



ERICK MONTEIRO MORAES

**A “FORÇA FATAL” DE JOÃO CABRAL DE
MELO NETO: DA “ANGÚSTIA DA INFLUÊNCIA” EM
ADRIANO ESPÍNOLA E EUCANAÃ FERRAZ**

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre pelo Programa de
Pós-Graduação em Literatura, Cultura e
Contemporaneidade da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Paulo Henriques Britto

Rio de Janeiro, abril de 2019



ERICK MONTEIRO MORAES

**A “FORÇA FATAL” DE JOÃO CABRAL DE
MELO NETO: DA “ANGÚSTIA DA INFLUÊNCIA” EM
ADRIANO ESPÍNOLA E EUCANAÃ FERRAZ**

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-
Graduação em Literatura, Cultura e
Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela
Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Paulo Fernando Henriques Britto
Orientador
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Rosana Kohl Bines
Departamento de Letras – PUC-Rio

Profa. Celia de Moraes Rego Pedrosa
UFF

Rio de Janeiro, 26 de março de 2019

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e do orientador.

Erick Monteiro Moraes

Graduou-se em Letras - português (produção textual) pela PUC-Rio (2015) e realizou mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade (2019) pela mesma instituição.

Ficha Catalográfica

Monteiro Moraes, Erick

A “força fatal” de João Cabral de Melo Neto : da “angústia da influência” em Eucanaã Ferraz e Adriano Espínola / Erick Monteiro Moraes ; orientador: Paulo Henriques Britto. – 2019.

87 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2019.

Incluí referências bibliográficas.

1. Letras – Teses. 2. Angústia da influência. 3. Alto modernismo. 4. João Cabral de Melo Neto. 5. Eucanaã Ferraz. 6. Adriano Espínola. I. Britto, Paulo Henriques. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Agradecimentos

aos professores, colegas e funcionários do Departamento de Letras;

ao CNPq e à PUC-Rio, pelo apoio financeiro concedido;

aos colegas e amigos do Departamento de Filosofia, especialmente ao Felipe Gall;

à Luisa Buarque, cujas aulas são, para mim, o espaço em que a filosofia acontece;

ao Paulo Henriques Britto, pela generosidade em orientar não só minha produção acadêmica mas também poética;

às professoras que compuseram a banca examinadora, em especial à Rosana Kohl, pelas sugestões durante o Seminário de Formulação de Projeto, e à Celia Pedrosa, pela leitura atenta e pelas preciosas indicações apresentadas por ocasião do exame de qualificação;

aos poetas Adriano Espínola e Eucanaã Ferraz, pela receptividade e atenção dispensadas;

aos amigos Roberto Perez, Mauricio Einhorn e Antonio Cicero;

a meus pais, Sheila e Aloizio, por todo apoio e paciência, bem como ao Paulo;

à Alessandra Mendes, porque a arrebatadora presença do amor é vital para compreender como a alta literatura opera.

Resumo

Monteiro Moraes, Erick; Britto, Paulo Henriques. **A “força fatal” de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro, 2019. 87p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Baseado no conceito de “angústia da influência” desenvolvido por Harold Bloom em sua “tetralogia da influência” (1973-76) e, posteriormente, reformulado em *The anatomy of influence* (2011), o presente estudo busca analisar as obras de Adriano Espínola e Eucanaã Ferraz como desleitura da obra de João Cabral de Melo Neto. Enquanto poeta tardio no âmbito do movimento modernista (Geração de 45), João Cabral precisou lidar não só com o “fardo” do “Cânone Ocidental” mas também com a “tradição modernista” que já havia se estabelecido à altura de sua estreia com *Pedra do Sono* (1942) — dentre seus pais poéticos encontram-se Willy Lewin, Joaquim Cardozo, Murilo Mendes e, sobretudo, Carlos Drummond de Andrade. Nosso objetivo é demonstrar que justamente o poeta modernista que mais sofreu da “angústia da influência” veio a se tornar, senão o mais influente, decerto aquele cujo legado é o mais problemático — constituindo, conforme a previsão de J. G. Merquior, verdadeiro obstáculo para poetas estreantes desde a década de 60 até poucos anos após a sua morte em 1999. Nossa hipótese central é que tanto Adriano Espínola quanto Eucanaã Ferraz — ambos estreantes nesse período — se tornam “poetas fortes” à medida que erigem suas respectivas obras “contra” a obra cabralina. O corpus deste estudo consiste num recorte da obra de Eucanaã que abrange poemas desde o primeiro ao último livro (1990-2017) e, de Adriano Espínola, no recorte feito pelo próprio poeta quando da organização de sua antologia pessoal *Escritos ao Sol* (2015).

Palavras-chave

Angústia da influência; Alto Modernismo; João Cabral de Melo Neto; Eucanaã Ferraz; Adriano Espínola;

Abstract

Monteiro Moraes, Erick; Britto, Paulo Henriques (Advisor). **The “fatal force” of João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro, 2019. 87p. Dissertação de Mestrado - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Based on the concept of “anxiety of influence” developed by Harold Bloom in his “tetralogy of influence” (1973-1976) and later reformulated in *The anatomy of influence* (2011), this study aims to analyze the works of the Brazilian contemporary poets Adriano Espínola and Eucanaã Ferraz as “creative misreadings” of João Cabral de Melo Neto’s poetry. As a latecomer in the Brazilian Modernist Movement (“Generation of 45”), João Cabral had to put tremendous effort into “defending” himself against the “modernist tradition” already established by the time he started his career — among his poetic fathers are Willy Lewin, Joaquim Cardozo, Murilo Mendes and, above all, Carlos Drummond de Andrade. We intend to demonstrate that precisely he, the modernist who suffered the most from the “anxiety of influence”, produced a poetry so strong that it came to be the most difficult influence to overcome for all generations of Brazilian poets from the early 1960s to his death in 1999. The central part of our hypothesis is that Adriano Espínola and Eucanaã Ferraz, both debuting poets within that period, constructed their works against Cabral’s, whether by “appropriation” or “repression”. For that purpose, the corpus under study consists of poems by Eucanaã Ferraz from his first book to the most recent (1990-2017) and of Adriano Espínola’s personal anthology *Escritos ao Sol* (2015).

Keywords:

Anxiety of Influence; Brazilian High Modernism; João Cabral de Melo Neto; Eucanaã Ferraz; Adriano Espínola;

Sumário

1 Introdução	9
2 A “Angústia da influência”	24
2.1. Do Conceito	24
2.2. Da “angústia da influência” de JCMN	29
3 Eucanaã Ferraz: Arquitetura do Menos	33
3.1. “Cabralite aguda”, ou do <i>páthos</i> cabralino	37
3.2. A Arquitetura do Menos	39
4 Adriano Espínola: Ao Sol de Cabral	46
4.1. “do verso Cardozo e liso”	53
4.2. A fanopeia	58
4.3. Ver e Pensar	62
4.4. Ácido Sol, Luz Violenta	64
4.5. A metafísica do meio-dia	74
5 Considerações finais	79
6 Referências bibliográficas	83

A fresh poem written now, a fresh critical essay written now, a fresh story or novel, competes against a vast overpopulation. That, I think, is what criticism must address itself to. But that is not the class-struggle: it is a question of how we individuate.

Harold Bloom

One needs to think about Kierkegaard's declaration that he had fought for becoming an 'individual' in the strictest meaning of the word, but that he had failed — yet, despite all this, he had an idea that his funeral inscription should simply read: "this individual."

Martin Buber

La historia de cada literatura y de cada arte, la historia de cada. cultura, puede dividirse entre imitaciones afortunadas e imitaciones desdichadas. Las primeras son fecundas: cambian al que imita y cambian a aquello que se imita; las segundas son estériles.

Octavio Paz

1

Introdução

*Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es, um es zu besitzen.
Was man nicht nützt, ist eine schwere Last,
Nur was der Augenblick erschafft, das kann er nützen.*

—Goethe, *Faust*

Na célebre conferência organizada pela Casa do Estudante do Brasil por ocasião do aniversário de 20 anos da Semana de Arte Moderna, Mário de Andrade afirmou que o movimento fora mero epifenômeno de uma tendência mais geral e, por essa razão, não poderia ter sido evitado — se seu grupo não o tivesse realizado, outros o fariam:

[...] [nós,] aqueles primeiros modernistas ... das cavernas, [...] [tínhamos] como que apenas servido de altifalantes de uma força universal e nacional muito mais complexa que nós. Força fatal, que viria mesmo. Já um crítico de senso-comum afirmou que tudo quanto fez o movimento modernista, far-se-ia da mesma forma sem o movimento. Não conheço lapalissada mais graciosa. Porque tudo isso que se faria, mesmo sem o movimento modernista, seria pura e simplesmente... o movimento modernista. (ANDRADE, M. de, 1978, p. 231)

Essa “força fatal” atualizada através do modernismo brasileiro — e de todas as vanguardas — não era senão o espírito romântico que animara a “era das revoluções”:

Os futuristas, os dadaístas, os ultraístas, os surrealistas, todos sabiam que sua negação do romantismo era um ato romântico que se inscrevia na tradição inaugurada pelo romantismo: a tradição que nega a si mesma para continuar-se, a tradição da ruptura. (PAZ, 1984, p. 133)

Ao conceber a expressão “tradição da ruptura”, Octavio Paz enfatiza, em detrimento de particularidades frequentemente conflitantes, o que todas as estéticas a partir do romantismo têm em comum: o caráter crítico *revolucionário*. Segundo ele, a continuidade pela descontinuidade constitui a tradição da poesia moderna, que, conseqüentemente, não compreende apenas a poesia moderna *strictu sensu* (i.e., a poesia, *grosso modo*, urbana, porosa em relação à prosa, atenta ao cotidiano e cujo

marco inaugural é Baudelaire) mas também a poesia romântica¹. O presente estudo adota por pressuposto a tese de Paz, qual seja, de que a essência da tradição moderna se identifica com o *espírito romântico* na medida em que as vanguardas repetem, atualizando, esse movimento centrífugo e descendente (na dupla acepção da palavra) do absoluto ao contingente, do universal ao particular e do abstrato ao concreto.

Para ser *revolucionária*, uma concepção — seja física, ética, epistemológica, linguística, estética, política etc. — deve não apenas introduzir o *novo*² mas também suplantat a concepção antecedente e dominante; é preciso, portanto, *reinaugurar* o mundo sob uma nova perspectiva, um novo ponto de referência. Assim como a língua de Roma começou a perder a centralidade com a revolução de Gutenberg, Roma mesma, com a revolução protestante, passou a deixar de ser o centro da cristandade; e do mesmo modo que a urbe, o orbe terrestre, com a revolução copernicana, perdeu para o Sol o posto de centro dos céus. Assim como Gutenberg, Lutero e Copérnico³ (e as tribos bárbaras mil anos antes), também eram germânicos os deflagradores da revolução que, denominada romântica — ironia do destino —, pulverizou o império estético de Roma: “A partir dos românticos, o Ocidente se reconhece numa tradição diferente da de Roma, e essa tradição não é una, mas múltipla” (PAZ, 1984, p. 88).

Essa multiplicidade estética espelhava a multiplicidade de identidades nacionais a um só tempo redescobertas e inventadas pelos românticos. O universalismo clássico havia se revelado um particularismo travestido de universalidade⁴, de modo que se passou a reivindicar, no lugar do *universal* falacioso, a autenticidade do *particular* e do *local*⁵: “Minha terra tem primores,/ Que tais não encontro eu cá” (DIAS,

¹ “[...] a poesia moderna nasce com os primeiros românticos e seus predecessores imediatos de fins do século XVIII atravessa o século XIX, através de sucessivas mutações que *são apesar de tudo repetições*, e chega até o século XX” (ibid., p. 152, grifo nosso).

² “O que distingue nossa modernidade das modernidades de outras épocas não é a celebração do novo e surpreendente, embora isso também conte, mas o fato de ser uma ruptura: crítica do passado imediato, interrupção da continuidade. A arte moderna não é apenas filha da idade crítica, mas é também crítica de si mesma” (PAZ, ibid., p. 20).

³ Embora Copérnico seja atualmente considerado polonês, essa identidade nacional moderna não se aplica confortavelmente no seu caso: “there is good reason to regard him both as a German and as a Pole: and yet, in the sense that modern nationalists understand it, he was neither” (DAVIES, 2005, p. 20). O verbete sobre o astrônomo na *Enciclopédia de Filosofia de Stanford*, p. ex., menciona suas raízes germânicas: “the child of a German family was a subject of the Polish crown” (RABIN, 2015).

⁴ Católico, do grego καθολικός (katholikós), “universal”.

⁵ Atesta Paz (ibid., p. 165): “O romantismo não foi apenas uma reação contra a estética neoclássica, mas também contra a tradição greco-latina, tal como a haviam formulado o Renascimento e a idade

1957, p. 83)⁶. Além desse aspecto, o mais famoso poema não só do romantismo mas de toda a literatura brasileira é representativo das *cismas* marcadamente românticas: “Em cismar, sozinho à noite”. O verbo *cismar* é empregado com bastante frequência na literatura romântica no sentido de “pensar com insistência (em alguma coisa), imaginar com tenacidade; andar preocupado e melancólico (com alguma coisa)” (“cismar”, In: AULETE). No entanto, a polissemia lexical nos permite falar não só na cisma mas também no cisma do espírito romântico⁷, enquanto metáfora do rompimento com a tradição central do Ocidente e seu efeito cascata na poesia moderna.

A “Canção do exílio” nos é útil ainda para abordar os limites do romantismo brasileiro: a voz canta a pátria, mas a partir do exílio, e justamente na antiga metrópole. Se o cisma *centro* versus *periferia* reverbera — no caso de países àquela altura recém-independentes como o Brasil — o cisma *metrópole* versus *colônia*, ambos, por sua vez, estão inscritos no poema através dos cismas *corpo* versus *mente* e *realidade* versus *fantasia*, sintetizados em *cá* versus *lá*. Eis um *eu* cismado e cindido: de corpo presente no aqui e agora (“cá”), está “a cismar”, ou seja, está com o pensamento longe (“lá”) tanto geográfica quanto cronologicamente, já que a sua pátria é, a um só tempo, seu passado (de onde veio) e seu futuro (para onde aspira retornar). É sintomático que seja assim, afinal, os românticos pátrios enfrentaram um obstáculo a mais em relação aos europeus, mesmo os de Estados igualmente tardios como Alemanha e Itália: o idioma. Enquanto lá, *grosso modo*, bastava que se adotasse um registro mais vulgar do vernáculo para se estar já a romper com a tradição⁸, fazê-lo cá significava não ser muito mais do que “um galho secundário da literatura”⁹ lusa:

barroca. O neoclassicismo, além de tudo, foi a última e mais radical das manifestações dessa tradição. A volta às tradições poéticas nacionais (ou a invenção dessas tradições) foi uma negação da tradição central do Ocidente”.

⁶ A pátria não surge aqui sob o signo do atraso, do que lhe *falta* em relação à ex-metrópole civilizada — ao contrário, elogia-se na ex-colônia justamente o que lhe é exclusivo: a natureza exuberante e virgem, qual página em branco, conotativa da riqueza da *virtualidade* de um país ainda a construir.

⁷ No sentido de “divergência, diferença de pensamento ou de opinião, ou a separação de um grupo causada por essa diferença”⁷ (“cismar” In: AULETE).

⁸ A ruptura dá-se sobretudo no sistema de versificação: “há uma íntima conexão entre o verso inglês e alemão — isto é: entre os sistemas de versificação em ambas as línguas — e as mudanças que o romantismo introduziu na sensibilidade e na visão do mundo” (PAZ, *ibid.*, p. 88).

⁹ “Assim, podemos imaginar um francês, um italiano, um inglês, um alemão, mesmo um russo e um espanhol, que só conheçam os autores da sua terra e, não obstante, encontrem neles o suficiente para

Desenvolveu-se no país um curioso processo que buscava, no primeiro momento romântico, promover diferenças na prática literária acopladas a uma ferrenha preservação linguística — imaginação tropical administrada por morfologia e sintaxe lusas. (SECCHIN, 2010, p.47)

Não é necessário um exercício agudo de inteligência para identificar, na contradição apontada por Secchin, os cismas que assinalamos em Gonçalves Dias: “imaginação tropical [mente e fantasia: “lá”] administrada por morfologia e sintaxe lusas [corpo e realidade¹⁰: “cá”]”.

Os apontamentos de Secchin vão igualmente ao encontro dos de Paz em relação ao romantismo hispânico:

E na Espanha e suas antigas colônias? O Romantismo espanhol foi epidérmico e declamatório, patriótico e sentimental: uma imitação dos modelos franceses, eles mesmos empolados e derivados do romantismo inglês e alemão. Não nas ideias: nos tópicos; não no estilo: na maneira; não na visão da correspondência entre o macrocosmos e o microcosmos; tampouco a consciência de que o eu é uma falta, uma exceção no sistema do universo; não na ironia: o subjetivismo sentimental. (PAZ, *ibid.*, p.107)

As circunstâncias sócio-políticas¹¹ talvez fossem ainda menos propícias ao *espírito romântico* na América Portuguesa do que na Hispânica: embora nossa independência também tenha se dado durante as primeiras décadas do século XIX, não consistiu em uma revolução republicana, ou seja, não houve qualquer ruptura em relação à forma de governo. O processo de independência iniciado em 1808 quando da elevação do Brasil a Reino Unido a Portugal pode ser qualificado como uma passagem “lenta, gradual e segura”. Se a tradição de Roma é a da mimese clássica, obediente à lógica da semelhança e da filiação, e a tradição moderna é a da ruptura — estética da crítica, da negação e da diferença —, não estaria mais afim à primeira uma sociedade cuja independência foi proclamada pelo herdeiro do trono da ex-metrópole?

elaborar a visão das coisas, experimentando as mais altas emoções literárias. Se isto já é impensável no caso de um português, o que se dirá de um brasileiro?” (CANDIDO, 2000, p. 9).

¹⁰ A partir de uma perspectiva radicalmente nominalista, pode-se dizer que, na medida em que conforma o pensamento, a linguagem é corpo, realidade: a linguagem é, afinal, “a morada do Ser” (HEIDEGGER, 2008, p. 326).

¹¹ Não pretendemos aqui adotar uma perspectiva determinista, mas explorar a dialética entre poesia e história; afinal, afirma Paz: “É impossível negar que a poesia seja um produto histórico; tampouco é simples pensar que seja um mero reflexo da história” (*ibid.*, p. 110).

Diante disso, o modernismo pode ser compreendido, em convergência com a tese de Paz, como um novo impulso do *espírito romântico* com vistas à ultrapassagem das referidas limitações. Nesse sentido, afirma Mário de Andrade:

O espírito modernista reconheceu que si vivíamos já de nossa realidade brasileira, carecia reverificar nosso instrumento de trabalho para que nos expressássemos com identidade. Inventou-se do dia prà noite a fabulosíssima “língua brasileira”. (ibid., p. 244)

Se, no século XIX, o romantismo instituiu-se como o marco zero de nossa literatura, negando à estética árcade qualquer mérito na constituição da identidade nacional¹², o mesmo fez o “romantismo de 1922” em relação ao do século XIX, fazendo coincidir a inauguração da Semana com a da arte “verdadeiramente brasileira”. Em “A crítica literária na cultura brasileira do século XIX”, Luiz Costa Lima problematiza o impulso revolucionário do espírito romântico, denunciando seu caráter *alienante*:

Antes de sabermos o grau em que éramos colonizados, optamos pelo “esquecimento” da proveniência, preferimo-nos órfãos. Esta morte cultural da paternidade apresenta duas faces. Na primeira, regozijamo-nos com nossa orfandade; não temos legado, herança ou tradição; ao começarmos, a terra é outra vez virgem; marco zero, tudo em nós e de nós principia. (1981, p. 30)

Ou seja, sequer reconhecemos nosso passado como *nosso*. A despeito disso, a nossa paternidade cultural retorna, “recalcada”, por trás de muitos impasses teórico-críticos modernistas e contemporâneos — p. ex., na obsessão por instituir marcos zero.

Retomemos o conceito de *revolução* tal como o havíamos delimitado: *reinauguração* do mundo sob uma nova perspectiva — que é, cabe acrescentar a esta altura, sempre a de quem chega por último. Neste estudo, adota-se por pressuposto a tese bloomiana, qual seja, de que esse ímpeto pelo recomeço deriva do sentimento de *tardividade*, isto é, de se ter chegado a um mundo *preestabelecido*, onde os nomes já foram todos dados, e somos mera consequência: criatura (*natura naturata*) e não criador (*natura naturans*). Harold Bloom denomina “angústia da influência” esse fenômeno a um só tempo histórico e universal, pois, embora tenha se intensificado a partir do romantismo, constitui a força motriz da poesia de todas as épocas. Nesse visada, o impulso refundacionista é um “protesto da mente criativa contra a

¹² “Poderíamos talvez dizer que, sob este ponto de vista, e ao contrário do que se vem dizendo desde o Romantismo, ela foi aqui mais *natural* e justificada, pois dava expressão a um diálogo por vezes angustiosamente travado entre civilização e primitivismo” (CANDIDO, ibid., p. 60, grifo do autor).

tiraniam do tempo” (BLOOM, 2002, p. 59). Trata-se de uma estratégia *revisiónaria*: o passado é reescrito pelo presente a partir de critérios *próprios*; ou seja, a origem é o agora: o *eu* que, *vivo*, se impõe como *centro*, usurpando a primazia dos mortos.

O pressuposto geral deste trabalho é de que o movimento modernista foi bem-sucedido em sua empreitada *revisiónaria*. Em outras palavras, sua *releitura* de nossa literatura tornou-se, por muito tempo, a dominante: toda ruptura anterior à Semana não era “lida” senão como pré-modernismo, isto é, prefiguração, prenúncio, do Movimento; do mesmo modo, toda ruptura posterior à Semana era desdobramento seu:

Alertando para a “força fatal” que era o movimento, Mário na prática falava de outro dado importante para nós até hoje: o de o movimento ser semelhante a um bicho-papão. Tudo que era feito no seu nome e até mesmo contra os seus nomes e ideais entrava no seu elástico papo. (SANTIAGO, 2002, p. 88)

O modernismo, esse romantismo de segunda ordem (visto que romantismo de nosso romantismo), tornou-se ele próprio a tradição nacional, uma tradição moderna, isto é, da ruptura: a partir daqueles primeiros modernistas “das cavernas”, como afirmou Mário, se sucederam “viradas” geracionais — em cujo interior, por sua vez, irromperam “revoluções” pessoais. Pode-se dizer, por exemplo, que a terceira geração, a de 45, era tão modernista que negava a própria tradição modernista que se delineara com seus antecessores. Esse impulso crítico, negativo, centrífugo — e inquestionavelmente romântico — conheceu seu ápice na poética de João Cabral de Melo Neto.

Se a Geração de 45 negara a tradição modernista, Cabral negou a própria Geração de 45, a que cronologicamente pertencia. A poesia de 45 pode ser simbolizada pelo seguinte verso de Lêdo Ivo, um de seus expoentes mais proeminentes: “sem o sublime, que é o poeta? Sem o inefável,” (IVO, 2004, p. 82); pergunta cuja melhor resposta é João Cabral, o poeta “sem plumas”, que escrevia “sem perfumar sua flor,/ sem poetizar o poema” (MELO NETO, 1997a, p. 132). Até mesmo uma influência em comum como Rilke só faz comprovar essa divergência: enquanto a Geração se alinhava à poesia metafísica das *Elegias de Duíno*, Cabral foi ao encontro da mirada fenomenológica dos *Dinggedicht*. Porém, o impulso crítico da poética cabralina não se manifesta só externamente (i.e., na oposição a outras poéticas), já que a negação

se introjeta como princípio estrutural: trata-se da “poesia do menos”¹³, do sol crítico e cítrico, do *não* a pino. Poesia, *grosso modo*, antilírica: antimusical e antisubjetiva.

