-se-ia concluir que “o deserto (literal ou de alpendres) é onde se pode ir para viver seu tempo”. Mas há um deserto-exceção: “o da Caatinga”.

Rememoro brevemente o poema “O Hospital da Caatinga”, em que o poeta desassocia o deserto, este lugar vazio, onde a inspiração corre solta, da Caatinga, que é cheia. Nuernberger, comentando o poema, em especial a comparação da assepsia do hospital com a Caatinga, e o fato de estarem ambos cheios, dirá:

Em contraposição à assepsia, a segunda parte apresenta uma versão “superpovoada” da caatinga, replicada estruturalmente na extensão da própria estrofe, na qual se indicia a tortuosa diversidade do que resiste nesse ambiente (“bicho, planta e tudo o que subviva”). Tudo o que na caatinga existe parece deformado (“esquelético”, “atrofiado”, “informe”, “torto”), daí sua ligação com o universo hospitalar. E essa sobrevivência da vida em “condições de pouco”, por sua vez, remete ao trecho final de *Morte e vida severina*, no qual o Mestre Carpina, após o nascimento da criança, exalta o “espetáculo da vida”, “mesmo quando é uma explosão/ como a de há pouco, franzina” (1956, p. 222). Todavia, é preciso frisar que a presença humana não se mostra explicitamente na descrição de “O hospital da Caatinga”, coincidindo com aquela dificuldade de falar do outro, já explorada em “A educação pela pedra”. É claro que a condição severina apresentada no poema também se estende aos moradores da região – ou, mais do que isso, talvez a precariedade objetivada na fauna e na flora seja derivada da própria condição humana, apagada da superfície do texto. Por isso mesmo, essa ausência se torna um conteúdo fundamental, que o poema constrói obliquamente, sinalizado pelo termo “tudo” no sexto verso: o que sobrevive na caatinga, não sendo “bicho”, nem “planta”, se não o ser humano? (Nuernberger, 2021, p. 51).

Daí pensar na Caatinga como um *espaço* em particular onde ocorre a sobrevivência, elemento valorizado por João Cabral, mas onde não podem ocorrer outras coisas, como a possibilidade de criação lúcida que se verifica no deserto. Esse dado vai reforçado pela estrutura de “Bifurcados...”. Como dito, o poema todo pode ser lido como tendo onze sílabas sonoras, com exceção, na primeira estrofe, de um verso. É preciso escandir os seis últimos.

/o ho/mem/, co/mo/ lhe/ su/ce/de/ num/ de/ser/to,/	(11)
/i/ma/gi/ne/ sen/tir/ ou/tras/ coi/sas/ ao/ sen/tir/-se;/	(13)
/em/bo/ra um/ de/ser/to,/ a/ Caa/tin/ga a/trai,/	(11)
/a/ta a i/ma/gi/na/ção;/ não/ a/ dei/xa/ li/vre,/	(11)
/pa/ra/ dei/xar/-se/, ser;/ a/ Caa/tin/ga a/ fe/re/	(11)
/e a i/dei/a/ fi/xa:/ com/ seu/ va/zio/ em/ ris/te./	(11)

Verificamos que só num verso que trata da imaginação, isto é, da potência criadora, é que o verso vai para treze sílabas, entretanto, a Caatinga, “embora um deserto”, por não ser um deserto comum (aquele que permite o exercício da criação), ata a imaginação, não a deixa livre. Fere-a, inclusive. O que o homem deixa de poder fazer, na Caatinga, é ser liberado “/para que ele imagine ouvir-se mundos / ouvindo-se a máquina do bicho do corpo; / para que, só e entre coisas de vazio, / de vidro igual ao do que não existe / o homem, como lhe sucede num deserto [espaço de criação], / imagine sentir outras coisas ao sentir-se;”. Na forma do poema, o experimento com o verso livre é logo atado pela forma fixa.

A caatinga, espaço árido, venerado no poema com o emprego da maiúscula, é a presença poética de um elemento social que veta a possibilidade de imaginação. Veta, como diz o texto, ouvir a máquina do bicho do corpo, que é ouvir-se. Clara de novo a relação com “O relógio”, que apresenta a luta de um tempo de dentro contra um, vindo de fora, que se impõe. O espaço transparente, que naquele poema era o vidro do relógio, também retorna, reforçando a noção, primeiro, de que o tempo é um espaço (vazio e cheio são metáforas espaciais); segundo, que esse espaço é habitável. Entendo que isso ilustra como o tempo percebido na poesia de João Cabral é sim uma coisa do mundo que se pode modular. A segunda estrofe de “Bifurcados...” destaca isso: “Ele ocorre vazio, o tal tempo ao vivo; / e, como além de vazio, transparente, / habitar o invisível dá em habitar-se: / a ermida<sup>43</sup> corpo, no deserto ou alpendre./”. Habitar o tempo é uma possibilidade a depender de onde se encontra e, se tentar-se habitar o tempo na Caatinga, ela não permite, pois “não se quer deserto, reage a dentes”. Sobre isso, Senna comentará:

De qualquer modo, ainda que as razões difiram, o resultado é o mesmo: o tempo, em sua transparência, ocorre (corre) sem que o possamos aprisionar. É a mesma conclusão a que chegara o poeta nos versos 57 e 58 de “O alpendre no canavial”: “o tempo que de nós se perde/sem que lhe armemos alçapão”. (1980, p. 172).

Ao contrário do que aponta Senna, não vejo, na poesia de Cabral, o afã de aprisionamento do tempo. Entendo que há uma constatação de que há um tempo do mundo, com que o homem se relaciona, e que se modula na medida dessa relação

---

<sup>43</sup> Que é uma pequena capela ou templo religioso erguida em espaços ermos.

– não se trata de um aprisionamento, mas de um entrelaçamento. Entretanto, como esse tempo-espço é elemento do mundo, há espaços, ou paisagens, em que esse entrelaçamento não será bilateral, como já ilustrado pelo trem que vem da cidade, em “O alpendre no canavial”, um exemplo dessa impossibilidade retomada em “Bifurcados...” na forma da Caatinga, que dita seu ritmo e demanda do homem, como o martelo demandava do operário.

Essa ideia vai reforçada por “Habitar o tempo”. É que a principal diferença entre os dois poemas, que se relacionam, é a ausência da Caatinga nesse segundo poema. Nele, Cabral inicia com um sujeito oculto, um “ele” quem, “Para não matar seu tempo, imaginou:/vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo;”. Viver o tempo é o mesmo que habitá-lo. De novo, alguns versos vêm repetidos, como “viver seu tempo: para o que ir viver/num deserto literal ou de alpendres;/em ermos, que não distraiam de viver/a agulha de um só instante, plenamente”.