Com base nessas reflexões, chegamos ao pressuposto específico deste estudo: de que João Cabral foi o deflagrador do último grande cisma da poesia brasileira: a “revolução antilírica”. Se nosso modernismo, enquanto vanguarda, “é uma intensificação da estética de mudança, inaugurada pelo romantismo” (PAZ, *ibid.*, p. 146), a poesia de João Cabral consiste, por sua vez, na intensificação dessa intensificação:

Grandes poetas acrescentam capítulos à história da literatura, e certamente Drummond escreveu textos fundamentais de nossa poesia. Mas autores como João Cabral, em vez de acrescentarem capítulo, logram criar outra gramática. (SECCHIN, 2014, p. 13)

Com efeito, tal gramática *outra* — desviante e centrífuga — constitui um marco de nossa tradição moderna no quesito *ruptura*: nem Bandeira, nem Drummond — ambos poetas tão poderosos quanto João Cabral — almejaram escrever uma poesia tão radicalmente crítica (i.e., negativa) como a cabralina. Assim, nossa hipótese fundamental é a de que o poeta se torna “um bicho-papão” na medida em que reencena o gesto *revisório* e *refundacional* do movimento modernista. Sua *releitura* do passado concebe o cânone poético luso-brasileiro como uma longa *continuidade*: a tradição *lírica* — musical e subjetiva —, contra a qual só ele, o “antipoeta” da “Antiode”, ousa voltar-se. Dessa forma, Cabral forja-se *original*¹⁴: poeta-pai de uma nova linhagem da poesia em língua portuguesa — a que confere primazia à pesquisa formal sobre a pesquisa lírica, à vista sobre o ouvido, ao trabalho sobre a inspiração, à construção sobre a espontaneidade, ao experimento (científico) sobre a experiência. A partir dele, não só a crítica incorporaria essas dicotomias como os próprios poetas se definiriam sob esses termos, indo ou ao encontro de, ou de encontro a seu projeto.

Em “Marcas” (2014, p. 396-414), Secchin apresenta pelo menos três angulações em que podemos falar de marcas do discurso cabralino. A primeira, retrospectiva, focaliza os traços modernistas inscritos em Cabral; pela segunda, prospectiva, avalia-se a influência cabralina na posteridade; e a terceira, interna, apresenta cará-

¹³ Esse “epíteto”, atribuído por Secchin à poética cabralina no título de sua tese — *João Cabral: a poesia do menos* —, consiste na sua chave de interpretação da obra (cf. SECCHIN, 2014).

¹⁴ Não apenas através de sua poesia, o esforço crítico cabralino por estabelecer seu próprio *cisma* se manifesta de modo ainda mais claro na sua parca, porém eficaz, produção crítica, da qual o melhor exemplo é a conferência “Poesia e composição”, pronunciada na Biblioteca de São Paulo, em 1952.

ter residual, pois abarca tudo que se ausenta tanto dos precursores quanto dos epígonos, constituindo, assim, os “núcleos idiossincrásicos” de sua poesia. Ao examinar a questão pela angulação prospectiva, o crítico restringe-se a quatro tendências, as quais menciona para, logo em seguida, descartar, ressaltando as irreconciliáveis divergências entre estes grupos e a poesia praticada pelo poeta pernambucano¹⁵; são eles: a Geração de 45, os poetas dos CPCs, a poesia marginal, e o concretismo. Este último se destaca dos demais pelo esforço argumentativo que exige de Secchin em sua tentativa de dissociá-lo de Cabral, o que não é de todo possível, pois o próprio crítico admite: “é sem dúvida no concretismo que a ascendência cabralina se faz convocar. João Cabral, como se sabe, é dos raros autores brasileiros a merecer guarida no panteão dos concretos” (ibid., p. 400). No contexto do ensaio de Secchin, em que se busca destacar a singularidade de Cabral, a pergunta “a poesia de Cabral terá forjado sucessores?” parece ser apenas retórica. Se, porém, persistirmos na pergunta, talvez justo entre os herdeiros do concretismo encontraremos a sua presença.

O poema de abertura do livro *Agrestes* (1985) é uma dedicatória intitulada “A Augusto de Campos” (1997b, p. 205), em que Cabral afirma que sua própria poesia, se comparada à do paulista, se encontra “muito aquém do ponto extremo”. Da perspectiva concretista, a poesia cabralina estava, de fato, aquém. O concretismo, afinal, era um movimento de vanguarda, e, como tal, propunha uma concepção teleológica da história da poesia cujo *télos* era ele próprio. Nessa perspectiva, *história* e *evolução* compartilham a mesma linha: “antes” significa “aquém”. Assim, ainda que algo irônico¹⁶, o poema evidencia a admiração do pernambucano pelo projeto dos irmãos Campos, que não consistia senão em levar a revolução antilírica deflagrada por Cabral ao “ponto extremo”, ao ápice, ao cume, à máxima altura. Altura essa em que o ar se rarefaz e somente os “alpinistas” mais radicais logram prosseguir viagem¹⁷. A

¹⁵ Secchin, desse modo, ratifica a posição do próprio poeta, que se afirmava sem herdeiros: “ela [a poesia cabralina] que hoje da janela/ vê que na rua desfila/ banda de que não faz parte,/ rindo de ser sem discípula” (1997p. 205).

¹⁶ A respeito dessa ambiguidade, Yokozawa (2015a, p. 209) afirma: “Nesse poema, oscilando entre a autodepreciação e o louvor do poeta concreto, entre a insistente valorização da originalidade da nova poesia e o declarar-se um poeta sem herdeiros, difícil é saber onde termina a humildade, onde começa a ironia, onde o elogio sincero, onde a mofa, de modo que a dedicatória a Augusto de Campos soa ambígua, como um misto de reverência sincera e ironia”.

¹⁷ Refiro-me, é claro, a Augusto de Campos, que — ao contrário do irmão Haroldo de Campos e de Décio Pignatari — permanece, ainda hoje, coerente com os pressupostos da vanguarda.

essa altura, a poesia pós-concretista, em vez de radicalizar os pressupostos da vanguarda, dá “um passo para trás”, retornando ao “anacronismo” da escrita em versos:

No Brasil dos anos 50 surgem desafios extremos, desde o momento em que João Cabral publica a “Fábula de Anfion” e principalmente a “Antiode” (ambos em *Psicologia da composição*, 1947), nas quais recusa a concepção tradicional de lirismo. Mais tarde, o movimento concreto propõe uma poesia sem sujeito aparente e sem sintaxe – palavras em movimento, em consonância com uma estética urbana e industrial. Depois, porém, tanto Haroldo de Campos quanto Ferreira Gullar voltarão ao verso com renovada força – como se continuar assim fosse insuportável. Mas a crise se arraigara, abrindo veios para uma problematização radical da linguagem poética, incorporada à nossa produção contemporânea. (BOSI, V., 2011, p. 33)

Se o “Plano-Piloto para Poesia Concreta” pretendia dar “por encerrado o ciclo histórico do verso” (CAMPOS, A. de et al, 1965, p. 154), a retomada do verso curto-circuita a teleologia vanguardista — parodiando o manifesto, poderíamos dizer: dá-se por encerrado o ciclo histórico das vanguardas. Contudo, tal retorno não é acompanhado por um resgate da subjetividade lírica pré-cabralina (pré-crítica/crise). Ao contrário, pode-se identificar, no cenário da poesia brasileira pós-anos 60, uma certa estirpe que — praticando um *lirismo crítico* — explora a um só tempo os limites da voz e do verso, à maneira de João Cabral¹⁸. Essa “família de poetas”, embora dissociada dos pressupostos da vanguarda concreta, não abdica do rigor formal, mantendo-se marcadamente filiada (i.e., em relação *filial*) aos pressupostos cabralinos¹⁹.

A profunda angústia da influência experimentada por essa linhagem de poetas em relação à obra cabralina está, portanto, diretamente associada ao arrefecimento das vanguardas. Se a teleologia revolucionária vinha funcionando, desde o alvorecer da tradição da ruptura, como estratégia de *defesa* contra a angústia da influência — a revolução, afinal, proporciona a experiência adâmica de principiar tudo a partir de si —, o abandono da teleologia implica, para as gerações estreantes, um “desar-

¹⁸ “[...] se João Cabral ainda usa o verso em seus poemas, o faz não para “poetizá-lo”, mas para violentá-lo, para desmistificar, de dentro dele, os seus mitos e a sua linguagem, ou para contradizê-lo a todo momento, expostulando as fezes de suas flores, dessacralizando a sua roupagem florida com a linguagem seca da pedra e com a semântica pedregosa do Nordeste” (CAMPOS, 1978, p. 53).

¹⁹ Essa linhagem acaba por materializar, no âmbito da poesia brasileira, aquela “família de poetas da procura” que João Cabral havia descrito na sua (já referida) conferência “Poesia e Composição”, de 1952; à família da procura (trabalho de arte), Cabral opõe a do encontro (inspiração). Esse texto poderia ser considerado uma espécie de “manifesto cabralino”, já que nele o poeta esclarece muitos dos seus pressupostos, ainda que indiretamente (sem a linguagem prescritiva típica dos manifestos).

mamento”, uma sentença de “morte criativa”. Já em 1968, Merquior alerta que os poetas estreantes corriam risco “de render-se ao fascínio de uma construção estilística adstrita à era modernista, e só a partir de sua dinâmica muito peculiar capaz de compor, como compôs, um universo poético de primeira grandeza” (1997, p. 200).

Contemporâneo ao abandono da teleologia, o “encerramento” do modernismo é também responsável pela intensificação da angústia dos anos 60 em diante. Nessa década, para entre os mestres modernistas certa sensação de “dever cumprido” ou, parafraseando Mário de Andrade, de que nosso país logrou entrar no “concerto das nações” civilizadas com a sua colaboração particular. Esse “encerramento” modernista não consiste, portanto, numa “declaração de falência”, mas num *grand finale*:

O classicismo modernista não se confunde em coisa alguma com uma decadência. Muito ao contrário: tendemos a encará-lo como apogeu do lirismo modernista, profundamente identificado com a implantação da *poesia do mundo* (da lírica de interpretação autônoma e globalizante do real) na literatura brasileira. (MERQUIOR, *ibid.*, p. 199, grifos do autor)

Por “classicismo modernista”, Merquior se refere à terceira fase do movimento — não a poesia da Geração de 45, mas a produzida a essa altura pelas gerações anteriores, cujos maiores representantes são, para o crítico, Drummond e Murilo Mendes, e aos quais mais tarde se juntará Cabral: “É claro que esta tendência prosseguirá na obra cabralina” (*ibid.*, p. 196). Ou seja, o movimento finda porque atinge seu *télos*:

O “classicismo” modernista é o terreno mais filosófico da lírica moderna. Por isso, está mais perto de nós, de nossa urgência e de nossa precisão. A nossa cultura carente da reflexão, a nossa nacionalidade carente da universalização, encontra nele a figura da sua prometida maturidade. Mas, pelo mesmo motivo, o exemplo classicista é um modelo perigoso. O estágio clássico da lírica modernista estimula e sufoca a nova poesia nacional. (*ibid.*, p. 200)

Em entrevista ao *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Santiago dá seu testemunho do fardo que esse *grand finale* modernista foi para a geração dos anos 60:

Um dos problemas básicos da minha geração - e quando falo da minha geração seriam os escritores que têm, hoje, por volta dos 50 anos - foi a alta carga de motivação, de força artística, moral, ética e estética que recebemos da geração modernista. É impossível, para nós, não nos darmos conta de que lemos, nos educamos e amadurecemos a partir dos grandes autores modernistas: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, etc. Isso se tornou um peso

enorme para todos nós. E este peso nos leva a uma reação. Não a uma reação vanguardista do ano de 1922, sair em busca de uma espécie de marco zero. Não é possível dizer que nada houve, ou que o que havia antes não valia a pena, e por isso tentar atualizar com as novas vanguardas europeias. Havia realmente, alguma coisa de forte antes — que eu reverencio e merece a minha melhor opinião. (1991, p. 2)

Ou seja, a angústia da influência em relação à tradição — seja a da semelhança, seja a da diferença — já não podia ser “resolvida” (ou recalcada) pela negação absoluta (i.e., pela ruptura revolucionária). Na mesma entrevista, Santiago apresenta a *alternativa* adotada, uma espécie de “guerra de guerrilha” contra o império modernista:

a minha geração [...] trata da tradição modernista, e com maior prazer. Leio e releio Mário, Oswald, Drummond [...]. Nesse sentido, a reação à tradição não pode ser mais a paródia, mas também ela não pode ser só reverência, senão não existo, nós não existimos. Era preciso buscar uma maneira de trabalhar as brechas do Modernismo. Suas lacunas. Certos tabus. E de trabalhar os medos e, até mesmo, as insuficiências modernistas. Uma das maneiras de entrar nessas brechas sem causar escândalo, sem querer destruir ou ser iconoclasta, é através do pastiche (ibid., p. 4)

A frase “senão não existo, nós não existimos” atinge o ponto nevrálgico do presente estudo: como *sair*? Como forjar-se *outro*, escapando à tentação de repeti-los? Como escrever poesia de alto gabarito que não venha a ser mero macaquear da “santíssima trindade” modernista? Referimo-nos, naturalmente, ao coração do cânone: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Recorramos uma última vez às reflexões de Merquior:

O apogeu modernista é demasiado expressivo para que seus produtos não exalem por vezes o perfume sedutor do convite ao decalque. A sensibilidade do jovem poeta, que se forma na sua leitura, sofre inevitavelmente a tentação de imitá-los. Quem não se lembra de quanto foi difícil compor sinfonia depois de Beethoven? (ibid., p. 201)

O problema não se limita, pois, à influência cabralina; apesar disso, a ela restringimos o escopo desta pesquisa. Nossa justificativa acadêmica funda-se no caráter altamente controverso do legado cabralino: “ainda que, entre os três, Drummond seja a tradição mais requestada e Bandeira o poeta geralmente mais amado, Cabral é a referência mais sujeita a tensões” (YOKOZAWA, 2015a, p. 207). Conforme já observamos, a partir da década de 60, João Cabral torna-se “um bicho-papão”, cuja “força fatal” ordena *em função dele* tanto seus epígonos — que meramente copiam seus procedimentos mais característicos — quanto seus opositores — i.e., a geração

marginal, cuja aversão à poética cabralina constitui um dos poucos pontos de interseção entre integrantes tão díspares. A “força fatal” da poesia cabralina é, pois, de natureza gravitacional, e nada a ilustra melhor do que estes versos do próprio poeta:

Porque o pequeno
que leva em si mesmo
o confuso em volta,
(...)

Tem o dom de fazer-se
onde que esteja dentro
com que tudo ao redor
aceite-o como centro

de um sistema solar
que se cria à volta
de seu ser tão denso,
como num templo a hóstia.

(“Sistema solar”, In: MELO NETO, 1997b, p. 345)

Estabelecido João Cabral na posição de poeta-pai, cabe definirmos a contraparte do “romance familiar” intrapoético, qual seja, a prole. Tal necessidade impõe-se por partilharmos do seguinte princípio da teoria de Bloom: “There are no texts... Rather, there are configurations, richly perverse interlockings of a multiplicity of strong texts and a few scattered handfuls of strong readers. Poetry happens within those configurations” (BLOOM, 1982, p. 34). A tarefa do crítico deve ser, portanto, intrinsecamente comparativa — todo poema é analisado sempre em relação a outro. Cabe ressaltar, em relação à teoria da influência poética bloomiana, que a “angústia da influência” nem sempre coincide com a “angústia do estilo”: “o que interessa é o que o poeta consegue deixar de fora, e não aquilo que incorporou do precursor” (NESTROVSKI, 1991). Por isso, mais relevante que reconhecer a influência de um precursor, é identificar, nas sutilezas dos textos — em especial nos tropos utilizados pelos poetas —, os mecanismos mobilizados para se livrar da influência. Dito diversamente, o que interessa na relação *precursor x tardio* são os *desvios* que este é capaz de realizar. Em vista disso, não nos parece produtivo adotar como objetos de pesquisa obras que, a despeito da alta qualidade, sejam demasiadamente cabralinas. Por esse motivo, eliminamos do conjunto de possibilidades nomes como, por exemplo, Luis Dolhnikoff e Nelson Ascher. Pelo mesmo critério, escolheu-se dois poetas cujas obras se distanciam melhor da cabralina: Adriano Espínola e Eucanaã Ferraz.

Adriano Espínola (Fortaleza, 1952) estreia, sob o pseudônimo de Pedro Gaia, com o cordel *A Cidade* (1976), o que é já indicativo de que, tal como Cabral, sua obra guarda marcas da poesia popular nordestina. A estreia sob o seu nome próprio ocorre apenas com *Fala, favela* (1981), poema dramático-narrativo escrito em 1979 em homenagem aos moradores da favela José Bastos (Fortaleza), despejados no ano anterior devido à especulação imobiliária. Eis o segundo traço em comum com Cabral: a preocupação social. Embora não haja grande diferença em relação à estrutura — tanto *Morte e Vida Severina* (1955) quanto *Fala, Favela* são híbridos dramático-narrativos —, aquele denuncia a miséria no campo, ao passo que este, atualizando a problemática, denuncia a miséria *urbana*. E é justamente *a cidade* — que dá título a seu primeiro livro e consiste no traço distintivo de seu segundo — o eixo central dessa poética²⁰. Nos livros seguintes, Espínola confirma sua vocação de poeta definitivamente *urbano* e, por extensão, moderno: poeta a um só tempo *na* e *da* cidade.

A cidade é por excelência o espaço da multiplicidade, dos encontros, dos cruzamentos — não só de ruas e avenidas como também das gentes dos mais diferentes tempos e lugares, das mais variadas raízes. A poética de Espínola, porque essencialmente urbana, espelha essa multiplicidade, sendo entretecida por uma miríade de vozes poéticas das mais diversas tradições — de poetas da Antiguidade a Borges, passando por Dante, Whitman, Vieira, Alencar etc. Essa multiplicidade de referências, por sua vez, implica uma multiplicidade formal: o poeta trabalha com diferentes formas poemáticas — *haicais*, sonetos e versos livres (tanto o tradicional quanto o novo). Assim, pelo menos nesse aspecto, Espínola opõe-se a Cabral, que almejava obsessivamente “peneirar” de seus versos as vozes alheias, suprimindo a todo custo qualquer “eco” (“e jogar fora o leve e oco, palha e *eco*”, In: MELO NETO, 1997b, p. 17, grifo nosso). A mesma lógica aplica-se para as formas fixas: o pernambucano jamais aceitaria se submeter a uma regra composicional que não fosse autoimposta.

Além dos já referidos *Cidade* (1976) e *Fala, Favela* (1981), a obra poética de Adriano Espínola é, até o momento, composta por mais seis livros: *O lote clandestino* (1982); *Trapézio* (1985); *Táxi* (1986); *Metrô* (1993); *Beira-sol* (1997); e *Praia provisória* (2006). Devido à extensão dessa obra e ao fato de o objeto do presente

²⁰ Domício Proença Filho, na antologia *Concerto a quatro vozes* (2006), a ele se refere como “A voz da urbe”.

estudo não ser constituído exclusivamente por ela, impôs-se a nós a necessidade de um recorte bibliográfico. Decidiu-se por limitar o *corpus* da pesquisa a *Escritos ao Sol* (2015), antologia organizada pelo poeta, a fim de nos respaldarmos nos critérios adotados pelo próprio autor para eleger os poemas mais representativos da sua obra.

Eucanaã Ferraz (Rio de Janeiro, 1961) estreia com *Livro Primeiro* (1990). No prefácio de *Esses poetas: uma antologia dos anos 90* (1998) — antologia em que o nome do poeta aparece pela primeira vez ao “grande” público — a antologista He-loisa Buarque de Hollanda, buscando definir o perfil do que acredita ser o poeta dos anos 90, apresenta uma descrição muito precisa de nosso segundo objeto de estudo:

É a vez do poeta letrado que vai investir sobretudo na recuperação do prestígio e da expertise no trabalho formal e técnico com a literatura. Seu perfil é o de um profissional culto, que preza a crítica, tem formação superior e que atua, com desenvoltura, no jornalismo e no ensaio acadêmico marcando assim uma diferença com a geração anterior, a geração marginal, *antiestablishment* por convicção. (HOLLANDA, 1998, p. 11)

Professor de Literatura Brasileira da UFRJ, Ferraz é autor, até o momento, de oito livros de poesia: *Livro Primeiro* (1990); *Martelo* (1997); *Desassombro* (2002); *Rua do Mundo* (2004); *Cinemateca* (2008); *Sentimental* (2012); *Escuta* (2015); e *Trenitalia* (2016); além disso, seis livros de poesia infantil e um livro de ensaios (*Vinicius de Moraes*/ 2006). Ferraz também atua regularmente como organizador seja da obra de autores canônicos da tradição modernista (Vinicius de Moraes e Carlos Drummond de Andrade), seja de antologias que tensionam quaisquer supostas fronteiras entre poesia e canção popular (Caetano Veloso e Adriana Calcanhotto). Sua atuação profissional torna-se relevante na medida em que sua própria poética reverbera traços das obras de que se ocupa — tanto como pesquisador quanto como antologista.

Em resenha publicada na *Folha de S. Paulo* quando do lançamento de *Sentimental* (2012), o jornalista, e também poeta, Heitor Ferraz observa que “[...] desde o começo, o leitor precisa lidar com uma série de obstáculos advindos do mundo da cultura moderna, ou melhor, do legado moderno do século 20, que está tanto na linguagem do poeta quanto na estrutura dos seus poemas” (FERRAZ, H., 2012). O diagnóstico do crítico vai ao encontro do alerta de Merquior para “o risco de render-se ao fascínio de uma construção estilística adstrita à era modernista” (ibid., p. 200):

E é esse legado que cria o problema central no conjunto de Eucanaã Ferraz. Enfrentar a petrificação da experiência a partir e na dependência de um modelo poético já consolidado e consagrado, um modelo de prestígio e que o próprio poeta busca homenagear, sem perscrutá-lo com perspectiva atual. (FERRAZ, H., 2012)

Embora de fato a tradição modernista compareça a todo instante na obra Eucanaã Ferraz, não acreditamos que se trate de mera reiteração dos procedimentos e, conseqüentemente, da visão de mundo a eles vinculada. Em outras palavras, não se trata de *anacronismo*, mas, conforme assinala Santiago, de “uma maneira de trabalhar as brechas do Modernismo. Suas lacunas. Certos tabus.” (ibid., p. 2). Assim, o traço anacrônico apontado pelo crítico só confirma que “a noção de *anacronismo*” surge em alguns discursos críticos “como instrumento básico de análise de julgamento” (PEDROSA, 2001, p. 7, grifo da autora). Marcos Siscar atesta (2010, p. 59):

Se a relação com a herança da tradição modernista está sempre no horizonte, deve-se salientar o fato de que, na obra de alguns poetas, encontramos um outro tipo de abertura no que diz respeito à experiência do presente. Isso nos incitaria não somente a repensar os fatos da poesia contemporânea, mas a levar adiante ou a deslocar a discussão em busca de esclarecer aquilo que, efetivamente (a julgar pelo interesse atribuído à multiplicidade pelas recensões e críticas), ainda não conseguimos entender.

A hipótese central desta pesquisa é, portanto, de que as obras de Espínola e Ferraz são aquelas em que podemos encontrar “um outro tipo abertura à experiência do presente”. A superação da “cisma da poesia brasileira” (SISCAR, 2010) dá-se na medida em que poéticas de *síntese* conjugam procedimentos antagonizados tanto pela poesia e quanto pela crítica: antagonismos concebidos sobretudo por João Cabral e que, embora válidos para sua própria poética, acabaram acriticamente generalizados (talvez em decorrência da supremacia do pernambucano enquanto poeta).

Por último, o desenvolvimento desta dissertação apresenta a seguinte estrutura tripartite: um primeiro capítulo, “Da ‘Angústia da influência’”, aponta os principais paradigmas da teoria bloomiana, bem como a sua pertinência em relação ao escopo da pesquisa, qual seja, a recepção contemporânea da poética cabralina como metonímia do alto modernismo brasileiro; os demais capítulos, “Ao Sol de Cabral” e “A arquitetura do menos” (ambos de natureza analítica), interpretam, respectivamente, as obras de Adriano Espínola e Eucanaã Ferraz enquanto *desleituradas*, isto é, *apropriações criativas* que, oscilando entre recusa e acolhimento do legado de João Cabral, reprocessam tanto seus procedimentos formais quanto sua *Weltanschauung*.

2

A “Angústia da influência”

Se influência fosse saúde, quem poderia escrever um poema? Saúde é stasis.

—Harold Bloom

2.1.

Do Conceito

O que faz da poesia *poesia*? De acordo com Harold Bloom, a diferença específica reside no grau de *influência*:

Why is poetry poetry and not something else, be it history, ideology, politics, or psychology? Influence, which figures everywhere in life, becomes intensified in poetry. It is the only true context for the strong poem because it is the element in which authentic poetry dwells. (BLOOM, 2011, p. 12)

Mas, afinal, o que é *influência*? A palavra deriva do latim medieval *influentia*, usada no sentido de “ação atribuída aos astros sobre o destino humano”. Esse uso específico, por sua vez, é derivado do latim clássico *influere* (de *in* + *fluere*, ou seja, “fluir para dentro, penetrar, concorrer para o interior”). Diante disso, no sentido mais amplo possível, podemos dizer que influência é tudo o que, originando-se *fora* de nós, nos é externo, estranho, estrangeiro. Isso implica logicamente outros três conceitos: o de *fora*, o de *dentro* e o de *fronteira*. Implica também *movimento*, trânsito, além de *hierarquia*, visto que, etimologicamente, influência só é possível num único sentido: de fora para dentro. Assim, ainda que haja um *dentro* e um *fora*, caso a fronteira não seja porosa, isto é, aberta à passagem, não se é possível falar em influência.

Isso significa que influência não é possível no caso de uma subjetividade bem assentada, impermeável, como o sujeito transcendental e abstrato moldado por Descartes e refinado por Kant. Pelo mesmo motivo, caso não haja sujeito algum, isto é, caso toda fronteira entre *dentro* e *fora* tenha sido abolida, *desconstruída* a pó, então também não é possível falar em influência, pois nesse caso tudo, tanto quanto nada, é influência. Assim, é no interstício de tais extremos que ela se dá; ou seja, no sujeito *em crise*, na subjetividade *crítica*, como no caso do sujeito romântico. No âm-

bito geopolítico, o desejo do romantismo foi seu maior desafio: o de independência, de autonomia, de forjar uma identidade nacional outra: nova e liberta de tudo quanto havia *antes*. Desafio idêntico se impôs no âmbito ontológico-existencial: forjar uma identidade individual, única, autônoma: livre do fardo da tradição, do sobrenome e até mesmo do nome; do mundo já dado, com suas regras *a priori*, impostas à revelia.

Nesse contexto, tudo o que não é autoengendrado é influência. Em outras palavras, o que não se origina no *eu* (i.e., o que não é *original*) é influência. Funda-se aí a dualidade *eu x mundo*²¹. Diante disso, *influência* é qualquer coisa que, partindo do *mundo* em direção ao *eu*, ameaça sua sempre tão frágil e provisória estabilidade:

Mulher vestida de gaiola			
1	Parece que vives sempre de uma gaiola envolvida, isenta, numa gaiola, de uma gaiola vestida,	25	Tal gaiola para ele mais do que gaiola é brida; como cárcere lhe aperta sua gaiola infinita
5	de uma gaiola, cortada em tua exata medida numa matéria isolante: gaiola-blusa ou camisa.	29	e lhe aperta exatamente por essa parede mínima em que sua gaiola-mundo com a tua faz divisa.
9	E assim como tu resides nessa gaiola, cingida, o vasto espaço que sobra de tua gaiola-ilha	33	Contra essa curta parede entre ti e ele contígua, que te defende e para ele é de força, se é camisa,
13	é como outra gaiola igual que o mar: sem medida e aberto em todos os lados (menos no que te limita).	37	todo o dia se debate a sua força expansiva (não de pássaro, de enchente, de enchente do mar de Olinda).
17	Pois nessa gaiola externa onde tudo tem cabida, onde cabe Pernambuco e o resto da geografia,	41	Por que ele a quem sua gaiola de outros lados não limita, deseja invadir o espaço de nada que tu lhe tiras?
21	três bilhões de humanidade e até canaviais de usina sei que se debate um pássaro que a acha pequena ainda.	45	por que deseja assaltar precisamente a área estrita da gaiola em que resides, melhor: de que estás vestida?

(MELO NETO, 1997a, p. 246-247)

²¹ Ou *Ich (Eu) x Nicht-Ich (Não-Eu)*, dicotomia fundamental da filosofia de Fichte que tanto inspirou os primeiros românticos alemães.

O poema de Cabral ilustra perfeitamente a dualidade romântica. A influência, como o *desejo* do pássaro, é o transpassar da gaiola-mundo para a gaiola-ilha do *eu*. Mas Bloom enxergaria aí um quiasmo, já que *Eros* se projeta do *eu* rumo ao *mundo*:

Defense (*Abwehr*) is an agonistic concept in psychoanalysis, but it is a dialectical one as well and thus a splendid fit for any theories of influence. We fall in love, and for a time we have no defenses, but after a while we develop an arsenal of apotropaic gestures. We are animated by a drive that wants us to return to the ego's narcissistic investment in itself. So too with poets. Possessed by all the ambivalence of Eros, the new but potentially strong writer struggles to ward off any totalizing attachments. (BLOOM, 2011, p.27)

O *eu* é impelido a definir-se a fim de se defender do mundo, e o faz justamente por ser, em essência, aberto, vulnerável, *desejante*. Dito diversamente: o sujeito, na medida em que é abertura ao mundo, é atraído e tragado por ele (“tudo aquilo em que ponho afeto fica mais rico e me devora”; “O poeta”, CAMPOS, A. de, 2001, p. 65).

Diante disso, já num exercício de revisionismo dialético, poderíamos afirmar que o poema trata menos do desejo do pássaro do que do pássaro do desejo; dito de maneira mais clara e didática (e menos poética): quem deseja não é o pássaro, mas a mulher; melhor ainda: o pássaro é o próprio desejo da mulher, que é o desejo pelo *mundo*, isto é, pelo *Nicht-ich* (*Não-Eu*) fichteano; em suma, pelo *outro*. Nossa desleitura do poema vai, desse modo, ao encontro do mais recente livro de Bloom, *The anatomy of influence* (2011), em que *influência* é reformulada como *amor literário*:

I define influence simply as *literary love, tempered by defense*. The defenses vary from poet to poet. But the overwhelming presence of love is vital to understanding how great literature works. (p. 19, grifos do autor)

Portanto, “angústia da influência” não é senão a angústia deflagrada por Eros:

Transforma-se o amador na coisa amada,
por virtude do muito imaginar;
não tenho, logo, mais que desejar,
pois em mim tenho a parte desejada.

(CAMÕES, 1972, p. 109)

Sob o influxo de Eros, o *sujeito* se projeta, ou melhor, se *figura* (“muito imaginar”), como *objeto* (“coisa amada”). A pulsão erótica é, pois, um *sair de si*. Logicamente, isso implica a desestabilização dos limites do *eu*, isto é, das fronteiras que forjam e conformam um *dentro* em oposição a um *fora*. Força *alienante* e *excêntrica*, o amor nos condena ao *exílio*, nos lança para fora — do centro de nosso *eu* rumo ao *mundo*:

JOAQUIM:

O amor comeu meu nome, minha identidade, meu retrato. O amor comeu minha certidão de idade, minha genealogia, meu endereço. O amor comeu meus cartões de visita. O amor veio e comeu todos os papéis onde eu escrevera meu nome.

(MELO NETO, 1997a, p. 21)

Porém, paradoxalmente — ou melhor, dialeticamente — essa mesma força de desidentificação é a condição necessária do processo de construção de identidade. Novamente é possível ilustrar a ontologia através da física, já que a força fatal do *outro* é análoga à força gravitacional: o sujeito empírico é puxado em direção à terra; caso não haja resistência voluntária de sua parte, então estará deitado — ou dormindo ou morto. Para se estar de pé, desperto e vivo deve haver resistência. A *hybris* do *vivente* seria resistir à gravidade a ponto de escapar a ela. Nesse caso, estaria absolutamente livre e, no vazio sem oxigênio, absolutamente morto. Portanto, assim como só existe *vida* dentro da *gravidade*, o *eu* só existe no *mundo*, e o *poeta*, na *influência*.

Em outras palavras, a dimensão biofísica do sujeito espelha as suas dimensões ontológica e *poética*²². A tese de Bloom propõe que o homem possui uma dimensão poética²³ em que o *agôn* entre *eu* e *mundo* é ainda mais intenso do que na dimensão psico-ontológica. Afinal, se a psicanálise é a “cura” pela linguagem (cf. FREUD, 1996), e poesia, a linguagem em seu estado mais “essencial e selvagem” (CICERO, 2005, p. 20), então o “campo de batalha” entre *eu* e *mundo* — isto é, o espaço por excelência de construção de subjetividades — é menos a psique do que o poema²⁴:

Jacques Derrida asks a central question in his essay on Freud and the Scene of Writing: “what is a text, and what must the psyche be if it can be represented by a text?” My narrower concern with poetry prompts the contrary question: “What is a psyche, and

²² Talvez esta última dimensão, o do *sujeito poético*, seja a real contribuição de Bloom à história das ideias; afinal, no livro mais recente (2011), o próprio crítico admite ter abandonado o seu “mapa da desleitura” e realiza um *mea culpa* que muito se aproxima das considerações de Sant’Anna (2014, p. 15-16): “Bloom privilegia o que chama de *strong poets*, que é o caso de Drummond e Cabral, e cria seis categorias, um pouco rebarbativas, usando termos da retórica clássica para encaminhar seu estudo: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *daemonization*, *askesis*, *apophrades*. Não chegam a ser “modelos”, na acepção estrutural do termo, mas sugestões impressionistas de trabalho. Modelos são construídos com mais rigor”.

²³ Por “dimensão *poética*” entenda-se dimensão *criativa*, *artística*, *performática*, ou, ainda, *literária* (em sentido ampliado).

²⁴ “As vozes líquidas *do poema*/ [...] / Falam para mim de ilhas/que mesmo os sonhos/ não alcançam.” (MELO NETO, 1997a, p. 17).

what must a text be if it can be represented by a psyche?”
(BLOOM, 1976, p. 1)

Ou seja, Bloom não se propõe a “psicanalisar” o autor empírico. Não se trata, afinal, de um retorno à crítica biográfica que o imanentismo do *new criticism* já havia superado nos anos 50. Aliás, sequer seria possível falar de *biográfico*, pois Bloom, na esteira dos românticos e, sobretudo, de Nietzsche, compreende *biós* como um tipo de *poíesis*. O *sujeito* reivindicado por Bloom é, afinal, o *sujeito romântico*, que em nada se identifica com o *self* autônomo tão frequente e equivocadamente atribuído à tradição romântica²⁵. Assinala Paz: “A ideia do mundo como um texto em movimento desemboca na desapareição do texto único; a ideia do poeta como um tradutor ou decifrador causa a desapareição do autor” (1984, p. 99). No trecho, o crítico mexicano nota como duas ideias românticas (“mundo como texto” e “poeta como tradutor”) “desembocaram” nas vanguardas do século XX. Se a concepção romântica de autoria foi o embrião da “morte do autor”, como poderia ser este um *self* sólido? Ao contrário, o poeta genuinamente romântico tem a plena consciência de que, antes de seu poema, ele *ainda* não existe. É somente através de seu poema que ele se torna pai de si próprio: aberto ao mundo, isto é, às influências — mas sem sucumbir à sedução das sereias —, o poeta (r)existe. Por isso, nesse autografar-se contagiado pelo *mundo*, isto é, pelo *outro* (*alter*), o autor romântico é, antes de tudo, um “altor”.

Vale, por fim, assinalar uma última distinção: se Bloom não é adepto da “crítica objetivista”, tampouco o é do *close reading*. Sua abordagem é um tipo de “textualismo forte” (RORTY, 1982, p. 151-159), ou seja, difere tanto das interpretações objetivistas quanto das do “textualismo fraco”. As primeiras partem do pressuposto de que o texto literário possui um sentido objetivamente dado, seja por si mesmo, seja por elementos extratexto, como contingências sociopolíticas ou as famigeradas “intenções do autor”. As segundas, que têm por principais expoentes Derrida e Paul de Mann, derivam o impulso crítico do próprio texto. A abordagem bloomiana é “forte” na medida em que impõe ao texto uma temática (a angústia da influência) e uma metodologia (os movimentos revisionários contra as obras de “pais poéticos”).

²⁵ A obsessão romântica pela originalidade, nesse caso, talvez seja ela mesma o melhor argumento contra essa crença equivocada da “apoteose do *eu*”; afinal, se o *self* da tradição romântica fosse o mesmo *self* autônomo e impassível da tradição transcendentalista (Descartes-kant), a originalidade sequer seria um *problema*. A obsessão decorre justamente da mais plena consciência de que “o *eu* é uma falta” (PAZ, 1984, p. 107) — e é justamente da consciência dessa falta que nasce o *desejo* de voz própria.

2.2.

Da “angústia da influência” de JCMN

Retornemos ao poema de Cabral (“Mulher vestida de gaiola”). Na estrofe décima (v. 37-40), o poeta ressalva que a “força expansiva” do desejo não é “de pássaro”, mas “de enchente/ de enchente do mar de Olinda”. Concebendo *desejo* como uma força *líquida*, Cabral vai novamente ao encontro das formulações bloomianas:

Freud, ao definir angústia, fala de “*angst vor etwas*”. Angústia *anterior* a alguma coisa é visivelmente um modo de expectativa, como o desejo. Podemos dizer que angústia e desejo são as antinomias do efebo ou poeta iniciante. A angústia da influência é uma angústia em expectativa de ser *inundado*. (2002, p. 104-105, grifos do autor)

Assim, a angústia da influência é a ameaça de ser inundado pela poesia da tradição, isto é, pela poderosa imaginação dos precursores poéticos; e essa inundação implica um risco: a morte por afogamento. A poesia de Cabral ratifica essa simbologia, pois as pulsões eróticas e mortíferas advindas do *Não-eu* são com frequência figuradas por meio de imagens líquidas:

O POEMA E A ÁGUA

As vozes líquidas do poema
convidam ao crime
ao revólver.

Falam para mim de ilhas
que mesmo os sonhos
não alcançam.

O livro aberto nos joelhos
o vento nos cabelos
olho no mar

Os acontecimentos de água
põem-se a se *repetir*
na memória.

(MELO NETO, 1997a, p. 17, grifo nosso)

A pulsão de morte é uma pulsão de repetição. No contexto teórico da “angústia da influência”, a morte poética seria repetir seu precursor, ser inundado por sua poesia. Sob essa ótica, o obsessivo medo da morte cultivado por Cabral — e sua respectiva *expectativa* (“*angst vor*”) — pode ser interpretado como o medo da morte criativa:

[as nuvens]
são a morte (a espera da)
atrás dos olhos fechados;

(*O engenheiro*, MELO NETO, 1997a, p. 31)

[O amor] Comeu meu silêncio, minha dor de cabeça, meu medo da morte.

(*Os três mal-amados*, *ibid.*, p. 27)

A noite inteira o poeta
em sua mesa, tentando
salvar da morte os monstros
germinados em seu tinteiro,

(*O engenheiro*, *ibid.*, p. 43)

No primeiro exemplo, as nuvens, *informes* e *úmidas*, são forças de desidentificação, isto é, de influência, exatamente como o amor no segundo caso. O terceiro exemplo é, nesse sentido, revelador: o poeta não está buscando salvar a si enquanto homem, mas salvar-se *enquanto poeta*; em outras palavras, mais do que a morte biofísica, é a morte poética que o poeta mais teme. Assim, a obsessão cabralina por construir uma poesia *seca* pode ser compreendida igualmente como uma estratégia para fugir às vozes líquidas da influência. Aristóteles difere *úmido* de *seco* do seguinte modo:

O húmido é o que não é delimitável [Τὸ ὁρίστων] por um limite próprio, embora seja facilmente delimitável. Em contrapartida, o seco é o que, embora seja facilmente delimitável por um limite próprio, é dificilmente delimitável. (2009, p. 127)

Por “delimitável por um limite próprio” entenda-se “autoregulado”, ou seja, aquilo que se limita a partir de regras próprias. Essa é a natureza do *seco*, que, por obedecer às próprias leis, resiste a dobrar-se a forças alheias. O *úmido*, logicamente, é o caso oposto: dobra-se facilmente ao *outro* justamente porque não possui limite autoimposto — traduzindo para o idioma cabralino: porque não possui “esqueleto”. Diante disso, o poeta verdadeiramente romântico (i.e., o que deseja engendrar a si próprio) certamente preferiria o *seco*. Sabemos ser esse o caso de Cabral. A tradição, afinal, é a “fonte” de toda influência, isto é, de todo *influxo* (lembremos outra vez a etimologia: *fluxo para dentro*) — e, em sendo fluxo, também vale recordar, é *movimento*:

Eu me refugio
nesta praia pura
onde nada existe
em que a noite pouse.

Como não há noite
 cessa toda fonte.
 como não há fonte
 cessa toda fuga;

como não há fuga
 nada lembra o fluir
 de meu tempo, ao vento
 que nele sopra o tempo.

(MELO NETO, 1997a, p. 61, grifos nossos)

Por isso (mas não só) Cabral almeja o *seco*: para *cessar* todo movimento, todo fluxo, toda fuga — em suma, toda *influência*. Mas e a noite? Ora, a noite é a hora do *sono* e do *sonho*, portanto, duplamente *influência*. Conforme vimos na analogia da força biofísica, o sono implica entregar-se, isto é, não *resistir* — nem à força da necessidade biológica (que nos pesa as pálpebras), nem à força gravitacional (que nos pesa o corpo); enquanto que estar de pé, desperto e *vivo*, demanda resistência. O *sonho*, por sua vez, é a manifestação do Inconsciente, que não é senão o *outro* que em nós habita (e que à nossa revelia se impõe); assim: “esta folha branca/ me proscreeve o sonho” (ibid., p. 60). A observar que a *folha* é oposta ao *sonho* por sua brancura²⁶, limpeza, virgindade — sem a mácula da influência, livre de qualquer *anterioridade*:

Toda a manhã consumida
 como um sol imóvel
 diante da folha em branco:
princípio do mundo, lua nova.

(*O Engenheiro*, ibid., p. 43, grifos nossos)

Mesmo a guerra declarada por Cabral contra a inspiração é — sob a perspectiva da angústia — sintomática: para Shakespeare²⁷, tal como para a Antiguidade Clássica, inspiração é sinônimo de influência. Ou seja, estar inspirado é estar sob a influência de um um deus, isto é, de um *daímôn*:

É o diabo no corpo
 ou o poema
 que me leva a cuspir
 sobre meu não higiênico?

(ibid., p. 48)

²⁶ A brancura será alvo (com o perdão do trocadilho) de constante elogio de Cabral justamente pela conotação de frescor, de inaugural. O mesmo vale para a limpeza.

²⁷ “Shakespeare employs the word *influence* in two senses: an astral influx, and inspiration” (Bloom, 2011, p. 52).

Novamente a ideia de limpeza aparece associada à negação: negar a tradição, limpar-se de toda influência. O poema, porém, toma posse do poeta como “o diabo no corpo”. Em *Psicologia da composição* (1947), essa força estranha, excêntrica, estrangeira, tem o nome de Acaso, contra o qual Anfíon empreende resistência. É do embate contra o Acaso que o poema (a cidade de Tebas) nasce. O Acaso é, portanto, imprescindível para a vida poética²⁸ (assim como a força gravitacional para a biofísica, vale lembrar). Mas se o Acaso é indispensável, há, essencialmente, segundo Melo Neto, duas maneiras de se relacionar com ele. Esse é o critério a partir do qual Cabral divide os poetas em duas “famílias” (1987, p. 379): a “família do encontro” é a dos poetas inspirados, que escrevem no embate *com* o Acaso, isto é, em favor dele; já os poetas da “família da procura” (entre os quais Cabral se insere) escrevem no embate *contra* ele. No idioma da “angústia”, podemos dizer que os primeiros são como os marinheiros helenos, que sob a influência do canto divino da própria *phýsis* (as sereias), são tragados: mergulham de cabeça e contam com a Sorte. Os segundos, como Cabral (e Ulisses antes dele), arrumam maneiras para, como se amarrados aos mastros, resistir à morte — mas sem deixar de ouvir música.

²⁸ “Os precursores nos inundam, e nossas imaginações podem morrer por afogamento neles, mas nenhuma vida imaginativa é possível se essa inundação for inteiramente evitada” (BLOOM, 2002, p. 206).

*Veja pai
sou um mineral
intacto e sem passado*

—Eucanaã Ferraz, “Quando eu morrer”

Eucanaã Ferraz estreia com *Livro Primeiro* em 1990, primeiro ano da década cuja nova geração é muito provável que tenha sido a dos poetas debutantes mais angustiadamente cabralinos desde 1960. Isso porque, depois da morte de Drummond em 1987, Cabral se tornou, inquestionavelmente, não só o maior poeta brasileiro vivo mas também o último vivente dentre os grandes modernistas. Essa supremacia pode ser evidenciada pela quantidade incomum de prêmios internacionais auferidos pelo pernambucano apenas na primeira metade do decênio: “Camões” (1990); “Neustadt International” (1992); e “Rainha Sofia” (1994). A consagração internacional veio a corroborar o prestígio conquistado no Brasil quase trinta anos antes, quando da publicação de *A educação pela pedra* (1966) e, no mesmo ano, da eleição para a Academia Brasileira de Letras. Na verdade, o reconhecimento estrangeiro serviu também para “recuperar” a centralidade de Cabral no cânone pátrio, já que o autor havia sido “marginalizado” pela geração marginal durante a década de 70. Em vista disso, pode-se dizer que João Cabral foi referência incontestável e incontornável nos anos 90, quando “boa poesia” era praticamente sinônimo de poesia cerebral, “cabralina”.

Acreditamos que esse “espírito da década” impôs a Ferraz e seus contemporâneos — dentre os quais vale a pena destacar Carlito Azevedo — certo “adicional de angústia” especificamente em relação à obra cabralina. Suspeitamos também que isso tenha deixado “evidências”, “cicatrices” do *agón* poético, não apenas no corpo das respectivas obras como também no discurso teórico-crítico dos próprios poetas. Por isso, examinemos certas proposições de Ferraz antes de partirmos propriamente para os poemas. Yokozawa (2015a), em excelente artigo sobre nosso tema, assinala certas incoerências nos depoimentos de Eucanaã Ferraz a respeito da obra cabralina:

[as] tensões entre forças receptivas e espírito criador que estão na base da poesia cabralina, assim como outras tensões, como é o caso de uma planificação excessiva e um senso de inacabamento, de uma fuga da subjetividade e de uma poesia personalíssima, são às vezes perdidas de vista tanto pelos que reivindicam uma pronta e irrestrita filiação a Cabral quanto pelos que reconhecem nele uma influência, mas com restrições, como é o caso de Eucanaã Ferraz, que declarou, em entrevista quando da publicação de *A rua do mundo* (2004), ainda que em outros momentos reformule essa visão equivocada do par rigor/emoção em Cabral: “a mim, só me interessa o rigor se ele estiver animado, aquecido pela emoção, diferentemente de João Cabral” (2015, p. 216)

Ao ressaltar que “em outros momentos” Ferraz reformula a sua visão equivocada de Cabral, a pesquisadora se refere sobretudo à entrevista “Palavras plásticas”, em que o poeta afirma ter encontrado em João Cabral e mais dois poetas portugueses — Sophia de Mello Breyner e Eugénio de Andrade — “o rigor construtivo casado à emoção” (FERRAZ, 2003). Justamente essa entrevista — em que Ferraz afirma não haver “angústia da influência” no Brasil — provê um quadro preciso da angústia experimentada por ele em relação à poética cabralina. Sintomática disso é a enorme assimetria que se verifica entre os juízos críticos direcionados à poesia de Cabral e os concernentes às obras dos outros poetas citados em resposta à pergunta: “Quais foram suas maiores referências literárias?”. O primeiro citado é Drummond:

Sem dúvida, o poeta que mais me ensinou o ofício da poesia foi Drummond. Quando aluno de graduação e de mestrado em Letras, li e estudei em várias oportunidades a sua poesia, orientado pela extraordinária professora e ensaísta Marlene de Castro Correia. (ibid.)

De fato, a poesia de Ferraz apresenta forte influência drummondiana; no entanto, não podemos deixar de enxergar aí um primeiro ponto em comum com Cabral, pois a “primeira idade” da poesia cabralina também tem Drummond como “pai poético”. Além disso, o poeta associa sua aprendizagem do “ofício da poesia” às “várias oportunidades” de ler e estudar a obra do mineiro durante a graduação e o mestrado sob orientação de uma das maiores especialistas do país no autor. Curiosamente, Ferraz omite que teve o dobro de tempo para aprender a lição cabralina, uma vez que a sua tese de doutorado teve por tema o papel da arquitetura na poesia do pernambucano, também sob orientação de um dos maiores especialistas do país no autor (Secchin).