Considerando que os dois poemas devem ser lidos como uma unidade; que a permuta de versos acarreta um efeito de *repetição*, ou de serialização, e que essa serialização é lida como uma possibilidade de singularizar, isto é, de se ver o mesmo elemento de diversas maneiras, entendo que esses dois poemas fazem uma leitura de um mesmo tema, que é habitar o tempo, em determinadas paisagens diferentes. Lá, era a Caatinga, que não permitia, entretanto, esse tempo a ser habitado. Aqui, o esforço também parece dificultado. Na primeira estrofe, o sujeito procura habitar o tempo, e o faz “em ermos”. Nos ermos, de deserto ou de alpendre, é que é possível habitar o tempo – vivê-lo, na agulha de um só instante. Trata-se, evidentemente, de um exercício positivo, como reforçam os quatro últimos versos da estrofe: “Plenamente: vivendo-o de dentro dele;/ habitá-lo, na agulha de cada instante,/ em cada agulha instante: e habitar nele/ tudo o que habitar cede ao habitante”. Reforço que esse tempo-espço, habitável, ainda que somente em condições ideais (ermos, por exemplo) autoriza uma troca entre o habitante e o habitado.

Trata-se, em meu ver, de uma relação subjetiva que se constrói menos nas linhas de uma interioridade, ou de um retorno ao interior de si, e mais nas linhas de um pensamento-paisagem, conforme articulado por Collot, que é “uma relação com duplo sentido e recíproca entre o homem e o cosmos” (2013, p. 12). Entretanto, na segunda estrofe, “de volta de ir habitar seu tempo”, o sujeito, temendo a morte do tempo que “passa invisível”, procura enchê-lo de coisas:

(...)

Portanto, para não matá-lo, matá-lo:  
matar o tempo, enchendo-o de coisas;  
em vez do deserto, ir ver nas ruas  
onde o enchem e o matam as pessoas;  
pois, como o tempo ocorre transparente  
e só ganha corpo e cor com seu miolo  
(o que não passou do que lhe passou),  
para habitá-lo: só no passado, morto.

(Melo Neto, 2020, p. 443)

No primeiro verso dentre os citados, é possível verificar a presença do já apontado humor em João Cabral. É que há, ali, uma certa ironia, um trocadilho com o adágio “matar tempo”, ou ficar à toa, deixar o tempo passar. Isso faz com que tudo que está sendo dito possa ser lido na chave do sarcasmo. Em todo caso, novamente um espaço, ou uma paisagem, surge de modo a estabelecer uma determinada relação com o tempo: as *ruas*. Não é a primeira vez que as ruas surgem nos poemas de Cabral aqui analisados, embora com outra roupagem. Refiro-me à cidade. Mais especificamente, refiro-me ao trem que, n”O Alpendre no canavial”, remetia a um tempo de morte. Citemos, novamente, alguns trechos retirados daquele poema:

Então, ele faz tão espesso  
que é *palpável* sua substância;  
tão espessa que ao apalpá-la  
se tomaria por membrana;

(Quando mais espessa, eis que o trem  
com a explosão, a histeria,  
bruta e de ferro, de cidade,  
rompe a membrana distendida.

(Melo Neto, 2020, p. 339).

A cidade surge com explosão, vem “de cidade”, com isso, rompe a membrana distendida do tempo que se torna espesso no ermo deserto/canavial. Essa repetição de símbolos, decompostos e recompostos; essa permuta de versos, de temas, até de técnicas de composição (a série); o contraste já estabelecido entre lugares vazios, ermos, e lugares cheios, explosivos, permite traçar o seguinte cenário: “Bifurcados de ‘Habitar o tempo’” e “Habitar o tempo” indicam que o tempo é um vazio, um espaço habitável, que se habita com o tempo de dentro. Entretanto, essa habitação só é possível em determinados contextos, contextos em que o

espaço onde passa o tempo, permite que o tempo venha a ser habitado. E habitar o tempo plenamente, aproveitá-lo, só é possível nesses lugares. Em alguns outros, lugares cheios, o tempo passa invisível, e só no passado é possível habitá-lo, quando morto. Fecho a análise de *A educação pela pedra* com dois versos retirados de “Bifurcados...”:

habitar o invisível dá em habitar-se:  
a ermida corpo, no deserto ou alpendre.

(Melo Neto, 2020, p. 413)

O primeiro escancara a relação sujeito-paisagem. Se sou eu quem faz ser para mim, só habitando o espaço é que posso, então, habitar-me. Isso é reforçado pelo segundo verso: se são os ermos que permitem habitar o tempo “Plenamente: vivendo-o de dentro dele”, natural que o corpo vire ermida, a “ermida corpo”. Dando seguimento ao que já havia sido verificado em *Serial*, a leitura de *A educação pela pedra* permitiu verificar que o corpo adere à sua condição de espaço e, com o tempo, se entrelaça. Numa linguagem *aprendida*, não *apreendida*, foi possível verificar que o tempo, em João Cabral, é, também, uma questão de percepção – são dois corpos, do tempo e do sujeito, entrelaçados.

## 5 TEMPO, SUJEITO, LIRISMO

A pergunta que norteou a elaboração desta dissertação foi: como é que se dá o tempo em João Cabral? Ao longo das leituras e pesquisas, outras diversas foram surgindo, entre elas, uma prevalecente: será que atribuir ao tempo, na poesia cabralina, a mesma roupagem que a morte, é o único jeito de se verificar sua presença? A origem dessa indagação conduziu a pesquisa bibliográfica, onde se pôde verificar que os textos em que o tempo é o foco de análise da poesia de João Cabral, não raro o correlato tempo/morte surgia. Isso é verificável desde José Guilherme Merquior, em seu *Nuvem civil sonhada*, de 1972, e Lauro Escorel que, também na década de 70, procura fazer como que uma tipologia de temas da poesia de João Cabral, para tratar de morte, algo tão presente, só no capítulo em que fala de tempo, passando por Marta de Senna, muito relevante para quem se propõe a pensar o tempo na poética cabralina, mas que insiste, ao longo de seu texto todo publicado em 1980, em tratar o tempo como um vilão, um inimigo que Cabral buscava, via poesia, combater.

Se pensarmos no estudo esquemático do tempo mais contemporaneamente, dois trabalhos se destacam, que são *O incômodo do tempo em João Cabral de Melo Neto*, de Renan Nuernberger, publicado em 2020, e *A Travessia do tempo na poética de João Cabral de Melo Neto* (2022). No segundo caso, o tempo, novamente, figura de modo predominantemente negativo, entretanto, já começa a haver uma flexibilização. Araújo aponta, principalmente com base em sua análise de *Andando Sevilha*, que a poesia de Cabral deixou de adotar uma postura combativa diante do tempo/morte, e passou a abordá-la com resignação. Em sua análise do poema “Hospital de *La Caridad*”, Araújo associa a postura do sujeito poético, ali um sevilhano, a alguém que está amadurecido, ciente de que, diante da morte, só se pode esperar – não desassocia o tempo da morte, mas já apresenta facetas outras que possam relaxar aquela tão presente noção, como a ideia de que o tempo é, também, fundamental para a criação poética. Nuernberger (2020) expande a questão para outros livros e, num panorama linear do tempo na poesia de Cabral, verifica que ele começa como um incômodo, ou algo a ser controlado, mas que essa relação se altera:

Se, nos primeiros livros, os poemas sinalizavam a impossibilidade de controle do tempo, procurando uma dimensão fora de seu fluxo para realizar a petrificação da 'Pequena ode mineral', nos livros da década de 1960 o problema é reelaborado sob um novo ângulo. O tempo, agora, é tratado como uma substância plástica, moldada a partir do jogo de analogias que caracterizam a composição imagética de João Cabral (Nuernberger, 2020, p. 20).

O mesmo autor irá indicar que o tempo é o responsável por Cabral botar em desconfiança a própria potência de sua mecânica de composição poética, desenvolvida pelo poeta para chegar em seu apogeu em *A educação pela pedra*, e defenderá, tanto no artigo quanto em sua tese (2021), que isso fica evidente já a partir do livro seguinte, *Museu de tudo* (1975). Um ponto relevantíssimo notado por Nuernberger é que, se *A educação pela pedra* apontava uma maestria estrutural e uma assertiva poética, *Museu de tudo* parece caminhar em direção à *ambiguidade*. Durante a elaboração de minha pesquisa, pude verificar como essa ambiguidade já estava presente em *A educação pela pedra*, sendo artifício que contribuía na produção de *tensão* dentro do livro, mas também permitindo, com os “dez mil dedos da linguagem”, aproximar-se do mesmo tema, o tempo, sob diversos ângulos. Já para Nuernberger, o tempo é tido mais como elemento que faz a guinada na poética de Cabral para botar em suspeição sua própria técnica, algo que se aproxima de uma conclusão que Senna também parece ter visto na poesia cabralina a partir de *Museu de tudo*, onde, segundo a crítica, João Cabral encontrou uma solução para o tempo – não social, mas estética:

O tema da atividade incessante combinada com a produção de uma obra de grande utilidade social, que leva a uma concepção do tempo como o caminho para o progresso do homem, este jamais apareceu a Cabral como solução para o problema do tempo. Ele se aproxima, antes, e surpreendentemente, da solução estética. A idéia de que a arte pode ser o *modus vivendi* que, se não nos coloca além da perspectiva da morte, pelo menos nos ajuda a reconciliar-nos com ela, é o que leitor depreende de “Proust e seu livro” [poema de *Museu de tudo*]. É como se, ao fim de *Museu de tudo*, Cabral tivesse aderido à “filosofia” proustiana, ao eleger a arte como o mais eficaz meio de atingir um certo *detachment* da tirania do tempo, na medida em que, enquanto espaço da conquista do belo, tempo adquire dignidade, podendo, enfim, ser um dado positivo da experiência humana. (Senna, 1980, p. 202).

Não resta dúvida, para mim, que o tempo em João Cabral foi bastante bem verificado por toda a Fortuna Crítica mobilizada neste ensaio. Entretanto, considerando a literatura como fonte inesgotável, e considerando, ainda, algumas

abordagens teóricas mobilizadas aqui, notadamente Michel Collot, que articula bem a fenomenologia (amplamente associada, pela crítica clássica e contemporânea, e por mim, à poesia de Cabral), entendo que é possível sugerir uma outra perspectiva, cuja intenção é complementar as demais apresentadas. A assunção de uma perspectiva fenomenológica demanda, forçosamente, que se verifique a estética como uma maneira de se tratar dos temas do mundo, inclusive o tempo. Ou, em outras palavras, se pensamos com Merleau-Ponty (2018), a arte e a filosofia moderna (a fenomenologia) são os modos adequados de se desvelar o mundo, algo feito dando carnadura à experiência (via, por exemplo, um poema). Mesmo que essa experiência não venha a ser descrita por um artista ou um filósofo, ela já terá um aparato que se articula de modo estético, ou, como dirá o filósofo francês, “a percepção já estiliza” (1991, p. 51). Claro que há, daí, um salto para a fatura estética, que é essa percepção estilizada posteriormente trabalhada, no caso, em texto poético.

Outro elemento que se pôde verificar é que o tempo será, sempre, uma questão de *espaço*. A espacialização do tempo, e a temporalização do espaço, são temas constantes que a crítica, a todo tempo, tangencia, a ponto de Senna classificar um dos tempos vistos por ela em *A educação pela pedra* como um “Tempo-Espaço”. Daí se pode partir que o humano, de novo sob uma perspectiva fenomenológica, é um sujeito encarnado que *é*, não só *ocupa* espaço; por silogismo, é de se argumentar que *é*, também, tempo. Isso fica evidenciado no primeiro poema analisado, “O Relógio”, de *Serial*, em que se verifica, ao longo de todas as séries, uma trajetória de um tempo vindo do mundo tentando se impor ao homem, cujo martelo erra o ritmo, elemento visto na métrica do poema, ou na forma de duas máquinas – uma de fora, que é o relógio, ou a roda de água, etc., e uma de dentro, que é o coração. “Quando por algum motivo/ a roda de água se rompe,/ outra máquina se escuta:/ agora, de dentro do homem;” (Melo Neto, 2020, p. 335). Há dois tempos, um deles é o tempo do homem – aí, já estava aberta a possibilidade de que o tempo não fosse, tão somente, algo inexorável. E esse entrelaço entre os tempos de dentro e de fora, ou seja, essa *percepção do tempo*, é feita de maneiras diferentes conforme se altera o espaço de fora – é o que se verificou em “O alpendre no canavial”, onde um sujeito se relaciona, com todos os seus sentidos, isto é, com o corpo, ao longo de diversas séries em que o tempo se adensa ou se afrouxa

mediante essa alteração do espaço. Aliás, é latente neste poema a concretização do abstrato, que é o tempo.

Seguindo com os poemas de *A educação pela pedra*, foi possível verificar que a paisagem fazendo o sujeito e o sujeito fazendo a paisagem é um elemento absolutamente presente em “Uma mulher e o Beberibe”, onde o rio dá à mulher características suas, e a recíproca se faz verdadeira – ambos andam o mesmo passo lento, conforme determinam. O poema é um grande demonstrativo de como um *sujeito*, na poesia de João Cabral, se constitui na medida em que se relaciona com a paisagem. Numa guinada relativamente introspectiva, que emula a relação do tempo de fora com o de dentro, “Para mascar com *chiclets*” foi lido como uma demonstração de que, sim, o humano tem o condão de esticar, contrair, romper, reemendar o tempo. Entretanto, o poema também demonstrou que não há só o tempo feito pelo homem; há, também, aquele “sem usura nem fim, do fio de sempre.” (Melo Neto, 2020, p. 438). Até aqui, a conclusão é de que o tempo é, sim, uma questão de percepção, mas que ele é dado pela paisagem, isto é, não é todo feito pelo homem – vem do *horizonte comum compartilhado* e, pelo sujeito, é *percebido*. Esse *horizonte*, ou essa *paisagem*, é fundamental para que se estabeleça a relação que o homem tem com o tempo. É o que se pôde verificar com o par de poemas “Bifurcados de ‘Habitar o tempo’” e “Habitar o tempo”. Se no poema que vem depois, incluído na parte do “Não-nordeste”, o homem pode vir a habitar o tempo “Plenamente”, no outro poema, que insere a Caatinga, isto é, no “Nordeste”, que é onde vai o poema, quem tenta habitar o tempo se depara com a “Caatinga nordestina: que não se quer deserto [onde se pode, sim, habitar o tempo], reage a dentes” (Melo Neto, 2020, p. 413).