A segunda referência citada é Manuel Bandeira, também membro do trio que, no presente estudo, convencionamos chamar de “santíssima trindade” modernista:

Mas se pudesse eleger uma poesia como padrão, vislumbrada timidamente numa espécie de utopia íntima, esta seria a de Manuel Bandeira, pois penso que ela congrega todas as qualidades que me atraem neste ou naquele poeta, neste ou naquele pintor, pensando aqui, e sempre, em Matisse. (ibid.)

Assim como no caso de Drummond, trata-se de uma escolha mais do que justa, pois também Bandeira permeia a obra de Ferraz. Mencionados dois dos três integrantes do coração de nosso cânone, era de se esperar que, logo em seguida, o terceiro também o fosse. Em vez disso, como se tomando um *desvio*, Ferraz parte para a poesia portuguesa: menciona de passagem Pessoa, Jorge de Sena e Herberto Helder até se fixar em Sophia de Mello Breyner e Eugénio de Andrade: “nestes dois poetas, encontrei, sobretudo, a força que nasce da delicadeza e da luz” (ibid.). Ferraz descreve entusiasmadamente os méritos de seus “pais poéticos d’além-mar”, tecendo elogios superlativos: “Já disse em outras oportunidades que a ternura de Eugénio é das coisas mais grandiosas que a poesia já produziu” (ibid.). É só à luz dessas poéticas que o pernambucano é nomeado: “Aparentemente, a escrita de João Cabral seria muito oposta à destes dois poetas” (ibid.). Desse modo, Cabral não é situado em seu “lugar natural” (i.e., junto a seus compatriotas Drummond e Bandeira), pois Ferraz, adotando a *solaridade* como critério, inscreve-o numa outra “santíssima trindade” — a do realismo solar: “penso que estes três poetas orientaram-me para um certo materialismo e para um realismo solar” (ibid.). Isso, evidentemente, não implica a negação da primeira “trindade” — afinal, Drummond e Bandeira são justamente as duas outras grandes referências mencionadas —; contudo, talvez isso seja um indício de que, para Ferraz, a poesia portuguesa tenha sido como uma vereda secreta por onde fugir à sombra luminosa do “sol inabitável”²⁹ de Cabral. Além disso, essa “trindade” pessoal evidencia ainda a dicefalia tão característica dessa poética, sintetizada entre o “cá” e o “lá”, isto é, entre os cânones modernistas brasileiro e português. A obra de Cabral, no caso, funciona como a ponte que permite o trânsito sobre o Atlântico:

Sophia e João Cabral, porém, não apenas foram amigos, mas admiravam-se como escritores, homenagearam-se em poemas, trocaram livros e dedicatórias. [...]. Também sei que Eugénio é um admirador da poesia do nosso pernambucano e seria possível traçar um quadro de convergências na poesia de ambos. (loc. cit.)

²⁹ O “sol inabitável” que aqui associamos a Cabral (pois “soa” cabralino) foi ironicamente retirado de um verso de Sophia: “sob o clamor de um sol inabitável”, no livro *Navegações* (1983, [s/p]).

Exposto isso, é lícito dizer que, no cânone pessoal de Ferraz, Cabral tem centralidade dupla: existe *in absentia* na “trindade” modernista brasileira e *in praesentia* na “trindade” solar majoritariamente portuguesa. Talvez seja justamente por essa duplicidade, pelo “peso” dobrado dessa influência, que Ferraz não consiga se referir a ela com a mesma “suavidade” e “leveza” (para utilizarmos dessas palavras tão caras ao poeta) que caracterizam seu trato com as demais influências. Afinal, parece haver uma adesão total e irrestrita da parte do poeta em relação tanto à dupla brasileira (Bandeira e Drummond) quanto à portuguesa (Breyner e Andrade): ambas são ufanamente celebradas sem quaisquer ressalvas; estas, ao que tudo indica, são todas reservadas a Cabral:

Como poeta, eu não conseguiria, por temperamento, aproximar-me da poesia desejadamente incômoda de Cabral. Sua materialidade áspera e cortante, sem dúvida esplendorosa, definitivamente não me serviria. Estou mais próximo da delicadeza de Eugénio e Sophia. Mas, nos três, encontrei o rigor construtivo casado à emoção. (loc. cit.)

Por fim, vale notar que o discurso de Ferraz sobre a poética cabralina parece contaminado pela lógica de seu objeto: o distanciamento, a reverência limitada, isto é, delimitada pela divergência: um núcleo de *sim* cercado de *não* por todos os lados. Na poesia cabralina, isso se evidencia sobretudo nas dedicatórias, como Secchin tão bem expõe no ensaio “A literatura brasileira & algum Portugal” (2015, p. 426-442):

[...] a poesia de Bandeira é considerada um dos pontos mais altos do lirismo brasileiro, enquanto Melo Neto rejeita em seus versos a presença explícita do sentimento. Daí, portanto, que não deixe de ser metalinguisticamente irônica e depreciativa a dedicatória “A Manuel Bandeira, esta antilira para seus oitent’anos” – a rigor, uma antidedicatória. (p. 428)

Procedimento semelhante pode ser observado no poema-dedicatória “A Augusto de Campos”, já abordado na introdução do presente estudo (cf. p. 17). Vale mencionar ainda Vinicius de Moraes, a quem o livro *Uma faca só lâmina* (1955) foi dedicado:

Vinicius de Moraes, na avaliação de João Cabral, era o poeta brasileiro de maior talento – desperdiçado, porém, nos descaminhos do lirismo amoroso. Talvez para provocar o amigo, Melo Neto tenha-lhe dedicado uma de suas mais cerebrais e complexas composições: *Uma faca só lâmina* (1955). (ibid., p. 430)

Em suma, quase toda homenagem de Cabral traz escondida em seu bojo uma crítica.

3.1.

“Cabralite aguda”, ou do *páthos* cabralino

*o que em todas as facas
é a melhor qualidade:
a agudeza feroz,
certa eletricidade,
mais a violência limpa
que elas têm, tão exatas,
o gosto do deserto,
o estilo das facas.*

—JCMN, “Uma faca só lâmina”

*Influence stalks us all as influenza and we can suffer
an anguish of contamination whether we are
partakers of influence or victims of influenza.*

—Harold Bloom

Foi mencionado na introdução deste capítulo que, em “Palavras plásticas” (2003), Ferraz afirma não haver “angústia da influência” na cultura brasileira. Contudo, na mesma entrevista ele diz:

Posteriormente, aconteceu-me a poesia de Jorge de Sena, que li com bastante entusiasmo, e por volta de 1985, eu e mais dois amigos adoecemos de *Os passos em volta*, de Herberto Helder. Digo adoecemos porque o livro se converteu numa fixação para os três, algo patológico! Quando não estávamos em casa lendo o livro, estávamos juntos, cada qual com o seu exemplar. Então, íamos para algum bar ou para a casa de um de nós e ficávamos madrugada adentro, maravilhados, lendo aqueles textos. Sabíamos de cor passagens enormes. (FERRAZ, 2003)

Logo de imediato, Ferraz concebe a poesia de Jorge de Sena como *acontecimento...* divino? Pois *entusiasmo* é a palavra utilizada logo após: entusiasmo (do grego *in + theos*), isto é, ter deus dentro de si — originalmente significava inspiração ou posse por uma entidade divina. Mas certamente estaríamos forçando a barra; afinal, a palavra não é utilizada hoje na acepção etimológica. Descartemos, então, essas “evidências”, que são de fato dispensáveis diante das orações seguintes, em que o poeta afirma ter *adoecido* do livro de Herberto Helder. Ou seja, paradoxalmente, ao mesmo tempo em que diz não haver “angústia da influência” no Brasil, Ferraz “soa”

mais bloomiano do que o próprio Bloom, uma vez que sua fala é permeada de *amor literário*. E *esse* amor, que não é senão um amor romântico³⁰, é “algo patológico!”.

Diante disso, suspeitamos que a negação do fenômeno da “angústia” consista, ela mesma, num sintoma (i.e., uma *denegação*). A entrevista, afinal, foi concedida pelo poeta aos 41 anos de idade. Embora não fosse exatamente jovem, havia lançado seu terceiro livro, *Desassombro* (2002), apenas um ano antes. Ou seja, Ferraz talvez fosse menos confiante de si que o vencedor do “Prêmio Portugal Telecom” (2013) na categoria poesia. Um ano depois dessa conquista, Ferraz concede uma entrevista à Adriana Calcanhotto em que seu discurso a respeito de suas influências apresenta grande mudança. Ao tratar em específico da influência de João Cabral na sua formação poética, Ferraz afirma, jocosamente, ter sofrido de “cabralite aguda” (2014). Levemos a metáfora adiante, afinal, o presente estudo consiste na patologia dessa doença. A acepção de influência sobre a qual a metáfora de Ferraz se sustenta — qual seja, a de *infecção* (designada pelo sufixo “-ite”) — não é incomum: encontra-se na maioria das línguas neolatinas como *influenza*, designando “gripe” ou a famigerada “virose”. Influência, nesse sentido, implica *contaminação*. Bloom vai ao encontro dessa acepção numa entrevista concedida à *Folha de S. Paulo* em 2013:

Hoje, eu daria ao meu primeiro ensaio um título parecido com a tradução em português: ‘A angústia da contaminação’. O termo ‘ansiedade’ é fraco para expressar o ímpeto dos poetas que querem se impor sozinhos, apesar de sentirem a influência dos demais. É a inveja criativa que leva o poeta a emular o antecessor. Penso em Fernando Pessoa, influenciado por Luís de Camões e Walt Whitman. Ele sofria com isso, mas conseguiu impor sua genialidade. (BLOOM, 2013)

Pessoa *sofria*, isto é, *padece*, isto é, era *passivo*, *apaixonado*. Tais palavras partilham a mesma raiz latina (*passio*, *passionis*), que designa *sofrimento*. Em última análise: *influência é amor*; e *amor é páthos*, logo *influência é páthos*. A teoria de Bloom vai, mais uma vez, ao encontro das impressões de Ferraz sobre seus primeiros contatos com a poesia de Cabral:

É um poeta do qual, quando você se aproxima, você precisa se afastar também, porque é um poeta muito poderoso, que tem um ritmo, uma sintaxe, um vocabulário, um mundo muito específico, muito dele, João Cabral; e parece que quando você encosta na-

³⁰ “[...] o Amor Romântico, o análogo mais próximo da Influência Poética” (BLOOM, 2002, p. 81).

quele negócio ele te puxa pra dentro e se você não faz o movimento de recuo, ele te engole. (FERRAZ, 2014)

Mas não apenas em relação a Cabral. Na mesma entrevista, o poeta confessa o que omitira dez anos antes, isto é, que também em relação a Eugénio de Andrade sofreu do mesmo mal:

“Eu tenho feito algum esforço para me afastar da sua poesia, pois ela é muito poderosa, e nos apanha”. Ele [Eugénio] disse: “ah, eu compreendo perfeitamente”, e disse que já tinha passado [por] uma experiência semelhante com outro poeta. Então por mais que eu tente fugir do Eugénio, não dá porque alguma coisa está ali. (ibid.)

De volta à analogia clínica, podemos dizer que cabe ao presente estudo, enquanto patologia do “estilo das facas”, isto é, do *páthos* cabralino, examinar os “anticorpos” (*movimentos revisionários*) produzidos pelos “organismos” (poemas) dos “pacientes”³¹ (poetas contemporâneos). Esse quadro analítico — em que João Cabral ocupa a posição de “poeta-pai” contra o qual Eucanaã Ferraz e Adriano Espínola, enquanto “poetas-efebos”, se insurgem — deve ser, repetimos, representativo de um panorama maior, qual seja, a angústia da influência de poetas pós-vanguardistas em relação à tradição que se “encerra” no alto modernismo brasileiro.

3.2. A Arquitetura do Menos

Em *Livro Primeiro* (1990), é no poema “O ovo” (p. 38) que a ascendência cabralina de Eucanaã Ferraz se manifesta mais explicitamente:

O ovo é seu próprio ninho	- / - - / - / -	2-5-7
ele próprio morador e casa	/ - / - - / - / -	1-3-7-9
pilotis e teto	- - / - / -	3-5
de si mesmo habitante e arquiteto	- / - - - / - - / -	2-5-9

³¹ Novamente, a mesma raiz latina (*passio, passionis*).

O referente escolhido já seria suficiente para remeter a Cabral: não apenas o famoso “O ovo de galinha” (*Serial*, 1961) mas também “O ovo podre” (*Agrestes*, 1985) são dedicados a esse emblema de solidez e unidade. A este referente cabralino, o ovo, soma-se um tratamento cabralino: a ausência de marcas nominais e pronominais, isto é, “a desapareição elocutória do eu”, típica da tradição construtivista. Assim, no poema de Cabral, o sujeito é reduzido à impessoalidade da apreensão sensorial: “Ao olho mostra a integridade/ de uma coisa num bloco, um ovo” (1997a, p. 292). Vale ressaltar ainda que, em ambos os poemas, a estrutura do ovo é caracterizada por sua indecomponibilidade. Em Cabral (*loc. cit.*):

sem possuir um dentro e um fora,
tal como as pedras, sem miolo:
e só miolo: o dentro e o fora
integralmente no contorno.

Assim como o ovo cabralino — a um só tempo dentro e fora, miolo e casca —, o ovo do poeta tardio é “morador e casa / pilotis e teto”. Ou seja, ambos os poemas são construídos a partir da dialética *dentro x fora*. Além disso, em ambos o metro predominante é o eneassílabo, sobretudo nos versos pares. Embora não haja um deslocamento significativo em relação ao poema-pai, podemos testemunhar aí um Eucanaã em aprendizado, internalizando certos procedimentos, certas lições da “cartilha da pedra”. Nota-se ainda que, além da semelhança métrica, há também a semelhança estrutural: o poema de Cabral é composto por 16 quadras distribuídas em 4 segmentos de 4 estrofes cada; o de Ferraz, por uma única. Trata-se de uma espécie de amostra, uma “miniatura” da sistematicidade cabralina. Além disso, no poema de Ferraz pode-se observar um procedimento formal que permeará toda sua obra futura: a tensão entre a forma gráfica e a sonora. Devido à falta de pontuação, há duas possibilidades de leitura do sintagma “de si mesmo”: 1) uma mais intuitiva, que obedece a distribuição original dos versos (tabela acima) — no caso, o sintagma está subordinado aos núcleos do quarto verso (“habitante e arquiteto”); 2) conforme a reconfiguração da tabela abaixo — nesse caso, o sintagma está subordinado aos núcleos do terceiro verso, isto é, “pilotis e teto”:

O ovo é seu próprio ninho
 ele próprio morador e casa
 pilotis e teto de si mesmo
 habitante e arquiteto

- / - - / - / - |
 / - / - - - / - / - |
 - - / - / - - - / - |
 - - / - - / - |

2-5-7
 1-3-7-9
 3-5-9
 3-7

Essa reconfiguração implica uma maior simetria no âmbito da estrofe: redondilhas maiores interpoladas a versos eneassílabos. Porém, a maior isometria demanda, em relação à disposição gráfica original, a realização de um *enjambement* na leitura do terceiro verso. No caso, a ambiguidade não produz efeitos significativos no âmbito semântico, porém adiante observaremos como o recurso de dissociação dos planos gráfico e sonoro proporcionou a essa poesia maior expressividade a nível da forma.

Merece destaque, também do livro de estreia, o poema “Construção” (p. 36):

O arquiteto
 equilibra
 a beleza
 num fio reto

Constrói no ar
 o concreto

Imagina
 a natureza

O primeiro arquiteto
 nasceu no deserto
 e podia ver os átomos

O tema do arquiteto, tão caro ao pernambucano, alude não apenas a “O engenheiro” e “Fábula de um arquiteto” mas também a “Fábula de Anfíon”, e é com este que o diálogo se estreita. Afinal, o arquiteto de Ferraz é igualmente protagonista de uma espécie de fábula, possuindo uma dimensão mítica, adâmica: como o gênio original do romantismo, ele funda na folha em branco do deserto a natureza, tal qual Anfíon com sua Tebas.

Já de *Desassombro* (2002), vale determo-nos no poema de abertura do livro, que apresenta ao menos três elementos marcadamente cabralinos: 1) minimalismo; 2) binômio luz-lâmina; e 3) enumeração objetiva. Ei-lo:

Um fio de luz:
 tesoura que baste
 para tornar nítido
 o que

sobre a cômoda,
sobre a mesa:
um lápis, uma pera,
um cálice,

que nossos olhos
podem anotar
sem complicação,
sem gula ou fastio.

Mesmo da morte a repentina
ternura, se vista de tal modo:
num vaso, haste, pétala
que cede.

Sobre a cômoda, sobre a mesa,
belezas que um nosso gesto
pode anexar ao peito
sem grande peso.

Ou, ainda, o peso nenhum
de quando nenhum atavio:
tábua
sem nada em cima.

(“Um fio de luz”, p. 23)

O primeiro elemento é consequência lógica do princípio subtrativo que rege a poética de Cabral³², já que da subtração sistemática decorre um referente reduzido ao estritamente necessário³³. Isso se evidencia, por exemplo, em “*A palo seco*”:

A palo seco canta
o pássaro sem bosque,
por exemplo: pousado
sobre um fio de cobre;

a palo seco canta
ainda melhor esse fio
quando sem qualquer pássaro
dá o seu assovio.

(Quaderna, 1997a, p. 234)

Ou seja, melhor do que o canto do pássaro (*menos* o bosque) é o canto do fio *menos* o pássaro. Sobra o canto mínimo: um canto só fio. No poema de Eucanaã, o mesmo percurso em direção ao nada pode ser observado na anáfora da palavra *sem*

³² Vide *A poesia do menos* — o próprio título da obra crítica de Secchin sobre a poesia de Cabral dá a ver esse princípio subtrativo.

e no movimento do olhar desde a primeira estrofe — quando a luz faz nítidos alguns objetos sobre a mesa — até a última, quando o mais nítido dos objetos consiste no próprio vazio da “tábua/ sem nada em cima”.

A nitidez conotada pelos signos *luz* e *tesoura* evidencia a segunda marca cabralina do poema: o binômio luz-lâmina. A estrofe inicial de “Agulhas” certamente é um dos melhores exemplos da equação entre os signos:

Nas praias do Nordeste, tudo padece
com a ponta de finíssimas agulhas:
primeiro, com a das agulhas da luz
(ácidas para os olhos e a carne nua),

(“Agulhas”, *A Educação pela Pedra*, 1997b, p. 20)

Trata-se de uma metáfora por um fio: numa ponta, o fio de luz, na outra, o de corte.

Os objetos recortados pela luz compõem o terceiro traço cabralino: a enumeração objetiva. N’ “O Engenheiro”, Cabral consolida algumas das escolhas estéticas de sua obra — dentre as quais objetividade, clareza, concretude, concisão etc. Nesse sentido, a enumeração de Eucanaã (“um lápis, uma pera, um cálice”) alude à de “O Engenheiro”:

Superfícies, tênis, um copo de água.
O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número,

(*O engenheiro*, MELO NETO, 1997a, p. 34)

O procedimento enumerativo, tal qual o edifício, cresce “de suas forças simples”. A simplicidade, embora esteja também presente em Eucanaã (“que nossos olhos/ podem anotar/ *sem complicação*”, grifo nosso), aparenta natureza diversa da que se observa em Cabral. Enquanto neste decorre da objetividade e da clareza das coisas (“o engenheiro sonha coisas claras”, loc. cit.), naquele ela conota uma leveza e uma ternura que aproximam o poeta da tradição lírica *sentimental*, e, por esse motivo, o afastam da tradição cabralina.

Em relação à forma, é evidente que, assim como Cabral, Eucanaã é um poeta da sintaxe. Na segunda coluna da tabela abaixo apresentamos uma reconfiguração da disposição dos versos que não leva em conta o corte gráfico operado na quarta linha. Desse modo fica evidente a regularidade da primeira seção do poema, composta por um único período com dois acentos em cada um de seus versos — os quais, não fosse o sétimo, seriam todos redondilhas menores:

Um fio de luz: tesoura que baste para tornar nítido o que	Um fio de luz: tesoura que baste para tornar nítido o que sobre a cômoda, sobre a mesa: um lápis, uma pêra, um cálice, que nossos olhos podem anotar sem complicação, sem gula ou fastio.	- / - - / - / - - / - - - - \ / - - - \ - - / - - - - / - / - - - / - / - - - / - / - / - - - / - - - - / - / - - / -	2-5 2-5 (4)-5 (2)-5 3-5 3-5 2-4 1-5 1-5 2-5
que nossos olhos podem anotar sem complicação, sem gula ou fastio.	Mesmo da morte a repentina ternura, se vista de tal modo: num vaso, haste, pétala que cede.	/ - - / (-) - - / - - / - - / - - \ / - - / - / - / - - - / -	1-4 3-6 2-(5)-6 2-4 1-5
Mesmo da morte a repentina ternura, se vista de tal modo: num vaso, haste, pétala que cede.	Sobre a cômoda, sobre a mesa, belezas que um nosso gesto pode anexar ao peito sem grande peso.	/ - / - - / - / - - / - - - / - / - / - - / - / - - / - / -	1-3-6-8 2-5-7 1-4-6 2-4
Sobre a cômoda, sobre a mesa, belezas que um nosso gesto pode anexar ao peito sem grande peso.	Ou, ainda, o peso nenhum de quando nenhum atavio: tábua sem nada em cima.	- - / - / - - / - / - - / - - / - / - - / - / -	3-5-8 2-5-8 1-4-6
Ou, ainda, o peso nenhum de quando nenhum atavio: tábua sem nada em cima.			

O efeito poético, embora predominantemente sintático, se manifesta tanto na realização gráfica da formatação original (primeira coluna), quanto na realização métrica visível no poema reconfigurado (segunda coluna). Vale ressaltar ainda o paralelismo rítmico entre essa primeira parte do poema (o longo período que ocupa as três primeiras estrofes) e a segunda (os três últimos períodos, que ocupam uma estrofe cada). A dupla de anfíbracos que encerra o primeiro período apresenta acentos em /u/ e no ditongo decrescente /iw/, respectivamente. Mesmas vogais e núcleos rítmicos aparecem no fim da segunda parte, com a irrelevante diferença da nasalização do primeiro fonema. O último verso, nesse caso, não estaria incluído em nenhuma das partes, de maneira que parece funcionar como um tipo de chave de ouro.

O corte gráfico, ao contrário do que afirma Dohlnikoff (2009), não é de modo algum arbitrário, pois dá a ver a elipse do verbo do qual “o que” seria sujeito (verso 4). A elipse, recurso tão caro à gramática cabralina, torna mais concreta a linguagem na medida em que a afasta de sua função referencial: não há qualquer referente, pois

sequer há significante; mas a ausência do significante significa. No caso, dá a ver a suficiência minimalista do fio de luz. Equiparado à tesoura, ele recorta tudo o que é supérfluo, inclusive o próprio verbo, alcançando diretamente os objetos sobre a mesa. Em Cabral, esse uso expressivo da elipse pode ser observado, por exemplo, em “Tecendo a manhã”:

De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; [...]

(*A educação pela pedra*, 1997b, p. 15)

Pergunta o leitor: “‘que ele’ o quê?”. A elipse, desta vez, expressa a descontinuidade na dinâmica do entretecer dos fios de luz. Aliás, eis aí a imagem do “fio de luz” que já havíamos apontado — imagem que condensa num só sintagma a solaridade e o minimalismo comum a ambos os poetas.

O grilo é um ser musical. Quando irrompe a alvorada, começa a cantar. Mas muito mais alto e mais intenso, conforme sua natureza, é seu canto ao meio-dia, depois de intoxicado pelos raios de Sol. Ao cricrilar, transforma a árvore em palanque e o campo, em teatro, realizando um concerto para os caminhantes.

Nicolau Copérnico, *Cartas de Teofilato Simocata*

Em *Escritos ao Sol* (2015), Adriano Espínola reúne, atualizando³⁴, o que julga haver de melhor em *Praia provisória* (2006), *Beira-sol* (1997) e *Trapézio* (1985), além do poema-livro *TÁXI ou poema de amor passageiro* (1986). A notar que, no título da antologia constante da capa e da lombada, o signo sol é grafado com letra inicial maiúscula. Em se tratando de bibliônimos, o *Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa* estabelece que “após o primeiro elemento, que é com maiúscula, os demais vocábulos, podem ser escritos com minúscula, salvo nos nomes próprios nele contidos” (BRASIL, 2008, p. 6). Ou seja, a maiúscula em *Sol*, a princípio, poderia ser tanto mera opção estilística quanto traço distintivo de nome próprio. Tal ambiguidade gráfica desfaz-se mediante consulta à catalogação na fonte, onde o signo sol aparece com inicial minúscula. Não obstante, é lícito afirmar que, devido à homografia com o astrônomo, a maiúscula do frontispício evoca não uma estrela genérica, mas aquela em torno da qual giram a Terra e os demais planetas do Sistema Solar.