Então, é essa minha conclusão quanto ao tempo em João Cabral: é um espaço habitável, entretanto, habitar o tempo depende de estar em um determinado espaço. Habita-se o tempo em *ermos*, mas não tão facilmente em cidades, não em caatingas. E o que esses elementos têm em comum é seu aspecto *social*: João Cabral, como já mencionado, era um poeta absolutamente interessado no elemento social da vida, algo que se reflete, sem margem para dúvidas, em sua poesia. Penso, e reconheço que é grande a especulação, no Cabral diplomata, herdeiro de engenhos de açúcar, poeta que gozava da vida, deparando-se com a possibilidade que os semelhantes a ele tinham, sim, de habitar o tempo – faculdade tolhida de diversos outros, a quem a poesia, segundo queixa do próprio Cabral, não conseguia

nada *comunicar*. Isto é, embora cada paisagem surja a um poeta que trabalha em sua estilização, cujo resultado é um produto estético, “Cada poeta se entrega a tal processo de reconfiguração da paisagem segundo as exigências de um estilo e de uma sensibilidade próprios, mas também em função de uma situação histórica” (Collot, 2013, p. 192). Esse elemento social se confunde com o tempo-espaço com que o sujeito incorporado se relaciona, reverberando na experiência que terá do tempo. Percebe-se o tempo, afinal, num espaço que é socialmente, historicamente situado. Isso passa longe de tentar fazer uma leitura histórica ou sociológica de João Cabral: é sua própria poesia que arremessa o elemento social ao leitor, afinal, um dos maiores problemas enfrentados por Cabral era a possibilidade, ou não, de a poesia conter a “realidade,/prima, e tão violenta/que ao tentar apreendê-la/toda imagem rebenta” (Melo Neto, 2020, p. 219). Aliás, isso só demonstra o que Marcos Siscar chamou de um compromisso de Cabral com o real:

É preciso reconhecer, nesse ponto, uma lucidez sem precedentes na crítica a uma ingenuidade de tipo idealista, que consiste em conceber um acesso direto, não mediado, à verdade da experiência. Cabral, sem dúvida, está na posição de estabelecer uma visão crítica do real, entendido esse “real” no seu sentido mais inclusivo, que não depende ainda de uma divisão entre o poético e histórico (Siscar, 2010, p. 292).

E se alinha a uma leitura fenomenológica a assertiva de que o poeta busca “um acesso direto, não mediado, à verdade da experiência”. De outro lado, onde fica a questão da morte? Fica ali, presente na poesia de João Cabral. A análise feita ao longo deste trabalho convenceu-me que há mesmo um inevitável correlato entre o tempo e a morte na poética analisada; o que boto em cheque, entretanto, é sua tônica dominante. Entendo que o tempo é trabalhado sob diversos ângulos, inclusive aquele, o tempo-dentro, ou um tempo que pode ser habitado plenamente. E mesmo considerando a morte como problema relevante, há de se ponderar se merece mesmo esse lugar tão negativo em que é inserida pela crítica que pensa o tempo em Cabral – estamos, afinal, a falar do autor de “Morte e vida severina”, auto em que a vida desponta, mesmo depois de tanta morte, e para quem a morte é, também, um elemento carregado de cotejo social, assim aponta Jaime Ginzburg:

Nesse sentido, pode-se dizer que a morte como origem em Cabral é uma forma de interpretação de uma lógica perversa da experiência brasileira. A poética de Cabral que, conforme Benedito Nunes, “tece num sentido e destece noutra os fios de diversas tramas complicadas, ela fabrica e destrói”, ao compor destruindo, construir não construindo, expõe em sua tensão interna uma tensão histórica brasileira, uma ordem agônica, com cujas contradições os textos poéticos nos familiarizam através de suas estranhezas (Ginzburg *apud* Nuernberger, 2021, p. 53).

Benedito Nunes (1974), citado por Ginzburg, e apontado por mim como exceção à regra de ver, na década de 70, o tempo como um correlato da morte, reforça, em seus comentários sobre *Morte e Vida Severina* (1955), a possibilidade de se ler uma atitude positiva diante da vida em João Cabral:

Quando termina o auto dentro do Auto, seu José reata com Severino o diálogo interrompido. À filosofia do desespero e do suicídio vivida pelo retirante, seu José responde com a necessidade de afirmação da vida, figura didática extraída da alegoria natalina, e que implica não numa negação do estado de existência social como estado de não-existência para o indivíduo. Aprende-se, com tal desfecho, que a condição severina não é permanente, que a severinidade constitui uma entificação determinada de fora para dentro (Nunes, 1974, p. 89).

A morte desponta, mas desponta ambígua, e por ser uma questão socialmente determinada, demanda uma atitude de quem a percebe, assim como desponta, na poesia cabralina, um tempo que se percebe, que se habita. Em síntese, vejo o tempo em tensão – o tempo, em Cabral, é a morte, que sempre se aproxima, mas é, também, o instante plenamente habitado: vida.

Antes de finalizar, volto à noção de poesia-ontologia de José Guilherme Merquior (1977), que considerava a poesia de Cabral como o desenvolvimento de uma ontologia, ou de uma “concepção global da experiência” (p. 85). Ao longo de toda a pesquisa, a assunção de uma perspectiva collotiana permitiu revisitar de perto uma máxima da crítica acerca de João Cabral, que é o antilirismo. O objetivo, aqui, não será tecer nenhuma conclusão sobre a relação entre o antilirismo e algum outro lirismo, mas antes deixa uma ponta solta, um fio a ser seguido, que deriva das leituras feitas nesta dissertação.

Não é estranho que tanto tenha se dito sobre Cabral ser um poeta antilírico; também pudera: o próprio poeta, em 1966, quando publicou *A educação pela pedra*, dedicou, como vimos, a *antilira* ao primo Manuel Bandeira. Foi Luiz Costa Lima quem primeiro desenvolveu, em seu *Lira e antilira* (1968), o que chamou de *traição*

do *lirismo* cometida por João Cabral, que passou a ser posteriormente tomado pela crítica subsequente como um dogma cabralino:

Segundo Costa Lima, Cabral representa o real em sua poesia, permitindo a efusão da emoção, mas o faz a partir de uma operação linguística que converte o real à sua dimensão de palavra, matéria única de poema. Reconhecendo em Cabral uma fidelidade grandiosa ao espírito poético mallarmaico, suas considerações sobre a poesia cabralina conduziram, sem as devidas ressalvas, a uma série de equívocos, em estudos posteriores, como o de supor que a impessoalidade e o “antilirismo”, descritos e analisados por Costa Lima, seriam meios de o poeta se furtar, primeiro, à emoção lírica e, segundo, à inserção do real, incluindo nisso o próprio eu autobiográfico inscrito no tempo da memória e da confissão velada (Oliveira, 2012, p. 22)

Trabalhos que dão sequência a uma leitura não exatamente precisa disso já foram utilizados neste meu texto, como o de Benedito Nunes, a quem:

Nesse âmbito de rompimento com a atitude expressiva do Eu lírico, que é o seu espaço agonal, a poesia de João Cabral afirma-se em regime de luta permanente. Nem liquidação nem superação do lirismo, a ruptura, transformada num estado permanente, mobiliza, no sentido da construtividade, a reação pela qual a poesia enfrentou a própria crise histórica da lírica moderna (Nunes, 1974, p. 153).

Ou Marta de Senna, que afirma categoricamente em sua leitura de *Psicologia da composição* que “Neste real, antilírico, só terá sentido a poesia antilírica de João Cabral de Melo Neto” (Senna, 1980, p. 38). Ao longo dos anos, o que era uma *máxima* já foi sendo modulada, aliás, o exercício foi executado pelo orientador deste trabalho em seu já citado livro *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do Sono a Andando Sevilha*, onde afirma que “o antilirismo e a impessoalidade não são características absolutas da obra” (Oliveira, 2012, p. 146), algo que comprova mostrando, a título de exemplo, a figura de um lirismo até amoroso. Mas mesmo em poemas onde não desponta qualquer tipo de lirismo – antilíricos, supostamente – já se pôde verificar que desponta um *sujeito*:

A terceira pessoa, designando o mundo de seres, objetos e paisagens que desempenham suas ações simbólicas, ocupa o lugar privilegiado nesta coletânea [*A educação pela pedra*]. Permanece, no entanto, uma tensão: por um lado, o poema como objeto desligado da subjetividade que o originou e também independente da interioridade fictícia normalmente designada pelo *eu* (pois por mais que se origine no escritor torna-se fictícia ao transformar-se em elemento do poema) e, por outro lado, o poema como discurso de uma *persona*. As convenções da poesia lírica, vigentes mesmo

no consumo desta antilira, pedem uma leitura onde um dos níveis de significado é a revelação de um *eu*. É neste contexto que as evasões e a reserva da voz narradora devem ser interpretadas. O tom impessoal destaca a atenção voltada sobre objetos e acontecimentos, mas também dificulta a leitura dos poemas, pois o leitor procura com os elementos dados compor um *eu*, descobrir uma relação entre os temas públicos e a voz que os narra (Peixoto, 1983, p. 187-188).

Ainda assim, não se pode negar o exercício constante, por Cabral, de escamotear a presença de um sujeito introspectivo (isto é, de uma lírica confessional, que se volta para dentro) para aí tomar forma no poema. Como atender à intuição de que há, ali, um *eu*, mesmo se deparando com a contradição que é este *eu* existir onde supostamente não há subjetividade? Uma possível resposta é repensar o que é a subjetividade, e aí analisar o lirismo que há em João Cabral com apoio de Michel Collot, em especial seu texto “O sujeito lírico fora de si”<sup>44</sup> onde, com base em Merleau-Ponty (entre outros, é claro) irá defender que é se abrindo para o mundo, nele se projetando, que se constitui um sujeito. O texto, de certo modo, é uma continuação dos ensaios reunidos em *Poética e filosofia da paisagem* (Collot, 2013), tão relevante para meu trabalho, e segue articulando a noção de *pensamento-paisagem*, isto é, de uma subjetividade que se forma na medida em que se entrelaça com o mundo. Trata-se de um texto que propõe, precisamente, um lirismo que não se desenvolve a partir de um interior de alguém, mas de fora dele. Boa parte do texto analisa a poesia de Francis Ponge como um expoente desse lirismo fora de si, o mesmo Ponge tido como referência para o Cabral de “O sim contra o sim”, poema de *Serial*. Para Collot:

O lirismo exprime, ao mesmo tempo, o sentir e o ressentir, e a passagem da sensação ao sentimento se efetua pela intermediação do corpo, concebido não como objeto físico, mas como “carne” (*Leib*), lugar de troca entre o interior e o exterior. O estado de alma lírico está ligado a um estado de coisas e a um estado do corpo (Collot, 2018, p. 54).

Como vim demonstrando, o *corpo* é fundamental não só para a fenomenologia que baseia minha leitura (e a de Collot), mas é presente, também, em João Cabral, vide os poemas “O alpendre no canavial” e “Uma mulher e o Beberibe”, em que o corpo é o intermédio do sujeito do poema – aquele que está no alpendre, ou a mulher – e o mundo. E veja: para Collot, como vem amplamente

---

<sup>44</sup> Farei uso do texto publicado no volume “A matéria-emoção”, publicado pela editora Oficina Raquel em 2018.

sendo discutido neste meu trabalho, o corpo é *lugar*. Quanto à noção de que um *eu* sumido faz sumir, também, alguma subjetividade, Collot também nos ajuda a lapidar a intuição tão bem apontada por Peixoto: discutindo Mallarmé<sup>45</sup>, Collot afirmará: “O ‘desaparecimento ilocutório do poeta’, quando este afasta a referência à sua pessoa e à sua biografia, não exclui a expressão de sua experiência e sua afetividade” (Collot, 2018, p. 58), que só surgirá, para o crítico francês, na medida em que se manifesta verbalmente, isto é, em linguagem. Se somarmos a noção de que o corpo intermedia a relação com o mundo com a noção de que o desaparecimento de um *eu* não remove do texto poético a experiência que o gerou, começamos a verificar que há, sim, uma subjetividade em Cabral – trata-se, entretanto, de uma subjetividade que não vem desse interior, fonte do lirismo a que Cabral se punha como *anti*; vem, isto sim, de fora de si: “Assim, o poeta projeta fora de si, na imagem das coisas e na ressonância do poema, a tonalidade afetiva de sua relação com o mundo” (Collot, 2018, p. 60). Collot também propõe alternativa ao *cogito* de Descartes, afirmando que, “Desse modo, afasta[-se] a concepção cartesiana que dá ao sujeito a faculdade de coincidir consigo mesmo, na transparência do *cogito*” (Collot, 2018, p. 63). Trata-se de uma subjetividade construída não com base num *cogito* cartesiano, mas num *cogito* corporal – só que isso também é lirismo. Não só isso, mas há, aí, um lirismo que surge mesmo nos poemas mais ditos antilíricos de João Cabral, como os de *A educação pela pedra*.