Ao contrário de nomes comuns — cujos referentes são tantos quantos forem os contextos —, nomes próprios referem-se exclusivamente a uma só coisa³⁵, razão

³⁴ A respeito das reelaborações que o poeta efetua em poemas já publicados, cf. PIRES, 2015.

³⁵ Segundo Starnattellos (2007, p. 37), o filólogo romano Macróbio propõe, nas *Saturnais* I.XVII.7, que a origem latina do hierônimo/astrônomo *Sol* seja *solus* (sozinho). Tal etimologia decerto vai ao encontro de nossas breves considerações: não apenas *Sol* mas todo nome próprio pode ser considerado *sozinho* na medida em que constitui um *indivíduo*, isto é, na medida em que destaca o referente em sua particularidade, isolando-o de sua espécie.

pela qual é possível qualificá-los como os mais simbólicos dos signos³⁶. Ao distinguir a coisa *em particular*, o nome próprio confere-lhe não apenas identidade mas também personalidade³⁷ — não à toa, em culturas politeístas, astrônomos e topônimos com frequência se confundem com hierônimos: cada corpo celeste, montanha e rio é “batizado” à medida que se torna sagrado e, no limite, uma deidade³⁸. Esse caráter cultual pode ser observado na imagem do Sol em torno da qual toda a obra de Espínola gravita: seus poemas são “escritos ao Sol” tanto por terem o astro como destinatário de louvor — à maneira de sintagmas como “preces aos deuses” ou “lições a Apolo” — quanto por serem escritos *à luz* do Sol, isto é, sob sua *influência*.

Ambos os sentidos estão em consonância sobretudo com a imaginação mítica da Antiguidade Clássica, para a qual influxo astral sequer se distingue de inspiração divina (tal qual para Shakespeare³⁹). O fato de advir do Sol a inspiração de Espínola torna ainda mais evidente a inclinação classicista de sua poética, já que *Sol* é o nome do deus romano correspondente ao grego Ἥλιος (Helios) — o qual foi, por sua vez, “absorvido”⁴⁰ pela figura de Apolo, deus da forma, da imagem, do limite. De acordo com Nietzsche, Febo Apolo “se nos apresenta como o endeusamento do *principium individuationis*” (NIETZSCHE, 1992, p. 40)⁴¹, isto é, da “moldura transfiguradora”

³⁶ Erich Auerbach delimita o conceito de “figura” ao distingui-lo de “alegoria” e “símbolo”. Segundo ele, este último é de natureza “mágica” porque suprime o abismo entre signo e referente: “agir sobre o símbolo é agir sobre a coisa simbolizada” (AUERBACH, 1997, p. 47).

³⁷ Por isso, a maiúscula é empregada também “nos nomes de seres antropomorfizados ou mitológicos” (BRASIL, loc. cit.).

³⁸ “Todo espíritu que percibe, tras el movimiento de las esferas, una inteligencia ordenadora, se siente inclinado a situar la divinidad en el Cielo. De ahí a considerar el Sol, la Luna y las Estrellas como divinos en sí mismos, no hay más que un paso. Una razón capital, entre otras, impulsó a los Griegos, y más tarde a los Romanos, a franquearlo: la nomenclatura mitológica de los astros. ‘Nomen, numen’: bastaba un nombre para prestar a cada uno de estos cuerpos luminosos y móviles una personalidad divina; pero la confusión se volvía fatal a partir del momento en que el nombre escogido era Hércules, o Marte, es decir, el de un dios cuya apariencia e historia eran conocidas. La imaginación mítica de los Griegos, que había creado a los dioses sobre la tierra, fácilmente volvía a encontrarlos en el cielo” (SEZNEC, 1983, p. 41).

³⁹ Cf. nota 28.

⁴⁰ “[...] o epíteto mais conhecido de Apolo, *Phoibos*, o “claro”, o “brilhante”, o “puro”, que encontramos nos primeiros versos de Homero e Hesíodo, [...] [prenuncia] a associação entre Hélios e Apolo [...]. Esta associação é afirmada durante a primeira metade do século V nas *Bassáridas* de Ésquilo, onde Orfeu declara que o Sol também é chamado Apolo” (BRUNEL, 2000, p. 72).

⁴¹ Esta é uma definição poderosa, visto que capaz de sintetizar as considerações de diversos autores clássicos a respeito da natureza apolínea: “Plotinus’ etymology of Apollo as “negation of plurality” clearly echoes Plutarch’s identification of the Pythagorean One with Apollo in *Isis and Osiris*. As Plutarch testifies, the Pythagoreans embellished numbers and figures with the appellations of the gods. The Monad was identified with Apollo (354F2–3: [...]), first because of its rejection of

(ibid., p. 62) que tanto o homem quanto a própria natureza edificam sobre o “fundamento de toda existência, o substrato dionisíaco do mundo” (ibid., p. 143). Posteriormente, já na última fase da obra de Nietzsche, esse impulso apolíneo de modelar e emoldurar o mundo é reformulado como *Wille zur Macht* (“vontade de poder”)⁴², a pulsão vital-artística de vir à luz e, nesse emergir, impor-se em vigência própria.

No mundo clássico, é provável que a corrente místico-filosófica mais associada à louvação de Febo Apolo tenha sido o pitagorismo⁴³ (cf. BRONNIKOV, 1869). Nessa tradição, o Sol materializa o número Um, isto é, o Uno, princípio racional da realidade. Em outras palavras, o Sol é a *arkhé* que confere *medida* a todas as coisas: sua luz é a *lei* segundo a qual tudo quanto há se *apresenta*. Por isso, *vir a ser* implica, necessariamente, *vir à luz*, isto é, emergir sob a égide solar. O Sol é, desse modo, a “mente do mundo”, e a sua luz, por extensão, a materialização do pensamento que, racional, impõe sobre o amorfo caos o Todo ordenado e harmônico a que os gregos chamavam *kósmos*. No limite, o mundo não é senão fruto da *imaginação* do Sol — portanto, o pitagorismo, alinhado ao platonismo, concebe o mundo como *imagem*.

Imiscuídas no pensamento platônico, as concepções pitagóricas atravessaram os séculos, chegando a influenciar até mesmo os fundamentos da ciência moderna:

A hipótese central do *Sistema Copernicano* — a *hipótese heliocêntrica* — seria mais bem entendida como produto do surgimento de um movimento neo-pitagórico, na época de Nicolau Copérnico (1473-1543). (PILLING & DIAS, 2007, p. 613)

plurality and, second, because of the singleness and simplicity of unity (381E9–F3: [...]). Plato in the *Cratylus* (405c–d) connects also Apollo with “the simple” [...] and “the truth” [...], and Macrobius in *Saturnalia* I.XVII.7 identifies etymologically Apollo in Latin with “sol solus” = (sun alone)” (STARNATELLOS, 2007, p. 37).

⁴² A formulação de Nietzsche pode ser considerada uma “desleitura” de Schopenhauer, uma vez que o seu conceito de *vontade* não se contrapõe ao de *representação*, mas vai ao encontro dele: “vontade de poder” é também “vontade de representação”, ou, nos termos de Bloom, “vontade de figuração” (BLOOM, 1995, p. 20). A propósito, Schaeffer (2012, p. 36) comenta: “La idea misma, tan central en los proyectos de vanguardia de los años veinte, de una estetización de la realidad deriva, al menos en parte, de la teoría nietzscheana de la voluntad de poder, reinterpretada como ‘voluntad de forma’”.

⁴³ “Aristipo de Cirene (citado em D.L., VIII, 21) explicou a etimologia do nome Pitágoras (Pythagoras; n. 580 569 a.C.; m. 500 475 a.C.) a partir da palavra para a Pítia (Pythía), o oráculo de Apolo na cidade, e *agoreúein*, ‘falar’ (D.L., 1964), donde Pitágoras = ‘proclamador pítico’. [...] Porfírio (VP, 2) nos diz que um poeta de Samos foi o responsável pelo mito de que Pitágoras seria filho de Apolo e da Pítia (Fideler, 1987: 123). Outra tradição, legada por Aristóxeno (cf. D.L., VIII, 8), apregoa que Pitágoras adquiriu a maior parte de suas doutrinas éticas de Temistocléa, sacerdotisa de Delfos. Pitágoras também teria gravado, conforme Porfírio (D.L., 16), uma inscrição no túmulo de Apolo em Delfos (Guthrie, 1987: 126)” (FERNANDES, 2010, p. 89-90).

Com efeito, a prosa de Copérnico guarda menos semelhanças com os textos técnico-científicos modernos do que com a escrita dos pensadores antigos, em que os limites entre filosofia, física e poesia são extremamente frágeis — ou mesmo inexistentes:

No centro de tudo, repousa o Sol. Pois, quem colocaria essa lâmpada de um belo templo em outro ou melhor lugar do que esse, de onde ela pode iluminar tudo ao mesmo tempo? De fato, é [uma] feliz [expressão] que alguns o chamem de lanterna; outros, de mente e outros, ainda, de piloto do mundo. Trimegisto o chama de “Deus visível”; a Electra, de Sófocles, “aquilo que arde em chamas todas as coisas”. E, assim, o Sol, como se repousando em um trono régio, governa a família dos astros que o rodeiam. Além disso, a Terra não é, de modo algum, roubada pelos serviços da Lua; mas, como Aristóteles diz no *Animalibus*, a Terra tem o maior parentesco com a Lua. A Terra, além disso, é fertilizada pelo Sol e concebe crias todos os anos. (COPÉRNICO apud KUHN, 1957, p. 527-528)

Esse excerto condensa alguns *topoi* neopitagóricos decorrentes da louvação do Sol — a primazia da visualidade, a equação entre *visível* e *inteligível* e a metafísica do meio-dia⁴⁴ —, os quais constituem eixos da poética de Espínola a serem analisados detidamente mais à frente.

Se, no âmbito da história das ideias, heliocentrismo está intimamente associado a classicismo, no cânone de língua portuguesa o vínculo parece ainda maior, pois as origens da estética classicista e da “tradição solar” se confundem: Francisco Sá de Miranda, introdutor da forma clássica por excelência no vernáculo luso, inicia um de seus sonetos com o sintagma “O sol é grande” (MIRANDA, 1976, p. 300), que Espínola reproduz como primeiro verso de seu poema “Verão” (p. 41). Não se trata, de modo algum, de uma citação fortuita: ao longo deste capítulo observar-se-á que é sobretudo com o classicismo luso-brasileiro que Espínola dialoga na construção de seu heliocentrismo. A princípio, a exceção consistiria justamente num dos autores mais solares do cânone: João Cabral, poeta que declarava reiteradamente ser avesso ao automatismo irrefletido a que ele vinculava o decassílabo, o soneto e o “embalo” da musicalidade classicista. Apesar disso, Cabral pode ser considerado clássico no que diz respeito a seu notório rigor formal, que equivale à pulsão apolínea de dar *conta* do infinito, isto é, de dar-lhe fim, isto é, em suma, de *contê-lo* em uma “forma correta e explorável”:

⁴⁴ Este último é particularmente evidente no fragmento utilizado como epígrafe do presente capítulo.

RAIMUNDO:

Maria era também a garrafa de aguardente. Aproximo o ouvido dessa forma correta e explorável e percebo o rumor e os movimentos de sonhos possíveis, ainda em sua matéria líquida, sonhos de que disporei, que submeterei a meu tempo e minha vontade, que alcançarei com a mão.

(MELO NETO, 1997a, p. 24-25)

A “vontade” de Raimundo — a que Secchin se refere como “vontade sistêmica” (2014, p. 26) ou “ordenadora” (ibid., p. 28) — não consiste senão na “vontade de representação” que se identifica com o apolíneo. Segundo o crítico (ibid., p. 29), “o princípio de organização da matéria” consubstanciado no personagem Raimundo em *Os três mal-amados* constitui, a partir de *Psicologia da composição*, “o grande eixo da poética de João Cabral”. Percebe-se, diante disso, que, mesmo numa poesia em certa medida anticlássica como a cabralina, Apolo (formalismo) e Hélios (solidariedade) caminham juntos: no mesmo ano de *Psicologia da composição* (1947) Cabral escreve “Poema”⁴⁵, no qual afirma ter sido ele quem “trouxe o sol à poesia” (1994, p. 414). Dito de outro modo, Cabral desenvolve sua postura solar à medida que almeja para a própria poética uma maior *sistematicidade* — cujo paradigma é o *Sistema Solar*. Por isso, sua obra é *construída* “com as mesmas vinte palavras/girando ao redor do sol” (“Graciliano Ramos”, 1997a, p. 302).

Voltemos agora ao mundo antigo, pois, embora Apolo fosse principalmente o deus do Sol — e, por extensão, da medida, da ordem e da forma —, seus domínios eram bastante mais vastos: estendiam-se às artes (especialmente à música), às imagens oníricas, à saúde e à adivinhação. Todos esses campos encontravam-se sob a guarda de Apolo em virtude de sua natureza solar, razão pela qual também podemos associá-los à poética de João Cabral — até mesmo a música⁴⁶. O melhor argumento em favor dessa associação é, sem dúvida, “Poesia” (ibid., p. 12):

⁴⁵ “Em algum momento, no decorrer de 1947, em Barcelona, o vice-cônsul João Cabral de Melo Neto, revendo papéis com os poemas que escrevera na adolescência, decidiu destruí-los. Mas não o fez. Sua primeira mulher, Stella, com quem se casara no ano anterior, conseguiu recuperá-los e os transcreveu num pequeno caderno. Tocado pelo gesto da esposa, o poeta não apenas conservou o caderno: na sequência dos textos transcritos, manuscreveu um novo poema [intitulado “Poema”], que, como os dezenove outros, permaneceu inédito por décadas” (SECCHIN, 2014, p. 13).

⁴⁶ É bastante conhecida a aversão do poeta à música em geral. Pode-se argumentar, no entanto, que Apolo era o deus sobretudo da harmonia, isto é, daquilo que na música é, antes de mais nada, matemática, número. A propósito, Apolo era também o deus do arco e da lira (daí o título da obra de Otávio Paz) — ambos instrumentos (um bélico e outro musical, respectivamente) que requerem

Ó jardins enfurecidos,
 pensamentos palavras sortilégio
 sob uma lua contemplada;
 jardins de minha ausência
 imensa e vegetal;
 ó jardins de um céu
 viciosamente frequentado:
 onde o mistério maior
 do sol da luz da saúde?

A respeito do qual Secchin comenta:

Esse poema, e mais especificamente seu último verso, poderia ser apontado como um dos embriões da postura solar que João Cabral assumiria a partir de *O engenheiro*. Ressalvamos, no entanto, que, além de o poeta subordinar sol e luz à transcendência de um “mistério maior”, a possível conquista desse território diurno esbarraria na desorganização, no caráter indomado, dos “jardins enfurecidos” da poesia. (ibid., p. 26)

O “mistério maior” a que sol e luz estão *subordinados* não é senão o Mistério numérico de Apolo, deus “do sol da luz da saúde”. Vale destacar também a progressão lógico-temporal do segundo verso: pensamentos tornam-se palavras, que, proferidas, *profetizam*⁴⁷, adentrando o território por excelência apolíneo da *adivinhação*⁴⁸. Além do aspecto visionário, podemos citar ainda os “jardins enfurecidos”, pois também as *imagens oníricas* estão sob a égide de Apolo⁴⁹.

Se “Poesia” consiste, como atesta Secchin, num dos embriões da solaridade cabralina, é porque nesse poema Cabral esboça o movimento definitivo de sua obra: a rejeição da atmosfera noturna tipicamente romântica (“sob uma lua contemplada”, “de um céu/ *viciosamente* frequentado”, grifo nosso), sincronizada ao *despertar* da

distanciamento do objeto, o que vai ao encontro do elogio da distância que permeia a obra cabralina — e cujo melhor exemplo seja talvez a primeira estrofe de “Poema” (*Pedra do Sono*): “Meus olhos têm telescópios / espiando a rua / espiando minha alma / longe de mim mil metros” (1997a, p. 3).

⁴⁷ Segundo o *Caldas Aulete*, a palavra *sortilégio* vem do latim medieval *sortilegium* (sorte + *legere*, i.e., “ler a sorte”); mesmo as acepções contemporâneas (feitiço, artimanha, encantamento) não perderam de todo o vínculo com o sobrenatural, conotando ainda certa “inspiração divina”.

⁴⁸ “Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome o “resplendente”, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia” (NIETZSCHE, 1992, p. 29).

⁴⁹ “A bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado, constitui a precondição de toda arte plástica, mas também, como veremos, de uma importante metade da poesia” (NIETZSCHE, 1992, p. 28).

atenção em direção aos domínios mais diurnos de Apolo⁵⁰. Nesse caso, portanto, o afastamento da *viciosa* estética romântica implica um aproximar-se da *saúde* clássica, em total consonância com a máxima do Goethe tardio: “Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke” (ECKERMANN, 1836, p.92)⁵¹.

A partir dessa “revolução copernicana”, consolidam-se certas marcas definitivas da poética cabralina, dentre as quais destacamos: a tendência *extrospectiva*; a indistinção entre *ver* e *pensar*; a transfiguração ou reorganização do real; o caráter ácido e agressivo da luz solar; e a porosidade entre os signos *mulher* e *cidade*. Cada uma delas reencontraremos na poética de Espínola, ora com atenuações, ora com acentuações; afinal, Espínola *deslê* Cabral feito “os moços [os integrantes do Realismo Poético do século XIX] que deformavam [a poética de Baudelaire] segundo as suas necessidades expressivas, escolhendo os elementos mais adequados à renovação que pretendiam promover e de fato promoveram” (CANDIDO, 1989, p. 26).

Aliás, sobre esses “moços”, cabe lembrar que a postura solar adotada por Cabral contra a soturnez romântica ecoa a adotada por eles mais de meio século antes:

Não servem-me esses vagos ideais
Da fina transparência dos cristais,
Almas de santa em corpo de alfenim.

Prefiro a exuberância dos contornos,
As belezas da forma, seus adornos,
A saúde, a matéria, a vida enfim.

(CARVALHO JÚNIOR, apud CANDIDO, loc. cit.)

Cabral decerto reprovaria não só a dicção do poema mas também os “adornos” referidos no penúltimo verso (o “poeta do menos” daria preferência aos “desadornos” da forma); apesar disso, são afinidades tanto a negatividade crítica do primeiro terceto quanto, sobretudo, o verso final, que, em se tratando de uma apologia de Apolo, vai ao encontro do ideário cabralino. Por isso, talvez fosse possível dizer que, assim como Hélio foi “absorvido” por Apolo ao longo da história da cultura clássica, no âmbito da poesia moderna brasileira, Cabral, como se “absorvesse” Apolo, tornou-

⁵⁰ “A partir de *O engenheiro* (1945), em alguns poemas do qual Sérgio Milliet ainda enxergou um surrealismo fácil, à Dali, o “sol da atenção” a que o poeta se refere na sua *Psicologia da composição* começa a ganhar ascendente sobre a lua do onírico. Firma-se o primado do verso ‘nítido e preciso [...] praia pura/ onde nada existe/ em que a noite pouse’ que haveria de ser doravante a marca da fábrica cabralina” (PAES, 2009).

⁵¹ “O clássico é a saúde; o romântico, a doença” (tradução nossa).

se ele mesmo o paradigma do solar e do apolíneo, de modo que para ele valeriam as palavras de Bloom a respeito de Whitman: “Whitman in his most exalted moments becomes a god or the sun as god, sending forth sunrises at will” (ib., 2013, p. 229).

Reside aí uma das propostas interpretativas desta pesquisa no que diz respeito à obra de Espínola: a de que podemos compreender o *Sol* do título da antologia, isto é, esse deus Sol sob cuja luz-influência Espínola escreve, não como Hélios ou Apolo, mas como uma alegoria do próprio João Cabral *enquanto poeta*. Afinal, se podemos dizer que “o poema forte é a angústia realizada” (BLOOM, 2002, p. 23), então Espínola “materializa” sua angústia “enterrando”⁵² em sua obra seu precursor; no caso, através da imagem do Sol, tão cara ao poeta pernambucano. A seguir, examinaremos algumas linhas de força da obra de Espínola a partir da categoria da solaridade, pois a imagem do Sol não só constitui o centro gravitacional da obra como também é em torno dela que, acreditamos, a obra de Espínola se constrói *contra* a cabralina.

4.1. “do verso Cardozo e liso”

Na presente versão de *TÁXI ou poema de amor passageiro* (i.e., na versão de *Escritos ao Sol*), as favelas do Mucuripe “sopram na lembrança a poesia *ensolarada* de Pedro Gaia” (p.127, grifo nosso); em seguida, aparecem, em formato de citação, os versos desse supostamente outro poeta:

Por aqui o sol dispara
luz cortante de peixeira,
o gume aceso do dia
retalhando as cumeeira,
pra mostrar o Mucuripe e
suas corcundas de areia.

⁵² A respeito desse movimento, afirma Bloom: “no lamento de um poeta por seu precursor, ou com mais frequência por outro poeta de sua geração, tendem a revelar-se as mais profundas angústias do próprio poeta. [...] todas as grandes elegias para os poetas, não expressam dor, mas centram-se nas angústias criativas dos que as compõem” (BLOOM, 2002, p. 202).

Trata-se, na verdade, de uma autocitação de Espínola, ou seja, de uma referência à sua própria poesia — ou, ao menos, àquela praticada pelo autor do cordel *A Cidade*, com o qual estreou em 1976 sob o pseudônimo de Pedro Gaia, pelas edições Urubu, de Juazeiro do Norte (cf. PIRES, 2015, p. 115). Não é de surpreender que os versos mais cabralinos de Espínola (i.e., os que melhor deixam transparecer sua influência cabralina) sejam justamente de seu primeiro livro; afinal, já advertira Pound (2006, p. 72) que “a primeira fase dos escritos de qualquer pessoa mostra o autor fazendo algo ‘parecido com’ algo que ele já ouviu ou já leu”. É, pois, sintomático que Espínola não reconheça a autoria de suas redondilhas maiores, atribuindo-a a *outro*; afinal, a dicção de Pedro Gaia — tão seca, afiada e ávida por *dar a ver* a paisagem — “sopra na lembrança” a poesia de Cabral talvez mais até que a do próprio Espínola.

Diante disso, resta saber em que medida os “escritos ao Sol” — isto é, a poesia madura de Espínola — não seriam ainda escritos à Cabral. Na epígrafe da antologia, Espínola cita três poetas que, apesar de serem bastante líricos no sentido tradicional, escrevem uma poesia *para fora*, notadamente *extrospectiva*: António Ramos Rosa, Joaquim Cardozo e Adonis. Mas no caso de uma obra que se reivindica solar, avulta dentre os epigrafados uma grande ausência: a de João Cabral. Ausência que, todavia, pode ser interpretada como (de)negação — afinal, o recifense invocado na epígrafe é o velho mestre cabralino, o precursor mais bem-quisto pelo próprio Cabral:

Se contabilizarmos os poemas em cujos títulos se localizam nomes de autores brasileiros ou títulos de suas obras, chegaremos a um total de trinta.

Situação ímpar é a de Carlos Drummond de Andrade. Após nomear dois poemas nos livros iniciais de João Cabral, desaparece sem deixar vestígios.