Há um subtexto que verifico em toda a crítica que analisa o tempo em Cabral, que é associá-lo à morte muito em razão do próprio temor que Cabral tinha da morte. Trata-se de uma leitura biográfica de um autor a quem, simultaneamente, atribuem a pecha de remover de seu texto – ou de parte dele – a sua biografia. Entendo que essa leitura do interior, do âmago do poema, em seus poemas sem lirismo, poderia melhor ser feita com Collot:

Mas essa impessoalização não é um puro e simplesmente desaparecimento do sujeito; ela é, também, para este, a ocasião de descobrir seu pensamento mais íntimo. (...) Ao projetar-se na cena lírica e objetivar-se em uma obra, o poeta consegue ser mestre de si mesmo do lado de fora e inventar-se. O funcionamento autônomo da linguagem torna-se um meio de conhecimento e de constituição de si. Trata-se de integrar ao Eu esse Outro, essa terceira pessoa que se afirma por meio da palavra... (Collot, 2018, p. 65).

---

<sup>45</sup> Lembrando que a poesia de Mallarmé foi epígrafe do primeiro livro de Cabral, *Pedra do sono* (1942), e é vasta a Fortuna Crítica que verifica o legado da poesia francesa moderna em JCMN.

E isso só pode ser realizado via linguagem:

Ora, para exprimir e comunicar essa íntima estranheza, que procede do desregramento de todos os sentidos, o poeta deve mobilizar todos os recursos semânticos e significantes da língua: “inventar um verbo poético acessível” “a todos os sentidos”, ao mesmo tempo polissêmico e sinestésico (Collot, 2018, p. 66).

Não estão presentes, nesses trechos, diversos pontos que se adequam bem à poesia de João Cabral? Se considero como verdadeira a hipótese de Merquior, aquela da poesia de Cabral como uma ontologia, não passa a fazer sentido a ideia de um “ir para fora para inventar-se”? E se, para comunicar (palavra-chave para o poeta) essa experiência, é necessária uma nova linguagem, não faz sentido que o poeta pernambucano tenha, ao longo de anos, lapidado uma técnica específica preocupada com a invenção de uma língua que desse cabo do real, de *seu* real? Pensar em Cabral, cuja poesia está repleta de elementos que podem ser associados a uma postura fenomenológica de estar do mundo; que é uma poesia com o corpo; que é uma poesia descritiva de paisagens; parece autorizar pensar em um Cabral que, a despeito de ter rechaçado esse lirismo intimista, não abandonou de todo a subjetividade, mesmo em seus mais antilíricos momentos; não: apenas a modulou, e a fez fora de si. Mas pensar em Cabral com base no sujeito lírico fora de si não é novidade; Nuernberger, por exemplo, desconsidera a possibilidade:

Caberia talvez questionar se essa voz impessoal, aprendida por meio da pedra, pode ser entendida como a de um “sujeito lírico fora de si”, nos termos em que Michel Collot compreende a poesia de Francis Ponge. Em linhas gerais, Cabral e Ponge partem da mesma percepção, de longo alcance na poesia moderna, sobre a crise da expressão lírica, resolvendo-a numa desconfiança com relação às inquietudes subjetivas, em favor da apreensão da concretude das coisas. Para Collot, todavia, esse processo na poesia de Francis Ponge se manteria como uma “tomada de posição subjetiva”, uma vez que por “meio dos objetos que ele descreve, o sujeito, que não pôde se exprimir, procura se escrever” (2013, p. 233). Ocorre que, em “A educação pela pedra”, o que se quer apreender é justamente a impessoalidade do objeto, o que poderia nos fazer girar em falso na busca por uma subjetividade deslocada: a força da pedra como símile do poema cabralino está, pois, em sua presumível irredutibilidade à projeção de um sujeito que, em contato direto com as coisas, revelaria a si mesmo. Assim, não haveria aqui, como vê Collot em Ponge, um lirismo na “terceira pessoa do singular”, mas um antilirismo *tout court*, que suprime a expressão do eu mas, ao mesmo tempo, não mostra uma suposta interioridade do objeto-pedra. Ainda que essa posição radicalmente dessubjetivada seja relativizada em outros poemas de A educação pela pedra – como em “Coisas de cabeceira, Recife” –, o poema que dá título ao livro constitui sua voz a partir desse duplo deslocamento, no qual o enunciador não pode ser claramente identificado, sendo, na verdade, a exposição objetiva de sua linguagem mineralizada (Nuernberger, 2021, p. 28).

A despeito da assertiva, gostaria de sugerir um caminho alternativo. Em princípio, no que toca a relação direta que faz entre “inquietudes subjetivas” e a “impessoalidade do objeto”, destaco que só se pode apor algo impessoal como não-subjetivo se se mantém a leitura de que a subjetividade sempre irá olhar para o dentro, isto é, só se a subjetividade se constitui apenas no interior, algo de que João Cabral, de fato, queria tanto escapar. A tese de Collot, entretanto, não questiona apenas a noção de lirismo, questiona até essa noção corrente de sujeito – não é por acaso que Collot aprende tanto de Merleau-Ponty, grande crítico de Descartes, como já apontado neste trabalho. Outro elemento que propõe alternativa à leitura de Nuernberger acerca da impossibilidade de se ler Cabral, ao menos o de *A educação pela pedra*, sob uma ótica collotiana, deriva de sua leitura do poema “A educação pela pedra”, homônimo do título:

#### **A educação pela pedra**

Uma educação pela pedra: por lições;  
para aprender da pedra, frequentá-la;  
captar sua voz inenfática, impessoal  
(pela de dicção ela começa as aulas).  
A lição de moral, sua resistência fria  
ao que flui e a fluir, a ser maleada;  
a de poética, sua carnadura concreta;  
a de economia, seu adensar-se compacta:  
lições da pedra (de fora para dentro,  
cartilha muda), para quem soletrá-la.

\*

Outra educação pela pedra: no Sertão  
(de dentro para fora, e pré-didática).  
No Sertão a pedra não sabe lecionar,  
e, se lecionasse, não ensinaria nada;  
lá não se aprende a pedra: lá a pedra,  
uma pedra de nascença, entranha a alma.

(Melo Neto, 2020, p. 358-359)

Sobre a primeira estrofe do poema, o pesquisador dirá:

Na primeira estrofe, visualmente maior, o poema apresenta as lições de poesia aprendidas da pedra. Essa “cartilha muda” (voz e silêncio paralelos?), dividida em quatro disciplinas (“dicção”, “moral”, “poética” e “economia”), não se mostra de maneira dócil – ao contrário, aquele que pretende aprender essas lições precisa esforçar-se para captar esses ensinamentos mudos. Não custa ressaltar, aliás, que a escolha da preposição (“aprender de” no lugar de “aprender com”) também enfatiza o esforço necessário nesse contato. Por isso mesmo, esse aprendizado ocorre “de fora para dentro”: o poema adquirirá uma linguagem própria à medida que incorporar as características da pedra, o que não deixa de ser, em si mesmo, um gesto tenso entre deixar-se influir e resistir à fluência (Nuernberger, 2021, p. 27).