O escritor mais citado, de longe, é Joaquim Cardozo, com seis incidências, quase sempre favoráveis, ou, na pior das hipóteses, neutras. (SECCHIN, 2014, p. 432)

Segundo Bloom⁵³, o poeta tardio vê-se impelido a “edipianamente” usurpar o posto de seu “pai poético” junto à Musa. Assim, ao se pôr à luz do “pai poético” de Cabral, Espínola finda por projetar-se, ainda que inconscientemente, na posição antes ocupada por seu próprio “pai poético”. Além disso, essa evocação de Cardozo pode ser

⁵³ “Mas que é a Cena Primal, para o poeta *como poeta*? É o coito de seu Pai Poético com a Musa. Foi ele ali concebido? Não — ali não conseguiram concebê-lo. Ele deve ser autoconcebido, deve gerar-se na Musa sua mãe” (BLOOM, 2002, p. 86).

compreendida como um artifício de Espínola para *esvaziar* a postura solar enquanto influência cabralina, diluindo-a no seio da primorosa “família de poetas” solares da lírica nordestina moderna. Além de Cardozo e Cabral (ambos recifenses), vale destacar dessa linhagem o também recifense Carlos Pena Filho, a quem um quarto recifense⁵⁴, Manuel Bandeira, cognominou “Poeta Solar” (BANDEIRA, 1999, p. 11). Porém, é preciso assinalar que João Cabral provavelmente protestaria contra nossos critérios; afinal, preferimos aproximá-lo de seus conterrâneos, privilegiando aquilo que têm em comum — a solaridade — em detrimento do que os aparta — a dicção:

Maré do Capibaribe,
mestre monótono e mudo,
que ensinaste ao antipoeta
(além de à música ser surdo)?

Nada de métrica larga,
gilbertiana, de teu ritmo;
nem lhe ensinaste a dicção
do verso Cardozo e liso,

as teias de Carlos Pena,
o viés de Matheos de Lima.
(Para poeta do Recife
achaste faltar-lhe a língua).

(“Prosas da maré da Jaqueira”, *A escola das facas*, 1997b, p. 145)

Sem embargo da admiração que tinha por seus conterrâneos, Cabral forjava-se à parte, numa reação tipicamente moderna à *angústia da influência*. Diante disso, não estaria Adriano Espínola, ao se voltar contra Cabral, tragicamente repetindo-o? Pois já Édipo nos ensina a força fatal do Destino: é justamente na tentativa de escapar que Ele, ainda mais terrível, se impõe. Em outras palavras: negá-lo, tanto quanto acolhê-lo, é sucumbir ao seu poder. Édipo sela seu destino no exato instante em que o recusa — repetindo, portanto, a negação de seu pai, o rei Laio, que, tentando fugir à profecia, fê-la cumprir-se (ao condenar o filho à morte, condenou-se a si próprio).

Tal como Édipo, Espínola empreende a negação de seu pai (poético). Na frase anterior, o genitivo expresso pela preposição *de* é ambíguo: pode ser tanto subjetivo quanto objetivo. Se compreendemos “seu pai” como agente da negação, então trata-se da recusa empreendida por Cabral contra Cardozo. A alternativa é “seu pai” con-

⁵⁴ Bandeira parece ser a exceção que confirma a regra: apenas de recifense, sua poesia é predominantemente noturna, nosso modernista mais lírico era, afinal, um romântico: “Sou romântico? Concedo.” (verso de “Sextilhas românticas”, *Belo Belo*. In: BANDEIRA, 1973, p. 185).

sistir no objeto da negação; neste caso, trata-se de uma *outra* recusa: não a realizada por Cabral, mas justamente aquela empreendida contra ele. O que se deseja assinalar com esse exercício de hermenêutica gramatical é a ambiguidade da apropriação poética — a um tempo universal e histórica. Universal porque o “poeta efebo” deslê seu pai-poético tal como este antes dele; mas é também histórica porque cada recusa é única, irrepetível: “The defenses vary from poet to poet” (BLOOM, 2012, p. 8). Não deve, pois, restar dúvida: Espínola repete Cabral. Mas o repete pela diferença⁵⁵: se a poética cabralina se caracteriza pela negação, a de Espínola, negando essa negação, empreende a mais ambiciosa das acolhidas. Permeada de vozes e formas dos mais diversos tempos, línguas e lugares, atravessada pelas mais distintas tradições, a obra de Espínola quer-se um fractal, um microcosmo, uma miniatura do Cânone⁵⁶:

Entre os “credores”, ressalte-se a presença de poetas modernistas brasileiros, em sua maciça maioria (Bandeira – onipresente –, Drummond, Cassiano Ricardo, João Cabral, Ascenso Ferreira, Vinicius de Moraes, Oswald de Andrade, bem como o poeta popular Patativa do Assaré, o romântico Juvenal Galeno e os desconhecidos poetas – ao menos a este que escreve – Artur Eduardo Benevides e Horácio Dídimo), além de referências ao prosador Machado de Assis e aos compositores Caetano Veloso e John Lennon. Além deste, os outros estrangeiros que comparecem são portugueses (Fernando Pessoa – ortônimo e heterônimo – e Sá-Carneiro); franceses (Baudelaire, Mallarmé, André Gide e Sartre); um espanhol (García Lorca); um alemão (Brecht); um russo (Maiakóvski) e uma anglo-americana (Gertrude Stein). (PIRES, 2015, p. 123-124)

As referências minuciosamente arroladas por Pires nesse parágrafo foram extraídas de um único livro (*O lote clandestino*). No parágrafo seguinte, o crítico prossegue a catalogação dos “fios dessa trama poética”, mas, dessa vez, no épico-lírico *Metrô*:

O exercício pode ser estendido a livros posteriores de Espínola, mas frisemos apenas *Metrô* (aberto com epígrafes de Gregório de Matos, Paul Éluard e Sófocles), também vincado pelo intertexto

⁵⁵ “‘Seja eu mas não eu’ é o paradoxo da acusação implícita do precursor ao efebo. Menos intensamente, seu poema diz ao poema descendente: ‘Seja igual a mim mas diferente de mim.’” (BLOOM, 2002, p. 118).

⁵⁶ Trata-se, é claro, de uma amostra, cujos critérios são particulares, logo, parciais. Assim, nos parece supérflua a polêmica em torno de *The Western Canon* (1994). O próprio autor leva em consideração essas limitações: “No one has the authority to tell us what the Western Canon is, certainly not from about 1800 to the present day. It is not, cannot be, precisely the list I give, or that anyone else might give” (BLOOM, 1994, p. 37). Do mesmo modo que Bloom não nos oferece senão uma amostra do Cânone a partir da perspectiva de um crítico de língua materna inglesa, a obra de Espínola oferece uma amostra pela perspectiva de um poeta brasileiro nascido na segunda metade do século XX.

apologético ou ironicamente desconcertante, porém com um repertório mais alargado de autores, em relação aos trabalhos anteriores do poeta. Claro que neste ainda estão presentes, maciçamente, os modernistas (Bandeira, Joaquim Cardoso, Drummond, Vinicius, Mário de Andrade, Cecília Meireles, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Raul Bopp, Ferreira Gullar...), alguns românticos e um parnasiano (José de Alencar – uma das obsessões de Espínola –, Gonçalves Dias, Olavo Bilac...), bem como compositores, cordelistas/repentistas e poetas populares nossos (Chico Buarque, Catulo da Paixão Cearense, Sivuca, Cazuza, Luiz Melodia, Caetano Veloso, Chiquinho do Pandeiro, Azulão...). Todavia, há lugar para os clássicos greco-latinos (Virgílio, Catulo, Homero – em várias ocasiões, e assim desconstruído nos versos “a aurora com seus dedos poluídos / me puxando para mais uma batalha.” (ESPÍNOLA, 1996, p. 73), ou nos versos “A aurora com seus dedos rosa-mangueira abre de vez / a Enseada de Botafogo” (p. 142) ...); para alguns mitos gregos (Orfeu e Odisseu – o poeta e o viajor exemplares, respectivamente); e também para poetas estrangeiros de tempos e lugares variados (Baudelaire, Rimbaud, Pablo Neruda, Walt Whitman, Ginsberg, Burroughs, Luís de Camões, Dante Alighieri...). (Ibid., p.124)

Diante da superpopulação (*overpopulation*) de referências, o crítico frisa que:

tal enumeração de autores talvez seja excessiva e gratuita por um lado, mas por outro faz exacerbar tanto as relações metapoéticas e intertextuais de Espínola com autores da tradição clássica, da tradição modernista (sobretudo) e, claro, da tradição oral-popular do Nordeste brasileiro, às quais se juntam, ainda, a relação de nosso poeta com certa cultura massiva, urbana, tanto musical (MPB) (ibid. p. 125)

Acreditamos que essa hipertrofia da intertextualidade se justifica na medida em que consiste numa estratégia de defesa: a inversão da negatividade da poética cabralina. A melhor evidência disso é a invocação de Cardozo na epígrafe do livro: Espínola, como se promovesse uma “genealogia da luz”, resgata a tradição solar do Nordeste, cujos representantes, mesmo os mais brilhantes, são com frequência ofuscados pela primazia da *dicção do seco* de João Cabral. Em outras palavras, em total consonância com o *espírito romântico*, Cabral exila-se da tradição de seu “pai poético”: sua obra é uma “canção do exílio” tão radical que se exila até mesmo de sua condição de “canção”, constituindo-se no *fora* do “verso Cardozo e liso”, no *avesso* da tradição lírica. A poética de Espínola, negando a negação cabralina, apresentará marcas da visão de mundo cabralina, contudo expressas através “do verso Cardozo e liso”.

4.2. A fanopeia

*poema é coisa que se faz vendo,
como imaginar Picasso cego?*

—JCMN, “Pedem-me um poema”

*Falo somente do que falo:
Do seco e de suas paisagens,
Nordestes, debaixo de um sol
ali do mais quente vinagre:*

—JCMN, “Graciliano Ramos”

É natural pressupor que Espínola tenha concebido *Escritos ao Sol* a fim de que fosse um livro representativo da totalidade de sua obra — trata-se, afinal, de uma antologia. Por isso, podemos aproximá-lo de *Museu de tudo* (1975), uma vez que, segundo Cardeal, também este apresenta natureza antológica:

Como num *museu* – lugar onde se expõe uma seleção de testemunhos materiais e imateriais –, podemos observar a organização de uma espécie de inventário de toda a poesia cabralina, no qual os poemas, como peças autônomas, falam *de tudo* – temas, ideias fixas e influências –, o que nos permite ter uma ampla percepção do universo poético de João Cabral (2016, p. 11).

Assim, já no título o caráter antológico transparece na palavra *museu*, cujas implicações de hierarquia e seletividade aparentemente vão de encontro à indefinição do pronome *tudo* (SECCHIN, 2014, p. 266). No poema que abre a obra, o próprio autor admite: “este museu de tudo [...] não chega ao vertebrado/ que deve entranhar qualquer livro” (1997b, p. 43). De fato, comparada a *A educação pela pedra* (1966)⁵⁷, a obra seguinte é menos radical na construção a nível do livro, embora não seja justo falar em falência da concepção arquitetônica⁵⁸. Em suma, em *Museu de tudo*, o ilimitado *do objeto* subordina-se à seletividade *do sujeito* exatamente como, no título, a locução adjetiva *de tudo* (matéria) está subordinada ao substantivo *museu* (forma):

⁵⁷ Livro imediatamente anterior, considerado ápice do construtivismo cabralino.

⁵⁸ Afirmar Cardeal: “Com o conceito de museu de Le Corbusier empreendido no projeto do *Museu sem fim*, pudemos observar que o “desenho de arquiteto” de João Cabral se manteve no livro-museu. A espiral quadrada proposta pelo arquiteto está em consonância com a estrutura aberta e dinâmica da “planta livre” de *Museu de tudo*. Ao passear pelos poemas do livro como se passeia por entre objetos de um museu, notamos que tal coleção apresenta as marcas características da poética cabralina. Assim, com esse acervo, é possível compor uma exposição retrospectiva, pois se convocam todas as ideias fixas do poeta” (op. cit., p. 114).

Em “Para Selden Rodman, antologista”, o poeta confessa: “há um contar de si no escolher” (p.380) — discurso do outro como disfarce de discurso no espelho. O olhar antologista se traduz no exercício de uma identidade [...] (SECCHIN, 2014, p. 268)

Ou seja, a identidade cabralina é construída através do *outro* — seja esse outro autor (Graciliano Ramos, Marianne Moore, Cesário Verde, Francis Ponge etc.), artista (a bailadora andaluza, Manolete, Ademir Menezes etc.), tipo humano (o nordestino, o sevilhano etc.), animal (a cabra, o touro, o pássaro araponga etc.), vegetal (a cana), objeto (a bala, o relógio, a faca etc.) lugar (Recife, Córdoba, Pernambuco etc.) ou fonte mineral (o sol, o Capibaribe, a pedra etc.). Assim, em *Agrestes* o próprio poeta confessa: “Sempre evitei falar de mim,/ falar-me. Quis falar de coisas./ mas na seleção dessas coisas/ não haverá um falar de mim?” (1997b, p. 245).

Mas além de relativizar a “pura objetividade” — na medida em que pressupõe um curador, isto é, um sujeito com sua “vontade ordenadora” —, o título *Museu de tudo* implica uma metonímia: se o livro é museu, então seus poemas equiparam-se a peças de artes *visuais* — segundo Cardeal, “o livro, entendido como museu, preconiza o objetivo teórico primordial da poética cabralina: dar a ver” (op. cit., p. 4). Veremos que *Escritos ao Sol* e *Museu de tudo* partilham não só do viés antológico como também do fato de representarem poéticas predominantemente eidocêntricas.

Isso se deve à postura solar em comum, que implica a primazia do olho sobre o ouvido. A tradição romântica, a despeito de toda a ruptura, deriva a sua concepção de *gênio* da clássica ideia do poeta inspirado, mero instrumento das musas, narrador do que *ouviu contar*. Homero, o poeta *cego*, é o paradigma: não canta o que houve — porque viu, testemunhou —, mas o que *ouve*. Além disso, a poesia da audição é noturna: à noite, quando a luz é pouca, a visão é menos útil do que o ouvido. Pelo mesmo motivo, a poesia solar é a da visão — a luz dá primazia ao olhar. Mas Cabral radicaliza isso, reivindicando, a partir da “virada heliocêntrica” de sua obra, não só a primazia mas a exclusividade da vista, desprezando qualquer vínculo entre poesia e música. Assim, querendo-a visível em vez de audível, o poeta concebe a sua “voz” poética como uma “espécie anti-sonora de voz” (SÜSSEKIND, 1993, p. 99). Já Espínola, totalmente alinhado à “família de poetas solares” da lírica nordestina, não abre mão da musicalidade, embora, adotando postura solar, confira primazia à vista.

Para fins de análise, Cardeal divide *Museu de tudo* em quatro eixos temáticos: **Paisagens, Retratos, Poéticas e Máquina do Tempo**. Diante das semelhanças que

apontamos entre o livro de Cabral e a antologia de Espínola, acreditamos que também os poemas de *Escritos ao Sol* possam ser satisfatoriamente agrupados nos grupos referidos; afinal, a poesia de Espínola tal como a cabralina, se inscreve na tradição horaciana do *ut pictura poesis*, de modo que quase todos os poemas *dão a ver* objetos ou cenas concretas, cujas diferenças ontológicas podem servir como critério na seleção dos eixos temáticos da obra.

Em **Retratos**, estão reunidos os poemas que focalizam seres vivos em geral. A figura humana comparece aqui entre o renome e o anonimato, já que, à frente de um cenário invariavelmente litorâneo, personalidades históricas⁵⁹ — “Martim Soares Moreno (1612)”, “Matias Beck (1654)” e “Silva Paulet (1812)” — revezam-se com personagens-metonímias de classes populares quase sempre referidas por suas profissões — “O jangadeiro”, “A rendeira”, “As lavadeiras”, “As lavadeiras de Maraponga”, “A velha” e “Maria”. Além do elemento humano, há representantes tanto do reino animal (“Mariposas”, “O urubu”, “O gato”, “O cão” e “O cavalo e o mar”) quanto do reino vegetal (“O coqueiro”, “A árvore” e “As frutas”).

Em **Paisagens**, constam poemas que focalizam tanto a paisagem cultural (“A Catedral” e “Praça”) quanto a natural (“Claridade”, “Maramar”, “Pesca”, “Beira-sol”, “A praia” e “No morro do Mucuripe”).

Em **Poéticas**, reunimos os poemas que dão a ver o processo de criação poética seja do próprio Espínola (“Fome”, “Dublê”, “Culinária”, “Lixeira”, “Língua-mar”, “O morcego e o cão”, “Em claro”), seja da obra de seus precursores (poemas agrupados sob o título de “Os hóspedes”).

Em **Máquina do Tempo**, agrupam-se poemas que tematizam a passagem do tempo: um tempo concreto, vale dizer, que se dá à percepção sensível (“Ausência”, “Infância”, “Mãe”, “Os mortos”, “Tempo”, “A serpente”, “O poeta chega aos 50”).

É claro que tais categorias têm função apenas ordenadora — não são incommunicáveis e sequer é possível subsumir a elas todos os poemas. Na verdade, podem

⁵⁹ A historicidade está explícita nas datas constantes dos títulos. A propósito desses poemas que dão voz a personalidades históricas, podemos apontá-los como evidências que corroboram nossa inscrição de Espínola na linhagem de poetas solares da lírica moderna do Nordeste. Isso porque é prática típica dessa “família” emprestar voz a figuras históricas da região: João Cabral, com *Auto do frade*, confere voz a Frei Caneca assim como Pena Filho, com o belíssimo poema *Pedro Álvares Cabral*, confere voz ao “descobridor” do território pátrio.

ser problematizadas sem grande dificuldade, pois raros são os poemas que se deixam reduzir a um único eixo. Exemplo dessa irredutibilidade é a linha tênue entre **Retratos e Paisagens**. Isso porque os seres retratados, embora intitulem os poemas, pouco se destacam sobre a paisagem na qual estão inseridos. Há, pois, uma dialética entre primeiro plano e pano de fundo: as figuras são retratadas a partir e em função da paisagem — ou seja, é através das figuras que a paisagem *aparece*, e vice-versa:

O JANGADEIRO

Jangadas amarelas, azuis, brancas,
logo invadem o verde mar bravio,
o mesmo que Iracema, em arrepio,
sentiu banhar de sonho as suas ancas.
Que importa a lenda, ao longe, na história,
se elas cruzam, ligeiras, nesse instante,
o horizonte esticado da memória,
tornando o que se vê mito incessante?
As velas vão e voltam, incontidas,
sobre as ondas (do tempo). O jangadeiro
repete antigos gestos de outras vidas
feitas de sal e sonho verdadeiro.
Qual Ulisses, buscando, repentino,
a sua ilha, o seu rosto e o seu destino.

(p. 73)

Podemos transferir essa dialética *personagem x paisagem* para a relação *sujeito* (i.e., eu-lírico) x *objeto*: assim como a paisagem emerge na descrição do personagem, o sujeito oculto se desvela na descrição do objeto. Esse desvelar dá-se na medida em que o sujeito *seleciona*, privilegiando, numa descrição a princípio *objetiva*, algum detalhe em detrimento de outro do conjunto virtual de possibilidades⁶⁰. No subcapítulo a seguir, exploraremos a questão da objetividade mais detidamente.

⁶⁰ Assim, podemos dizer que a voz poética de Espínola é da mesma natureza da subjetividade cabralina: “Sempre evitei falar de mim./ falar-me. Quis falar de coisas./ mas na seleção dessas coisas/ não haverá um falar de mim?” (1997b, p. 245).

4.3. Ver e Pensar

*Há um momento na corrida
Em que o espectador também lida*

—JCMN, “Touro Andaluz”

Olhar não é uma experiência neutra: é uma cumplicidade. O olhar ilumina o objeto, o contemplador é um observador. [...]. Olhar é uma transgressão, mas a transgressão é um jogo criador.

—Octavio Paz

Se a poesia de Espínola é predominantemente fanopaica, cabe ressaltar que se trata de uma fanopeia do *logos*, ou melhor, de uma “logofanopeia”, pois em sua obra *ver* e *pensar* se confundem:

o pensamento a pino se descobre,
transparente

(“Claridade”, p. 69)

Nesse caso, a convergência deve-se ao sintagma “pensamento a pino”. A locução “a pino”, em sua acepção mais literal, aparece adstrita à palavra “sol”, designando o zênite solar⁶¹. Desse sentido deriva o de “ápice, cume ou auge em geral”, o qual se verifica no poema. Assim, pode-se dizer que os signos “sol” e “pensamento” ocupam, a um só tempo, a mesma posição: este consiste efetivamente no núcleo do sintagma, enquanto aquele, *in absentia*, é evocado pela locução adverbial adjunta a este. O sol a pino, por sua vez, corresponde ao ápice do *ver*, uma vez que a incidência vertical da luz solar implica máxima insolação⁶² — que é diretamente proporcional à visibilidade. Ou seja, nesse sintagma, os ápices do *ver* e do *pensar* coincidem.

Semelhante equação é ainda mais patente nos seguintes versos emblemáticos:

O sol a tudo assiste: atento,
imperial.

Sim, o sol — ó pai de todo pensamento.

⁶¹ O zênite solar é certamente uma das imagens centrais da obra: ao todo, são quatro poemas seriados sob título “Meio-dia”. O primeiro deles tem por epígrafe um verso de Ovídio, do qual consta a única incidência da locução “a pino” em sua acepção literal — isto é, adjunta à palavra sol: “Com o sol a pino, as sombras se encolhiam exíguas.” (p. 39).

⁶² *Insolação solar* define-se, na física, como a quantidade de energia solar que atinge uma unidade de área da Terra.

Do segmento de verso “o sol a tudo assiste”, tende-se a depreender que o astro seja mera testemunha, passivo espectador do teatro de tudo. Afinal, o verbo *assistir*, na acepção de *ver*, conota distanciamento e passividade — em regra, a plateia (i.e., o espectador paradigmático) limita-se a presenciar a ação *sem dela participar*. Já no segundo hemistíquio verifica-se que, contrariamente às expectativas do senso comum, distanciamento implica não indiferença e insensibilidade, mas a percepção a pino, isto é, os sentidos em estado de alerta (“atento”). A quebra de expectativa é reforçada pelo efeito expressivo do *enjambement*: a palavra “imperial”, por denotar um grau elevado de agência, rompe com a noção de passividade antes implícita — rompimento esse que se traduz *visualmente* no corte do verso. Ressalta-se, ainda, a relação lógico-semântica que “imperial” estabelece com o modificador de “sol” do excerto de “Claridade” anteriormente transcrito: se o sol está “a pino”, é porque seu “olhar” vem de cima, logo se *impõe*.

Desse modo, a mera superioridade espaço-vetorial adquire conotações políticas: como se *ver de cima* equivallesse a *ver de fora* (da cena), o *imperial* almeja-se *imparcial*. No último verso, porém, essa expectativa se quebra: o sol, provedor por excelência das condições de possibilidade do *ver*, é evocado como progenitor do *pensar*. Em última análise, *ver* é sempre *pensar*. Denuncia-se, desse modo, a falácia de um olhar transparente, isento de subjetividade. Afinal, alcançar a pura objetividade não pode significar senão a imposição da própria perspectiva como absoluta. Essa equação só é possível porque, na poesia de Espínola, o verbo *ver* não se encontra em seu sentido corriqueiro de captar passivamente a realidade exterior (ao sujeito). *Ver* implica, ao contrário, uma apreensão ativa da realidade extratexto, ou seja, que envolve a participação do sujeito na transfiguração da matéria vista.

4.4. Ácido Sol, Luz Violenta

*(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.)*

—JCMN, “O sol em Pernambuco”

*Nordestes, debaixo de um sol
ali do mais quente vinagre:*

—JCMN, “Graciliano Ramos”

Na obra de Espínola, ao Sol é frequentemente atribuído caráter agressivo:

Violento, o sol abre as comportas do azul.

(“Praça”, p. 77)

O sol galopa, *fogoso*,

[...]

A calçada, *castigada*,
estende ao sol
a palma de cimento.

(“Meio-dia 3”, p. 86, grifos nossos)

[...]

um sol *selvagem* tatuado.

(“Residência”, p. 93, grifo nosso)

Tencionamos, no entanto, não apenas demonstrar a efetividade desse atributo mas também estabelecer a sua genealogia; afinal, segundo Bloom, “a crítica é a arte de conhecer os caminhos ocultos que vão de um poema a outro” (BLOOM, 2002, p. 144). Para tal, devemos recorrer ao seguinte dístico:

Com os punhos cerrados de sol,
a luz golpeia a praia.

(“Claridade”, p. 69)

Em uma perspectiva tradicional de influência, observar-se-ia que tais versos “derivam” do segmento final de “Graciliano Ramos”, célebre poema de João Cabral

que, como tantos outros, diz mais de sua própria poética do que da obra alheia a que se refere⁶³:

Falo somente para quem falo:
quem padece sono de morto
e precisa um despertador
acre, como o sol sobre o olho:

que é quando o sol é estridente,
a contrapelo, imperioso,
e bate nas pálpebras como
se bate numa porta a socos.

(*Serial*, 1997a, p. 303)

O poema de Cabral poderia ser, de fato, considerado modelar, já que o “golpe” da luz descrito por Espínola *repete* os “socos” do sol cabralino, à exceção dos respectivos alvos (na praia x nas pálpebras). A essa alusão de nível semântico-figurativo se soma outra de caráter formal: em ambos os poemas a plasticidade fônica decorre sobretudo da aliteração da oclusiva bilabial desvozeada /p/, que traduz no plano do significante a violência do impacto da luz (tanto contra a “**p**raia” quanto contra as “**p**álpebras”)⁶⁴.

Já na perspectiva teórica de Bloom, é possível dizer que Espínola alcança o *relativo* triunfo da *apophrades*, que consiste em colocar:

de tal modo o precursor, em nossa própria obra, que determinados trechos da obra *dele* parecem ser não presságios de nosso advento mas antes devedores de nossa realização, e até mesmo (necessariamente) diminuídos por nosso maior esplendor. Os mortos poderosos retornam, mas retornam com nossas cores, e falando com nossas vozes, pelo menos em parte, pelo menos por momentos, momentos que atestam nossa persistência, e não a deles. (ibid., p. 192)

Em suma, o poema forte é capaz de *influenciar* seu poema-pai, o qual passa a ser lido à luz daquele, e o que antes era simplesmente “não dito” torna-se “o que faltou dizer”. Isso ocorre, por exemplo, quando Espínola dá a ver “os punhos cerrados de sol” que, em Cabral, estavam apenas implícitos; em outras palavras, Espí-

⁶³ “A todo momento, é a poética de João Cabral que está em jogo, metamorfoseada nas afinidades eletivas em que o “eu” do poema é um “outro” — desde que esse ‘outro’ também seja ‘eu’.” (SECCHIN, 2014, p. 344)

⁶⁴ No caso do poema de Cabral, o efeito sonoro não se deve somente à aliteração da oclusiva bilabial desvozeada /p/ mas também à interação desta com a sua contraparte vozeada /b/, que se repete (“**b**ate”) no início dos dois últimos versos.

nola põe *in praesentia* (“punhos”) o que, no poema de seu precursor, existe *in absentia* (“socos”). A observar a relação condicional entre tais termos: é preciso “punhos” para que haja “socos”, ou seja, aquele é condição necessária deste. Essa relação de necessidade se deve ao fato de o conceito de “punho” ser constitutivo do de “soco”, o qual, segundo o dicionário *Caldas Aulete*, se define por “golpe ou pancada forte desferida com a mão fechada [i.e., com o punho]”⁶⁵. Diante disso, conclui-se que “punhos”, em se tratando da causa material de “socos”, lhe é *anterior*. A precedência lógica dessa palavra contrasta, por sua vez, com a posterioridade cronológica — ou melhor, com a *tardividade* — do poeta que a emprega, podendo, por isso, ser interpretada como a realização de sua angústia. Nesse sentido, Espínola “subverte a tirania do tempo” (BLOOM, 2002, p. 191) à medida que, aos olhos do leitor, a relação de primazia entre as palavras (i.e., a precedência lógica de “punhos” em relação a “socos”) se estende, via sinédoque, para a relação entre os poemas onde tais palavras se encontram (*tota pro partibus*). Dito de outro modo, porque o termo “punhos” (constante do poema tardio) precede logicamente o termo “socos” (constante do poema-pai), temos a impressão de que não apenas uma dentre suas palavras mas todo o poema tardio retém prioridade sobre o precursor. Assim, ao menos por um momento, são os “punhos cerrados” de Espínola que desferem os “socos” de Cabral, e não o contrário.

O excerto de “Graciliano Ramos” contra o qual Espínola “triunfa” apresenta ainda algumas marcas do sol cabralino que devem ser assinaladas para que identifiquemos com precisão as demais apropriações. A observar, mais uma vez, a *violência* de “o sol sobre o olho”, que formalmente se traduz não apenas por meio da aliteração de /p/ (previamente analisada) como também através do *enjambement* que destaca o signo “acre” tanto do verso sonoro quanto do sintagma nominal (“um despertador/ acre”) aos quais pertence. A *violência* desse corte gráfico transparece quando o cotejamos com os que ocorrem, em intensidade bem menor, nos versos vizinhos. O destaque da palavra “acre” reverbera, por sua vez, a centralidade de tal qualitativo no âmbito da obra, em que tende a aparecer associado a pessoas, situa-

⁶⁵ Eis o que Kant denomina “juízo analítico” *a priori* (KANT, 2001, p. 68-69).

ções e objetos com os quais o poeta guarda alguma afinidade⁶⁶. Desse modo, não apenas o *enjambement* pode ser considerado violento — porque mais abrupto e intenso que os demais — como também a palavra por ele destacada denota agressividade, pois, segundo o *Caldas Aulete*, “acre” significa não só “de sabor azedo, adstringente ou amargo” como também “penetrante”, “indelicado” e “rípido”. Na obra cabralina, encontramos cada uma dessas acepções associada à luz solar:

Nas praias do Nordeste, tudo padece
com a ponta de finíssimas agulhas:
primeiro, com a das agulhas da luz
(ácidas para os olhos e a carne nua),

(“Agulhas”, *A Educação pela Pedra*, 1997b, p. 20)

A imagem da ponta da agulha remete à acepção “penetrante”; o verbo “padece” alude às acepções “indelicado” e “rípido”; ao passo que a mais literal das acepções (“ácidas”) aparece explicitamente. Podemos citar, ainda, a estrofe inicial de “Despertar com Sevilhana” (*Sevilha andando*, *ibid.*, p. 352):

Toda a gente tem um sol
ácido pelas janelas,
tenham persianas, cortinas,
ele se infiltra apesar delas.

Neste caso, o próprio Cabral relê o segmento final de seu “Graciliano Ramos” (já referido). Ressaltamos que tal releitura não se restringe ao âmbito do conteúdo, pois o *enjambement* — desta vez, o único da estrofe — confere destaque ao adjetivo “ácido” exatamente como, no poema relido, vimos ocorrer com o sinônimo “acre”. Também neste caso, a noção de *acidez* guarda implicações éticas, confundindo-se com *agressividade*: justamente por ser “ácido”, o sol “se infiltra”, impondo sua presença sobre “toda a gente”, a despeito das tentativas de a ele resistir. Se no poema relido essa resistência estava referenciada num elemento constituinte da anatomia humana (“pálpebras”) — pertencente, pois, à ordem natural —, na releitura encontraremos referentes de ordem cultural (“persianas, cortinas”), isto é, objetos produzidos artificialmente para reforçar a barreira biológica. Ambas as barreiras não se distinguem, contudo, quanto à (in)eficácia, já que o “sol/ ácido” (i.e., violento) se impõe “apesar delas”.

⁶⁶ Por exemplo, em “O pernambucano Manuel Bandeira” (*Museu de Tudo*), João Cabral afirma que seu primo, porque nascido do Recife, possui “certo sotaque de ser”, que é “acre mas não espinhadiço” (p. 57).

Na obra de Espínola, a luz solar é igualmente caracterizada tanto pela agressividade quanto pela acidez, como evidenciam os versos “os gomos abertos do sol” (“Fome”, p. 16) e “a luz acidamente derramada” (“A Serpente”, p. 49). A observar, naquele, que a *acidez* comparece indiretamente, isto é, por meio do substantivo “gomos”. De acordo, mais uma vez, com o dicionário *Caldas Aulete*, essa palavra designa “cada uma das partes em que se dividem naturalmente certos frutos, tais como a laranja, o limão e outros”; ou seja, *gomos* são característicos de frutas cítricas, assim designadas por apresentarem elevado teor de *acidez*. Nota-se que Espínola não determina, em seu verso, qual espécie de cítrico é o sol — se, contudo, levarmos em conta o diálogo constante que o poeta mantém com a poesia de Cabral, decerto imaginaremos uma *laranja*.

Afinal, o signo “laranja” permeia a poesia cabralina a ponto de ser possível elencá-lo entre “as mesmas vinte palavras/ girando ao redor do sol” (“Graciliano Ramos”, p. 302). Sua presença, na verdade, antecede até mesmo a consolidação de “sol” como um dos signos centrais da obra, remontando a *Pedra do Sono*⁶⁷ (1997a):

O sr. poderia me dar uma explicação para todas essas laranjas?
(“O regimento”, p. 13)

a sombra come a laranja
a laranja se atira no rio,
(“Espaço Jornal”, p. 16)

Em ambos os excertos, a palavra “laranja” não está relacionada de modo explícito a “sol” (sequer presente), embora neste último a associação possa ser pressentida⁶⁸. Curiosamente, a interrogativa constante do primeiro — escrita, vale lembrar, pelo jovem João Cabral — poderia ser remetida ao “futuro grande poeta” (*Os três mal-amados*, p. 27) que viria a permear de laranjas a própria obra.

Apenas n’*O Engenheiro* (1997a), quando entra em pleno funcionamento a “configuração poemática de tipo concreto-solar” (COSTA LIMA, 1995, p. 208),

⁶⁷ Livro de estreia considerado, pela crítica especializada, pouco representativo da totalidade da obra em virtude de sua “configuração de tipo lunar, noturno, fundada na tradição simbolista, nutrida pelo surrealismo” (COSTA LIMA, 1995, p. 208)

⁶⁸ Toma-se “sombra” por “noite” e “laranja” por “sol”, de modo que o verso “a laranja se atira no rio” traduza a cena de um pôr do sol sobre um rio.

Cabral traz efetivamente “o sol à poesia” (MELO NETO, 1994, p. 414), tornando explícita a referida associação:

A laranja verde:
tua paisagem sempre,
teu ar livre, sol
de tuas praias; [...]

(“A mesa”, p. 38)

Homens indiferentes a comer laranjas
que ardem como o sol

(“O fim do mundo”, p. 35)

Aqui, “laranja” e “sol” são, respectivamente, comparado (teor) e comparante (veículo) — este está, pois, em função daquele. Tal hierarquia se inverte logo no livro seguinte:

Desejei longamente
liso muro, e branco,
puro sol em si

como qualquer laranja;
(...)

(“Fábula de Anfion”, *Psicologia da Composição*, 1997a, p. 58)

Nota-se que, aqui, é o signo “laranja” que deriva de “sol” (que, por sua vez, deriva de “muro”). Eis-nos diante de uma metáfora complexa, visto que composta de dois comparantes: “sol”, de primeiro grau, e “laranja”, de segundo (i.e., o comparante do comparante). Essa primazia conquistada pelo signo “sol” é, certamente, sintomática da “revolução copernicana” deflagrada em *O Engenheiro*. Assim, se, neste, são ainda as “laranjas que ardem como o sol”, doravante o substrato referencial será, quase sempre, o sol, e a ardência, o elo de comparação⁶⁹:

Sob a tátil luz morna,
com espessura de sucos,
de um sol onde se está
como dentro de um fruto.

(“De uma praia do Atlântico”, In: *Museu de tudo*, 1997b, p. 76)

⁶⁹ Embora a associação entre os signos “sol” e “laranja” possa ser *facilmente* estabelecida a partir do aspecto esférico compartilhado por seus respectivos referentes, tal semelhança jamais é referida na obra cabralina — o que não deixa de ser surpreendente em se tratando de uma poesia tão atenta à plasticidade de palavras e coisas. Por outro lado, talvez a ausência de referência se deva justamente a essa *facilidade* — por demasiado óbvia, a semelhança já está *dada*, ainda que tacitamente.

Neste caso, a ardência *tátil* da luz solar se confunde com a ardência *gustativa* das laranjas. Contudo, se os signos “luz” e “sucos” — bem como, via sinédoque, suas respectivas causas (“sol” e “fruto”) — convergem por arderem igual, a instalação da sinestesia esbarra na manutenção das diferenças específicas de cada sistema sensorial, já que, ao contrário de uma laranja comum, a “laranja-sol” não se dá a sentir pelo paladar, mas pelo tato (“táctil luz”). Essa distinção (paladar x tato) implica outra de suma centralidade no âmbito da obra: a polarização dentro x fora⁷⁰. Isso porque a percepção gustativa dá-se via oral, sendo, portanto, mais íntima (isto é, mais interna ao sujeito) do que a experiência tátil, que se dá via derme — ou seja, na interação desta com o *exterior* imediato. Atentemos, agora, na esfera objetiva. Se dado *objeto* se experimenta tatilmente, é de se esperar que as sensações advenham do contato com a sua superfície. Não é o que ocorre com a “laranja-sol”, pois que o tato capta são as profundezas de seu corpo, suas “espessuras de sucos”. Ao contrário das expectativas do senso comum, a “laranja-sol” não se degusta — não se encontra, pois, no interior do sujeito, mas é ele quem, a fim de experimentá-la, se encontra dentro dela.

No contexto da obra, esse “modo de usar” (por dentro e através do tato) adquire conotação sexual, constituindo a “razão de semelhança” entre os binômios “laranja-sol” e “mulher-cidade”⁷¹:

Que ao sevilhano Sevilha
tão bem se abraça
que é como se fosse roupa
cortada em malha

[...]

E mais que intimidade
[o sevilhano usa Sevilha]
até com amor,
como um corpo que se usa
pelo interior.

(“Sevilha”, *Quaderna*, 1997a, p. 237-238)

⁷⁰ Como observa Helton Gonçalves de Souza: “chegamos ao princípio temático mais geral do livro [...]: o plano de construção isomórfica dentro x fora, de cada poema, como de toda a **Quaderna**” (SOUZA, 2004, p. 109).

⁷¹ A respeito deste binômio em particular — que na obra cabralina se condensa no signo “Sevilha” —, cf. o subcapítulo seguinte (3.5).

A congruência é tamanha que os respectivos predicados chegam a ser intercambiáveis: pode-se afirmar, sem problema, tanto que a “laranja-sol” é “como um corpo que se usa/ pelo interior” quanto que o sevilhano está em Sevilha “como dentro de um fruto”.

É justamente esse intercâmbio que Cabral explicita em seu último livro:

Sevilha é um grande fruto cítrico,
quanto mais ácido, mais vivo.

[...]

o sentir-se como na entranha
de luminosa, acesa laranja.

(“Cidade Cítrica”, *Sevilha Andando*, 1997b, p. 371)

Neste caso, a cidade de Sevilha é comparada a “um grande fruto cítrico”, que já não se identifica nem com “laranja” nem com “sol”, mas com a “laranja-sol” sintetizada em “De uma praia do Atlântico” e aqui analiticamente exposta no último verso: os adjetivos (“luminosa, acesa”) — conotativos de “sol” — conferem ao termo-síntese aspecto solar, enquanto o signo “laranja” constitui seu núcleo substantivo. O último dístico espelha a comparação final de “De uma praia do Atlântico”: estar em Sevilha se limita com estar “na entranha” da “laranja-sol” — ou, nas palavras de Espínola, dentro d’ “os gomos abertos do sol”.

Se Espínola, em geral, preserva a imagística cabralina, cabe também assinalarmos em que medida ele a *deslê*:

Ó poente gustativo, luz que tomo
pelos lábios, [...]

(“A serpente”, p. 49)

Neste caso, inverte-se o esquema cabralino no que tange a oposição paladar x tato: em vez de um sol que arde como uma laranja, mas que permanece dando-se a sentir como sol (i.e., tatilmente), deparamo-nos com um sol que não só arde como também se experimenta tal qual uma laranja, isto é, por meio do paladar. Não à toa, na obra de Espínola a luz solar é com frequência figurada como o alimento que a manhã traz consigo a fim de saciar a fome — comum tanto ao poeta (cf. “Fome”, p. 16) quanto às coisas, pois tudo é faminto de luz:

enquanto lá fora
o sol a tudo

sacia

de luz — aurora —
(...)

(“Manhã”, p. 17)

Essa “luz-alimento” reaparecerá, ainda, nestes versos emblemáticos:

Resplendem, docemente incendiadas,
sobre o balcão da feira.

[...]

Ali, as frutas jorram sua *luz gustativa*
dentro da manhã.

Amargo apenas é o sumo do dia.

(“As frutas”, p. 82, grifo nosso)

As frutas “resplendem” porque refletem a luz solar — luz essa que, ao incidir sobre o objeto, é por ele apropriada (“sua”) e relançada “dentro da manhã” como se emanasse não do Sol mas do próprio objeto (“as frutas jorram”). Logo, poderíamos comparar tais frutas à Lua, que *aparenta* possuir luz própria conforme reflete a luz solar. Já numa perspectiva menos física do que filosófica, pode-se afirmar que não se trata de mera aparência: o objeto de fato *adquire* luz própria à medida que se *apropria* da luz solar, afinal, apropriar-se dela não significa passivamente refleti-la, mas alterá-la, isto é, torná-la *outra* por torná-la “sua”⁷². Portanto, estão em jogo duas luzes *distintas*: a do sol e a das frutas.

Cabe observar, contudo, que não apenas o motivo do poema é marcadamente cabralino⁷³ como também a dialética entre *luz do sol* e *luz das frutas* já havia sido elaborada por Cabral em “Jogos frutais”:

Intensa é tua textura
porém não cega;
sim de coisa que tem *luz*
própria, interna.

⁷² Trata-se de uma espécie de “antropofagia” do olhar: a luz do Sol é “absorvida” pelas frutas, que a “digerem” — isto é, a *incorporam* — e, em seguida, “vomitam” não a luz original mas uma **outra**. Dito diversamente: a luz original é transfigurada no *contato* com o objeto, deixando-se contaminar por sua natureza *gustativa*.

⁷³ Além de “uma fruta [passada] por uma espada” (p. 73) e de “uma fruta/ — trabalhando ainda seu açúcar/ depois de cortada” (p. 83), ambas de *O cão sem plumas*, o motivo das frutas aparece em Cabral em ao menos mais dois poemas inteiros a ele dedicados: “Jogos frutais” (*Quaderna*) e “As frutas de Pernambuco” (*A escola das facas*).

[...]

E há em tua pele
o *sol das frutas* que o verão
traz no Nordeste.

(*Quaderna*, 1997a, p. 248, grifos nossos)

No caso, a acidez característica da luz solar é compartilhada pela fruta, que, verde, não teve tempo para “trabalhar seu açúcar”⁷⁴: “ácida e verde, porém/ já anuncias/ o açúcar maduro que/ terás um dia” (p. 253). Já no poema de Espínola, as frutas estão “à beira do podre” (verso 4), isto é, com seu açúcar *a pino* (a fim de nos utilizarmos dessa expressão tão cara ao poeta). Em vista disso, podemos afirmar que a desleitura de Espínola consiste em inverter a escala valorativa de seu poeta-pai: se, em Cabral, a fruta é tanto mais atraente quanto mais “verde” (porquanto mais ácida⁷⁵), no poeta tardio o apogeu das frutas corresponderá ao ápice de seu açúcar: “*maduras*, meditam a *plenitude*/ à beira do podre” (grifo nosso).

Dito de outro modo, Espínola radicaliza a dialética cabralina (entre *luz das frutas* e *luz do sol*) porque a projeta sobre a dicotomia *doce* x *amargo*: à “luz gustativa” das frutas “docemente incendiadas” se opõe, no último verso, o amargor do “sumo do dia” (i.e., da luz solar). Aliás, vale assinalar a maestria poética com a qual o poeta explora a dupla acepção da palavra “sumo” — que, no caso, designa tanto o “ápice” quanto o “suco” do dia. Ambos os sentidos são significativos no contexto da obra porque remetem à luz solar⁷⁶: o “suco do dia” não se extrai senão dos “go-

⁷⁴ Tal como no caso do polinômio “laranja-sol-mulher-cidade” (mencionado quando da citação do poema “Sevilha”), a imagem da fruta adquire aqui conotação erótica ao servir de metáfora para a figura feminina: “Fruta completa:/ para todos os sentidos,/ para *cama* e mesa”, “Em ti apenas/ vejo o que se *saboreia*/ não o que alimenta” e “Urgência aquela de fruta que nos convida a fundir-nos nela” (p. 251, grifos nossos).

⁷⁵ Como já deve estar claro a esta altura, na poesia cabralina o *quale* da acidez é o mais valorizado dentre os *qualia* da experiência fenomenológica. Isso porque, tal como o sol, a acidez “desperta” os sentidos (em geral entorpecidos pelo hábito); desse modo, o sujeito torna-se menos inerte, logo, mais consciente e, no limite, mais *vivo*; a acidez, em suma, “açula a atenção, isca-a com o risco” (“Catar feijão, *A educação pela pedra*, p. 16).

⁷⁶ A observar, no sintagma “sumo do dia”, que há ambiguidade não apenas no termo “sumo” como também na locução adjetiva “do dia”, que pode significar tanto “diário” quanto “diurno”. Para fim de análise, foi adotado como critério interpretativo a relevância para a obra, de modo que se optou por explorar “do dia” no sentido de “diurno”, ou seja, relativo ao período que se distingue da noite pela *claridade*, isto é, pela presença do *sol*. A outra possibilidade seria compreender o “sumo do dia” como o ápice ou o suco que se extrai de uma jornada, isto é, de um dia de trabalho. Neste caso,

mos abertos do sol” — ou seja, trata-se de *apropriação* da “luz [...] com espessura de sucos” de Cabral⁷⁷; já o “ápice do dia” remete ao “instante redondo e intenso” (“No morro do Mucuri”, p. 67) em que o sol está mais alto — isto é, ao *meio-dia*.

4.5.

A metafísica do meio-dia

Em 1987, Antonio Candido aproveita o título do *opus magnum* cabralino para intitular sua coletânea de ensaios sobre a poesia pátria do século XIX de *A educação pela noite*. Apropriemo-nos da apropriação de Candido e tragamo-la de volta ao contexto da poética de Cabral: se os românticos se educam pela noite, Cabral e seus correligionários o fazem pelo Sol.

E o que Espínola *apreende* do universo de Cabral não é senão o que *aprende*. A esta altura, convém observar que a didática cabralina não é uma educação apenas pela *pedra* mas também pelo *sol*. Outra vez, Apolo e Hélios são o mesmo, *pedra* e *sol* são um só: metáforas do *limite*, da *medida*, do *Um*, princípio racional da realidade conforme os neopitagóricos. A didática cabralina é, pois, a educação pelo *limite*, pela *definição*, pela *clareza*, pelo *número* — uma educação pela *pedra* é, em suma, uma educação pelo *cálculo* (do latim *calculus*, *i.*, ‘pedrinha’):

o que melhor calculava
o fluido aceiro da vida,
o que com mais precisão
roçava a morte em sua fímbria,

porém, a expressão não estaria associada ao sol, não sendo, por isso, relevante à nossa chave interpretativa.

⁷⁷ A metáfora da *luz* como *suco* está em linha com as figurações, que permeiam a obra, da *luz* como elemento *líquido*: “beber a luz da carne” (“Maramar”, p. 41, grifo nosso); “a luz acidamente derramada” (“A serpente”, p. 49, grifo nosso); “boiando na claridade” (“A praia”, p. 64); “A luz da manhã/ sobre elas escorre,/ feito ondas na maré cheia” (“As dunas”, p. 65); “A manhã me afoga iluminada” (“Praça”, p. 77, grifo nosso); “As folhas bebem [...] a luz matinal” (“A árvore”, p. 81, grifo nosso); e “as frutas jorram sua luz” (“As frutas”, p. 82, grifo nosso).

o que à tragédia deu número,
à vertigem, geometria
decimais à emoção
e ao susto, peso e medida.

(“Alguns toureiros”, 1997a, p. 132)

Todavia, para frustração dos apologistas de João Cabral como o poeta da apoteose matemática, do triunfalismo da forma, essa educação pelo *cálculo* não implica *certeza, segurança, estabilidade ou impassibilidade*, no sentido do senso comum. Aliás, Cabral é radicalmente avesso a essas características — as quais ele associa ao *fácil*, ao *automático*, à *passividade*, ao *entorpecimento*. O que sua poética transmite parece e transmite aos demais não é senão que toma por imitação: não só do toureiro Manolete mas também da cabra, da pedra, do Capibaribe, da prosa de Graciliano, do sertanejo, da bailadora, do *cante a palo seco* etc. A lição, independentemente do objeto⁷⁸, é sempre a mesma: o ápice do viver é a vida no extremo, no limite. Dito de outra maneira, a máxima *vitalidade* é a vida mais cheia de si; é a vida *na cheia*, ou seja, na iminência de transbordar: a vida à beira (de si), à fronteira (da morte), à borda (do abismo). O ápice do viver é, pois, o ápice do *risco*:

a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura fluviente, flutual,
açula a atenção, isca-a com o risco.