É partindo daí que Nuernberger indicará que não há como ler a voz enunciativa do poema como elemento que denota um aprendizado com a pedra, num exercício de projeção para fora de si. Sobre a segunda estrofe, dirá:

... visualmente menor, em sua apresentação de uma “outra educação”, “de dentro pra fora e prédidática”. Se o primeiro bloco se restringe à frequência da pedra por lições metódicas, o segundo contextualiza geograficamente o elemento mineral, “no Sertão”. Nesse ambiente específico, assim informa o poema, a “pedra não sabe lecionar,/ e se lecionasse não ensinaria nada”. Há, portanto, uma evidente contradição entre a proposta de uma “outra educação”, no primeiro verso, e sua impossibilidade de realização nos versos seguintes: **como não pode captar nada dessa outra pedra, o poema apenas constata sua existência contundente**, entranhada na alma do sertanejo desde o nascimento. (Id., p. 30, grifo meu).

Minha leitura é outra. É que, ao invés de considerar que há *duas pedras* – uma e outra, em cada estrofe –, como entende Nuernberger conforme o trecho grifado, penso que há só uma pedra, o que há de “uma e outra” é a *educação*. Na primeira estrofe, de fato, a voz poética aprende com a pedra as características que empregará na linguagem; na segunda estrofe, essa pedra, que é a mesma, nada ensina ao sertanejo, porque já está *dentro dele*. Mais que isso: se na primeira estrofe há uma educação “de fora para dentro”, na segunda há uma “de dentro para fora”. A pedra, aqui, revela-se também como o próprio Sertão, que é espaço, é paisagem, e o paralelismo, ou a permuta de versos no poema, revela a relação de entrelaçamento entre os sujeitos (seja o que aprende as lições da pedra, seja o sertanejo que já as sabe) com a paisagem em que se situam. Ou, noutras palavras, o homem é inseparável da pedra, tal como “a afetividade do sujeito é inseparável dos objetos que afetam seu corpo” (Collot, 2018, p. 74). Não é minha intenção, aqui, desabonar a leitura de Nuernberger sobre o poema, ou qualquer outro elemento de sua tese – aliás, entendo-a, junto com o trabalho de Oliveira (2012), como uma das melhores maneiras de se ter acesso a um panorama não só da obra de Cabral, mas de sua *Fortuna Crítica* consolidada e, ao mesmo tempo, posta em cheque. Sequer foi objetivo daquele pesquisador, me parece, investigar a fundo a possibilidade de ler Cabral com um poeta que emprega um lirismo similar ao lirismo fora de si de Collot. Isso dito, entendo que coube apresentar essa alternativa à leitura de Nuernberger.

Entendo, ainda, que outros críticos de poesia se aproximaram dessa noção de que é só no momento em que o sujeito se projeta para fora (a qual depois Collot chamou de lirismo fora de si) é que é possível uma experiência que virá, então, se tornar um poema. No mesmo ensaio já citado, *A máquina de João Cabral*, dirá Siscar:

O pensamento não é definível nem *a priori* nem *a posteriori*, uma vez que qualquer definição depende de sua posição relativamente a outros elementos de um sistema em constante metamorfose. Aliás, a própria distinção entre sua interioridade (*coração*) e exterioridade (*pele*) é problemática. Assim, pode-se dizer que nenhuma máquina é capaz de delimitar o sentido produzido ou seu “efeito”: ela simplesmente o projeta, o coloca à espera de um outro. Se assim é, os pensamentos, no fundo, “não nos pertencem”. Trata-se de uma interioridade que só existe no momento em que é ocupada. A concentração indefinida da nuvem toma forma, subitamente, no momento em que é ocupada. A concentração indefinida de uma nuvem toma forma, subitamente, no momento em que é ocupada ou recolhida por um olhar. Sua forma se determina no momento em que acontece a um olhar não exatamente de modelá-la, mas de reconhecê-la como tal, da maneira como se dá, inesperadamente. (Siscar, 2010, p. 297).

Se os pensamentos não nos pertencem, é porque vêm de fora – aí cabe a noção de pensamento-paisagem de Collot. A nuvem só toma forma quando é *vista* – não só sou eu quem faz para mim: só *eu* posso fazer para mim. O que o sujeito encarnado faz é ter experiências por intermédio de sua percepção; o que o poeta faz é modulá-las, trabalhá-las, torná-las, enfim, poesia. Daí a necessidade de se propor outra noção de sujeito:

É preciso, pois, operar um tipo de revolução copérnica, pela qual o sujeito, em vez de impor ao mundo seus valores e significações preestabelecidos, aceita se “transferir para as coisas”, para descobrir nelas “um milhão de qualidades inéditas”, das quais ele poderá se apropriar para conseguir formulá-las. O sujeito não se perde nelas para se recriar: “Em sua contemplação, o espírito, do qual se pode dizer que, em princípio, se abisma nas coisas (que são apenas nada), renasce, pela nominação de suas qualidades, quando, em vez dele, são elas que as propõem” (Collot, 2018, p. 71).

As citações dentro da citação, a propósito, são de Ponge. Quanto ao tempo, pude concluir que João Cabral o mantém em tensão em sua poesia; é um espaço, habitável, sim, mas desde que em determinadas condições; é, também, morte, a depender da paisagem em que se situa o sujeito que o percebe. O lirismo também é mantido em tensão: não é só o antilirismo que domina sua poética; é, também, o lirismo amoroso; é o sujeito lírico reminescente das memórias; e é, entendo eu, o lirismo fora de si. Se voltarmos à noção de Merquior de poesia-ontologia, podemos nos perguntar: se o poeta deixou como uma de suas marcas o constante processo de *decompor* e *recompor* tudo em matéria de poesia, porque não se pode conceber a possibilidade de que tenha *decomposto* a noção de subjetividade, que deixou de ser intimista e confessional, para *recompô-la* como algo que se forma também na medida em que se relaciona com o mundo, algo que, depois, calhou-se chamar de

lirismo fora de si? Pensar o tempo em João Cabral sob um viés fenomenológico permitiu que se pensasse no modo como o lirismo surge na poética cabralina – e aí, a via do antilirismo deixa de ser tão forte e podemos pensar em alternativas. “Existe uma outra via, mais positiva e mais transitiva, pela qual, saindo de si, o sujeito moderno pode se realizar nessa desapropriação, abrindo-se para a alteridade do mundo, das palavras, e dos seres” (Collot, 2018, p. 77).

É este o fio que fica solto ao fim deste trabalho. E fica solto porque, se Siscar está correto, e acredito que esteja, João Cabral ainda é fonte com que dialoga a poesia contemporânea (Siscar, 2018). Não raro, entendo eu, é pela via de um sujeito lírico não-intimista que essa comunicação se estabelece. Fica aí, então, a sugestão de uma pesquisa que pode ocorrer, surgida deste ensaio: verificar se há poetas, hoje, que dialogam com Cabral na medida em que ambos constroem sujeitos poéticos fora de si. Se isso se confirmaria, aí, só o tempo dirá.

## 6 REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **O ensaio como forma**. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura*. São Paulo: Editora 34, 2003.
- ARAÚJO, Rosanne Bezerra de. **Travessia do tempo na poética de João Cabral de Melo Neto** [recurso eletrônico], 2. ed., Natal: EDUFRRN, 2022.
- ATHAYDE, Félix de (org.). **Idéias fixas de Joao Cabral de Melo Neto**. Rio De Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Os pensadores).
- BARBOSA, João Alexandre. **A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- BARBOSA, João Alexandre. **A poesia crítica de João Cabral**. Revista Cult, São Paulo, ano III, vol. 29, 1999.
- BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BERTGES, Lívia Ribeiro. **Série de poemas e poema serial: uma leitura da serialidade na poesia visual contemporânea**. 2020. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal do Mato Grosso, Cuiabá, 2020.
- BISHOP, Elizabet. **Poemas escolhidos**. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia da Letras, 2012.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: Lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das letras, 1994.
- BRITTO, Paulo Henriques. Para uma tipologia do verso livre em português e inglês. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**. Manaus, v. 13, n. 19, p. 127-144, 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- CANDIDO, Antonio. **Poesia ao norte**. Remate de Males, Campinas, SP, 2012. DOI: 10.20396/remate.v0i0.8635983. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635983>. Acesso em: 8 ago. 2024.
- CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.
- COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- COLLOT, Michel. **A matéria-emoção**. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2018.
- CORREIA, Éverton Barbosa. **João Cabral de Melo Neto em vinte quadros**. Campinas: Editora da Unicamp, 2023.
- COSTA LIMA, Luiz. **Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

- DESCARTES, René. **Meditações**. In: Coleção Os pensadores, vol. XV. São Paulo: Abril Cultural, 1973. p. 81-152.
- ELIOT, T.S. **The complete prose of T.S. Eliot: the critical edition**. Volume I: apprentice Years, 1905 – 1918. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014.
- ESCOREL, Lauro. **A pedra e o rio – Uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.
- FONTES FILHO, Osvaldo. **Merleau-Ponty na Trama da Experiência Sensível**. São Paulo: Editora Fap-Unifesp, 2012.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1992.
- HANSEN, Marise. (2022). Paisagem: distância e compreensão na poesia de João Cabral de Melo Neto. **Teresa**, v. 22 (ago/2022), p. 33-52.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Petrópolis: Vozes, 2 ed. 2015.
- HUSSERL, Edmund. **Idéias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica: introdução geral à fenomenologia pura**. Aparecida: Ideias & Letras, 2006.
- INSTITUTO MOREIRA SALLES (org.). **Cadernos de literatura brasileira: João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1997.
- INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS DE LEXICOGRAFIA. **Pequeno dicionário Houaiss da língua portuguesa**. São Paulo: Moderna, 2015.
- MARQUES, Ivan. **João Cabral de Melo Neto: Uma biografia**. São Paulo: Todavia, 2021.
- MARQUES, Rodrigo de Albuquerque. **A dimensão musical na poesia de João Cabral de Melo Neto**. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC, 13 a 17 de julho de 2008 USP – São Paulo, Brasil. Disponível em: [https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/030/RODRIGO\\_MARQUES.pdf](https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/030/RODRIGO_MARQUES.pdf) Acesso em 02/08/2024.
- NETO, João Cabral de Melo. **Duas águas (poemas reunidos)**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1956.
- MELO NETO, João Cabral de. **Poesia crítica: antologia**. São Paulo: José Olympio, 1982.
- MELO NETO, João Cabral de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MELO NETO, João Cabral de. **A educação pela pedra e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.
- MELO NETO, João Cabral de. **Joan Miró**. Rio de Janeiro: Verso Brasil Editora, 2018.
- MELO NETO, João Cabral de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.
- MELLO, Evaldo Cabral de. **A outra Independência: Pernambuco, 1817-1824**. São Paulo: Todavia, 2022.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Sense and Non-Sense**. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1992.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. **The world of perception**. London: Routledge, 2012.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 5ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.
- MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema: ensaios de crítica e de estética**. Rio De Janeiro: Topbooks, 1996.
- MERQUIOR, José Guilherme. **Nuvem civil sonhada – ensaio sobre a poética de João Cabral de Melo Neto**. In: A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica. 2ª ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, p. 84-187.
- MEYER, Marlyse. “Mortes Severinas”. In: **Caminhos do imaginário no Brasil**. São Paulo: EDUSP. 1992.
- NUERNBERGER, Renan. O incômodo do tempo em João Cabral de Melo Neto. **O Eixo e a Roda**. Belo Horizonte, v. 29, n. 2, p. 9-36, 2020.
- NUERNBERGER, Renan. **Do atrito ao impasse: um estudo sobre a poesia de João Cabral de Melo Neto**. 2021. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.
- NUNES, Benedito. **João Cabral de Melo Neto**. Petrópolis: Vozes, 2 ed., vol. 1. (Coleção Poetas Modernos do Brasil), 1974.
- OLIVEIRA, Waltencir Alves de. **O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do Sono a Andando Sevilha**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ Fapesp, 2012.
- PEIXOTO, Marta. **Poesia com coisas**. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- PERIUS, Cristiano. “João Cabral de Melo Neto e o conceito de profundidade”. **Viso: Cadernos de estética aplicada**, v. 13, nº 24 (jan-jun/2019), p. 88-132.
- PIGNATARI, Décio. **Gostar de métrica?** Prefácio. In: Godoy, Elena. Para entender a versificação espanhola... e gostar dela. Curitiba: InterSaberes, 2012.
- PONGE, Francis. **O partido das coisas**. São Paulo, SP: Iluminuras, 2000.
- PONGE, Francis. **O partido das coisas**. Tradução de Adalberto Müller. São Paulo, SP: Iluminuras, 2022.
- SANTOS, Abraão Júnior Cabral e. **A Visibilidade entre Maurice Merleau-Ponty e João Cabral de Melo Neto: pensar e poetar como se uma pintura**. 2012. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.
- SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral: a poesia do menos**. São Paulo, SP: INL, Livraria Duas Cidades, 1985.
- SENNA, Marta de. **João Cabral: Tempo e memória**. Brasília: INL, 1980.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. **Descartes: a metafísica da modernidade**. São Paulo: Moderna, 2005.
- SISCAR, Marcos. **Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade**. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SISCAR, Marcos. João Cabral e a poesia contemporânea: o drama da destinação. **TEXTO POÉTICO**, v. 14 n.25, p. 610-616, 2018.

Soares, G. A. S., & Galvíncio, J. D. (2020). Uso do LiDAR para avaliar os padrões hídricos de bacias em áreas urbanas: Caracterização fisiográfica da bacia do Rio Beberibe, PE. **Revista Brasileira De Geografia Física**, n. 13, v. 7, p. 3659–3674.

SÜSSEKIND, Flora. **A voz e a série**. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

TRAÇA LIVRARIA E SEBO. **Educação pela pedra**. Disponível em: <https://www.traca.com.br/livro/1021264/educacao-pela-pedra/#>. Acesso em: 12 dez. 2024.

Vários autores. **A dictionary of physics**. New York: Oxford University Press, 2005.