(“Catar feijão”, *A educação pela pedra*, 1997b, p. 16)

A rima entre “mais vivo” e “risco” é, nesse caso, emblemática. Na poesia cabralina, emprega-se a palavra *risco* na sua dupla acepção: não apenas no sentido de “perigo, insegurança” mas também no de “traço, sulco, linha”. Cabral, porém, anula tal duplicidade semântica, equivalendo os significados: o ápice do *risco* é, a um só tempo, o ápice da *definição*, da *clareza*, da *nitidez* (“com mais precisão”) e o ápice do *perigo*: perigo *mortal*, ou seja, com *risco* de morte (“roçava a morte em sua fímbria”).

Assim, afirmar que João Cabral preza “o verso nítido e preciso” é dizer apenas meia verdade — é preciso ressaltar que, para ele, o verso mais nítido, preciso, bem desenhado e construído é necessariamente o mais perigoso, isto é, o mais *arriscado*.

⁷⁸ A lição é sempre a mesma porque o sujeito é sempre o mesmo: Cabral só olha aquilo que lhe espelha.

Vejamos, então, como esse ápice da forma, isto é, da matéria limitada, aparecerá em Espínola. Em “Meio-dia 4” (ESPÍNOLA, 2015, p. 88), lê-se:

Ó súbita revelação:
o sol me aponta
o carvão íntimo das coisas,
negro coração
batendo na claridade!

A “súbita revelação” de Espínola guarda surpreendente semelhança com a “inesperada descoberta” de Cabral em “Poesia” (MELO NETO 1994, p. 414):

nova espécie de sol
eu, sem contar, descobria:
não a claridade imóvel
da praia ao meio-dia,

de aérea arquitetura
ou de pura poesia:
mas o oculto calor
que as coisas todas cria.

Além disso, o “negro coração” referido por Espínola vai ao encontro da dupla natureza do signo “sol” assinalada por Cabral:

É mesmo o negro do carvão.
O negro da hulha. Do coque.
Negro que pode haver na pólvora:
negro de vida, não de morte.

(*ibid.*, p. 240)

O *meio-dia* é o horário de pico da *luminosidade* que, coincidindo com a visibilidade máxima, permite que o poeta veja melhor e mais além, tanto no plano físico-ótico da *vista* quanto no plano metafísico da *visão* (“espiritual é a luz do meio-dia”, em “Claridade”, p. 69). Ou seja, o *meio-dia* é, dentre todas os horários, o mais propício à transfiguração poética da realidade (“ó manhã transfigurada”, em “Praça”, p. 78).

Em “As frutas”, esse processo pode ser observado no modo como cada fruta se transfigura aos olhos do poeta:

O caju avermelhado chora
por dentro antiga mágoa.

As bananas são dedos da terra,
amarelecidos.

A manga-espada sangra ao ter cortado

o talo rosado da aurora.

O coco é a cabeça decepada
de um macaco que rolou na praia.

De olho inchado, a goiaba espia
a fome amarela dos pássaros.

Além da frequente referência a Homero (“o talo rosado da aurora”), a passagem evoca “Num Bairro Moderno”, de Cesário Verde — um dos pais do “realismo poético” em língua portuguesa:

Subitamente - que visão de artista! -
Se eu transformasse os simples vegetais,
À luz do Sol, o intenso colorista,
Num ser humano que se mova e exista
Cheio de belas proporções carnaís?!

(VERDE, 1992, p. 116)

A observar que, tal como na poética de Espínola, a “luz do Sol” é aqui condição *necessária* à transfiguração da realidade, pois a imaginação do poeta é de natureza *visual* (“visão de artista”). Por isso, as associações estão fundadas na plasticidade das coisas — são “as posições”, “os tons e as formas” dos frutos e dos vegetais que “despertam” a imaginação do poeta. Não por coincidência, Cesário Verde compunha o cânone pessoal de João Cabral, que não apenas lhe prestou homenagem em “O sim contra o sim”, de *Serial* (1961), mas também afirmou ser ele o maior poeta português de todos os tempos, como bem observa Yokozawa:

Mas, de todos os portugueses, sem dúvida alguma, aquele em que Cabral mais se reconhece é Cesário Verde, tendo dito reiteradamente em entrevistas concedidas em momentos diversos, inclusive no depoimento de 1969 a Freixeiro em que limita suas leituras portuguesas a Eça, Nobre e Pessoa, ser o autor de “O sentimento dum ocidental” o maior de todos os poetas portugueses, o que o fascina (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p.125), o que teria exercido sobre ele uma “influência reforçativa” (MELO NETO apud FREIXEIRO, 1971, p.190), pois, estando sua espinha dorsal já formada quando o leu, a influência foi no sentido de fortalecer uma tendência já estabelecida. Aos 76 anos ainda reforça: “entre os portugueses, antigos e modernos, cito Cesário Verde. É o maior poeta lusitano, com quem mais me identifico, por causa daquela ausência de retórica, uma visão voltada para o mundo exterior” (MELO NETO, 1996, p.29). (2015b, p. 131)

Assim, de que maneira a voz cabralina — ou, para continuarmos na semântica bloomiana, João Cabral *enquanto poeta* — se identificaria com o Sol de Espínola?

De partida, através da concepção neopitagórica. O Sol de Espínola *realiza* o real na medida em que o ilumina. Iluminar, nesse contexto, significa a um só tempo *pensar* e *ver*: e pensar as coisas só equivale a vê-las porque o Sol as presentifica no mesmo instante em que as imagina⁷⁹. Diante disso, poderíamos dizer que o pensamento do Sol é uma espécie de *wishful thinking* não apenas infalível mas também instantâneo; ou que a luz-pensamento está para o Sol como o Verbo está para o deus do livro de Gênesis. Em suma, o Sol vê tudo aquilo que pensa simplesmente porque tudo o que ele imagina se realiza. Com efeito, isso decorre da concepção neopitagórica do Sol como “mente do mundo”: se nosso mundo é fruto do pensamento do Sol, então tudo o que ele pensa é, *a fortiori*, a realidade. Se levarmos às últimas consequências essa premissa, estaremos muito próximos da ideia tipicamente romântica de que “a vida é sonho”. Mas ao contrário do sonho noturno e privado de cada homem, o que chamamos realidade é o sonho comum, a todos aberto, uma vez que sonhado pelo Sol.

A concepção neopitagórica nos permite ainda aproximar o Sol de Espínola de “O engenheiro” de Cabral — que não é senão o próprio poeta enquanto engenheiro. O Sol é, afinal, o princípio racional da realidade, ou seja, a inteligência que estrutura o mundo como linguagem a um só tempo visível e inteligível (visível porque inteligível e inteligível porque visível). Assim, poderíamos dizer que o Sol de Espínola “pensa o mundo justo,/ mundo que nenhum véu encobre” (1997a, p. 34).

⁷⁹ Numa apropriação criativa da máxima cartesiana, poderíamos dizer que ser objeto do pensamento do Sol constitui a condição necessária e suficiente da existência: [o sol] *pensa, logo* [a coisa] *existe*.

5

Considerações finais

*Tudo é seco e mudo; e, de mistura,
Também mudando-me eu fiz doutras cores.
E tudo o mais renova: isto é sem cura!*

—Francisco de Sá de Miranda

Carlos Drummond de Andrade foi “uma pedra no meio do caminho” (ANDRADE, 2011, p. 267) de seus “herdeiros poéticos”, inclusive no de Cabral. Nesse verso que é talvez o mais emblemático do mineiro, a ênfase está na *pedra*. Mas Drummond é o “poeta de uma poesia que se furta e se expande” (ibid., p. 92), de maneira que, n’ “A máquina do mundo”, a dialética *pedra x caminho* é reformulada, e a ênfase se inverte: “uma *estrada* de Minas, pedregosa” (ibid., p. 281, grifo nosso). Portanto, em Drummond ainda “tinha” *caminho* (muito embora já estivesse cheio de pedras).

Drummond foi o “pai poético” de Cabral, então Cabral também é Drummond. Mas, porque todo poeta forte é um poeta outro, João Cabral é outro Drummond: um Drummond sem *caminho*, um Drummond *sem*, Drummond. Um Drummond *do menos*: se a poesia de Drummond “se furta e se expande”, a de Cabral apenas se furta.

Cabral é menos o Drummond do “Áporo” do que o da *aporia*: um Drummond sem poro, passagem, *caminho* — Drummond que preza apenas a *pedra*. Comparada à herança ácida de Cabral, a de Drummond é “doce herança itabirana” (ibid., p.66).

Propomo-nos, então, o seguinte exercício especulativo: imaginar a poesia cabralina construída sem a recusa da tradição lírica classicista: sua dialética entre *dentro e fora* (*eu e mundo*); sua solaridade crítica e cítrica, ácida e agressiva, ávida por *dar a ver* e, a um só tempo, transfigurar *o real*; seu impulso de conter a voragem da vida numa *forma* que não a apazigue e despotencialize durante a “tradução”. Tudo isso, porém no “verso Cardozo e liso”: eis um preciso retrato da poética de Espínola.

Mas e se Melo Neto descobrisse “como usá-la num/ poema?” (MELO NETO, 1997a, p. 69). Ela, que é, de todas, a palavra mais cuspe. Ela, a mais impossível das “palavras impossíveis de poema”. E logo ele, ele que simplesmente não sabe dizer:

amor.

Faço que não percebo
finjo que não faz falta.

Mas o não dito vai largando
fios por onde passa

se aloja nos cantos do quarto
agarra no azul do casaco.

Finjo que não vejo. Até que
certo dia

peço que diga.
Não diz.

Digo e peço que repita
faço como quem guia uma criança

que se alfabetiza, amor,
repita,

ator, diz;
não, digo, amor;

insisto, amor;
interruptor, diz;

amor, digo, diga comigo,
diz intempérie.

Recosto-me sobre meu espanto paciente
e suave peço que escreva soletro

cada letra enquanto a caligrafia desenha
clara a palavra

peixe-espada.
Tento dias depois:

á-eme-ó-erre;

e a mão escreve qualquer coisa como
garrafa.

Não adianta, penso,
desista, penso, mas

em vez disso repito
a palavra trinta vezes no dia

como quem empurra
pela goela de alguém a cápsula de vitamina,

peço, digo assim não posso,
você não quer, acuso;

e vejo – você está de costas
ou talvez tenha saído – arder

entre nós a transparência mortal
da palavra não.

(FERRAZ, 2015, p. 103)

João Cabral é o poeta da palavra *não*: nega-se a dizer *amor* em sua recusa da tradição lírica sentimental amorosa. Mas, justamente por essa recusa, é o mais romântico dos poetas. Afinal, a tradição romântica é justamente a tradição da ruptura, do exílio — mais precisamente, do autoexílio. E assim como Abraão *sai* da casa de seus pais, exilando-se de Ur, sua terra natal, para se tornar estrangeiro (i.e., outro), os poetas românticos exilam-se dos clássicos, e João Cabral de Melo Neto, da lírica amorosa.

Mas e se o poeta da palavra *não* aprendesse a *romanticamente* dizer a palavra *amor*? Se Cabral é exílio, Eucanaã é terra prometida. Eis Cabral de volta ao *coração* da tradição lírica amorosa:

O CORAÇÃO

Quase só músculo a carne dura.
É preciso morder com força.

(*Sentimental*, FERRAZ, 2012, p. 9)

Sim, de volta. Mas “dizer romanticamente” não é sucumbir a clichês e cantar o amor à maneira dos românticos. Ao contrário: dizer romanticamente é dizer *diferente*, de *outra* maneira, jamais em conformidade com o *já dado*. Nesse sentido, não é possível um “de volta”. O retorno é sempre um novo exílio: o exílio do exílio. A poética de Ferraz não é, portanto, um retorno à lírica amorosa, mas um duplo revisionismo: trabalha as insuficiências da poética de Cabral, o seu maior *tabu* (a palavra *amor*), e, a um só tempo, revitaliza a “poesia do coração”.

Assim, o título de seu sexto livro, *Sentimental*, não consiste em mera oposição a Cabral à maneira daquela empreendida pela geração marginal, mas uma “cabralização” do coração. Na verdade, é uma *desleitura* da famosa pergunta de João Cabral a Vinicius: “Será que você não tem outra víscera para cantar?”. Contra Cabral, Eucanaã canta o coração, mas, a um só tempo, contra a linguagem petrificada da lírica amorosa, canta o coração como *víscera*, ou seja, com a mesma concretude carnal, a

mesma violência da matéria viva, acesa e concreta, que Cabral decerto o teria cantado, se soubesse. Sem poetizar sua flor, Eucanaã Ferraz trata o coração com a dura

e muscular energia
do camponês que cavando
sabe que a terra amacia.

Do camponês de quem tem
sotaque andaluz caipira e o
tornozelo robusto
que mais se planta que pisa.

(*Quaderna*, MELO NETO, 1997a, p. 202-203)

- AMORIM, B. N. Fulgurações de uma ilha: análise de um poema de Eucanaã Ferraz. **O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira**, [S.l.], v. 14, p. 129-137, jun. 2007. ISSN 2358-9787. Disponível em: <<https://bit.ly/2u2cXij>>. Acesso em: 15 out. 2018. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.14.0.129-137>.
- ANDRADE, C. D. de. **Antologia poética**: organizada pelo autor. 67ª. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- ANDRADE, M. de. O Movimento Modernista. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1978.
- ARISTÓTELES. **Sobre a Geração e a Corrupção**. Tradução e notas de Francisco Chorão. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009.
- ATHAYDE, F. **Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- AUERBACH, E. **Figura**. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.
- AULETE, F. J. C. **iDicionário Aulete**. Disponível em: <aulete.com.br/>. Acesso em: 15 jan. 2019.
- BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- _____. Carlos Pena Filho. In: Carneiro Leão, Tânia (Org.) **Livro Geral Poemas Carlos Pena Filho**. Recife: Ed. da organizadora, 1999.
- BENJAMIN, W. **O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- BIELIK-ROBSON, A. **The saving lie: Harold Bloom and deconstruction**. Evanston: Northwestern University Press, 2011.
- BLOOM, H. **Kabbalah and Criticism**. New Haven and London: Yale University Press, 1975.
- _____. **Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens**. New Haven and London: Yale University Press, 1976.
- _____. et al. **Deconstruction and criticism**. New York: Seabury Press, 1979.
- _____. **The Breaking of the Vessels**. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- _____. **The western canon: the books and school of the ages**. New York, San Diego, London: Harcourt Brace & Company, 1994.
- _____. **O Cânone Ocidental: Os Livros e a Escola do Tempo**. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- _____. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução de Marcos Santarrita. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- _____. **Um mapa da desleitura: com novo prefácio**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2003.
- _____. **The anatomy of influence: literature as a way of life**. New Haven and London: Yale University Press, 2011.
- _____. Um crítico feroz de si mesmo. Entrevistador: Luís Antônio Giron. **Revista ÉPOCA**, 15 nov. 2013. Disponível em: <<https://glo.bo/2HvP2Qa>>

- BORGES, J. L. Kafka y sus precursores. In: **Otras inquisiciones**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.
- BOSI, V. **Poesia em risco (Itinerário a partir dos anos 60)**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.
- _____. [entrevista]. Um crítico feroz de si mesmo. Entrevistador: GIRON, L. A. Revista **ÉPOCA**, 15 nov. 2013. Disponível em: <<https://glo.bo/2HvP2Qa>>
- _____. Os muitos percursos da poesia de Eucanaã Ferraz. **Minas Gerais, Suplemento literário**, Belo Horizonte, n. 1.371, p. 20-25, março/abril 2017.
- BRASIL. Decreto nº 6.583, de 29 de setembro de 2008. Promulga o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, assinado em Lisboa, em 16 de dezembro de 1990. **Diário Oficial da República Federativa do Brasil**, Brasília, DF, 30 set. 2008. Disponível em: <<https://bit.ly/1TqzyvK>>. Acesso em: 25 nov. 2018.
- BRITTO, P. H. Poesia e Memória. In: PEDROSA, C. **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 124-131.
- BRONNIKOV, F. **Pythagoreans celebrate Sunrise**. 1869. 1 original de arte, óleo sobre tela, 99.7 cm x 161 cm. Moscou, Galeria Estatal Tretyakov. Disponível em: <<https://bit.ly/2O07Ic7>>
- BRUNEL, P. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- BUBER, M. **The Eclipse of God: Studies in the Relation between Religion and Philosophy**. New York: Humanities Press, 1988.
- CANDIDO, A. **A Educação Pela Noite & Outros Ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 6ª. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- CAMÕES, L. de. **Lírica** – seleção, introdução e notas de Massaud Moisés. São Paulo: Cultrix, 1972.
- CAMPOS, A. de. **Poesia antipoesia antropofagia**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- _____. **Coisas e anjos de Rilke**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, D. **Teoria da poesia concreta**. São Paulo: Invenção, 1965.
- CAMPOS, H. de. O Geômetra Engajado. In: _____ **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 4ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. Cap. 6, p. 77-88.
- CARDEAL, R. **Visita ao Museu de tudo, de João Cabral de Melo Neto**. 2016. 118 fls. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro.
- CARVALHO JÚNIOR, Francisco Antônio de. **Parisina, escritos póstumos**. Rio de Janeiro: Agostinho Gonçalves Guimarães, 1879.
- CASTELLO, J. **João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma – Diário de tudo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- CICERO, A. **Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- COPÉRNICO, N. Minor Works. Trad. e comentários de Edward Rosen. In: _____ **Complete Works**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985, V. 3, p. 30.
- COSTA LIMA, L. **Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- _____. A Crítica Literária na Cultura Brasileira do Século XIX. In: _____ **Dispersa Demanda**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 30-56.

- DAVIES, N. **God's Playground: A History of Poland in Two Volumes. II.** New York: Columbia University Press, 1982.
- DOLHNIKOFF, L. A Poesia em Câmera Lenta de Eucanaã Ferraz. **Revista Sibila**, 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/2HeqSdQ>>. Acesso em: 15 out. 2018.
- ECKERMAN, J. P. **Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens**: 1823-1832. 2ª. ed. Leipzig: [s.e.], 1836.
- ERICKSON, S. S. F. **A Melancolia da criatividade na Poesia de Augusto dos Anjos**. João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 2003.
- FERNANDES, E. Santuário, jardim e Pólis pitagorismo, epicurismo, urbanidade e política. **Representações da Cidade Antiga**: categorias históricas e discursos filosóficos. Coimbra, 2010. Disponível em: <digitalis.uc.pt/handle/10316.2/31521>.
- FERRAZ, E. **Livro Primeiro**. Rio de Janeiro: Edição do autor, 1990.
- _____. **Martelo**. Rio de Janeiro: Editora Sette Letras, 1997.
- _____. **Desassombro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.
- _____. **Rua do Mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. **Cinemateca**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. **Sentimental**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- _____. **Poesia em Movimento** [2014]. Entrevistador: Adriana Calcanhotto. Diretor: Tiago Arakilian. 37 min. Globosat Programadora Ltda. Brasil, 2014. Disponível em: <philos.tv/video/eucanaa-ferraz/29047>.
- _____. **Escuta**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. **Trenitalia**. Rio de Janeiro: 7 Letras/Megamíni, 2016.
- _____. **Palavras plásticas**. [entrevista]. 2003. Disponível em: <http://www.eucanaaferraz.com.br/sec_textos.php?type=4>. Acesso em: 12 fev. 2019.
- FERRAZ, H. Escritor revê legado moderno do século 20, mas não insere perspectiva atual. **Folha de S.Paulo - Ilustrada**, 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2Cf3PLO>>. Acesso em: 15 out. 2018.
- FREITAS FILHO, A. “Três mosqueteiros”. In: MASSI, Augusto (org.). **Artes & Ofícios da Poesia**. Porto Alegre, SMC/Artes & Ofícios, 1991.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução de M. M. Curioni e D. F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- FREUD, S. Estudos sobre a histeria (1893-1895). In: _____ **Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v.II.
- HEIDEGGER, M. “Carta sobre o humanismo”. In: **Marcas do caminho**. Trad. de Enio P. Giachini e Ernildo Stein. Petrópolis: Vozes, 2008, pp. 326-376.
- KANT, I. **Crítica da Razão Pura**. Tradução de Manuela Pinto Santos e Alexandre Fradique Morujão. 5ª. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- KUHN, T. S. **The Copernican Revolution**. Cambridge: Harvard University Press, 1957.
- LACQUE-LABARTHE, P. A verdade sublime. In: LACQUE-LABARTHE, P. **A imitação dos modernos**: ensaios sobre arte e filosofia. Tradução de João Camillo Penna e Virginia de Araujo Figueiredo. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 225-276.
- IVO, Ledo. **Poesia completa**: 1940-2004. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004.
- LIMA, R. V. **Roteiro da poesia brasileira – anos 80**. São Paulo: Global, 2010.
- LYOTARD, J.-F. Re-escrever a modernidade. In: _____ **O inumano**: considerações sobre o tempo. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- MELO NETO, J. C. de. **Serial e Antes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997a.
- _____. **A educação pela pedra e depois**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b.

- _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- _____. Poesia e Composição: a inspiração e o trabalho de arte. In: TELLES, G. **M. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**. 10ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1987. P. 378-396.
- _____. ANDRADE, C. D. de; BANDEIRA, M. **Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond**. Organização, apresentação e notas Flora Süssekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- MERQUIOR, J. G. **Formalismo & tradição moderna**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1974.
- _____. **Razão do Poema**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- _____. **A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- MIGUEL, A. **Traçados diversos: uma antologia de poesia contemporânea**. São Paulo: Scipione, 2009.
- MIRANDA, F. S. de. **Obras completas**. Vol. I. Lisboa: Sá da Costa, 1976.
- MORICONI, I. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- NESTROVSKI, Arthur R. Apresentação. In: BLOOM, Harold. **A angústia da influência**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. Tradução de J Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- NUNES, B. **João Cabral: a máquina do poema**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- _____. A recente poesia brasileira: expressão e forma. In: _____ **A clave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 158-173.
- _____. Poesia e Filosofia: uma transa. In: _____ **Ensaaios filosóficos**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- PAES, J. P. **Armazém literário: ensaios** [online]. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Não paginado, e-book.
- PAZ, O. **Os filhos do Barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. Ruptura e Convergência. In: _____ **A outra voz**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001. p. 49-72.
- _____. **O arco e a lira**. Tradução de A. Roitman e P. Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PEDROSA, C. Considerações anacrônicas: lirismo, subjetividade, resistência. In: CAMARGO, Maria Lucia de Barros & PEDROSA, Célia (orgs.). **Poesia e contemporaneidade: leituras do presente**. Chapecó: Argos, 2001, p. 7-23
- _____. Poéticas do olhar na contemporaneidade. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 10, n. 8, p. 82-103, 6 dez. 2005.
- _____. Poesia, Crise, Resistência. **eLyra: Revista da Rede Internacional Lyracompoetics**, n. 2, 2 dez. 2013.
- _____. A poesia andando. **Terceira Margem**, [S.l.], v. 21, n. 35, p. 65-82, dez. 2017. ISSN 2358-727x. Disponível em: <<https://bit.ly/2u51uym>>. Acesso em: 1 set. 2018.
- PILLING, D. P. A.; DIAS, P. M. C. A hipótese heliocêntrica na Antigüidade. **Rev. Bras. Ensino Fís**, São Paulo, v. 29, n. 4, p. 613-623, 2007. ISSN 1806-1117. Disponível em: <<http://ref.scielo.org/64pp8m>>. Acesso em: 19 dez. 2018.
- PIRES, D. Fios da trama poética de Adriano Espínola. **Revista Texto Poético**, p. 114-154, 2015.

- POUND, E. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.
- PROENÇA FILHO, D. **Concerto a quatro vozes**: Adriano Espínola. Antonio Cicero. Marco Lucchesi. Salgado Maranhão. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- PUCHEU, A. apoesia contemporânea. In: _____. **apoesia contemporânea**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial/CAPEs, 2014. p. 249-322.
- RABIN, S. “Nicolaus Copernicus”, In: **The Stanford Encyclopedia of Philosophy** (Fall 2015 Edition). Disponível em: <<https://stanford.io/2TLCCX0>>. Acesso em: 3 mar. 2019.
- RORTY, R. Nineteenth Century Idealism and Twentieth-Century Textualism. In: _____. **Consequences of pragmatism**: Essays: 1972-1980. Minneapolis: University of Minnesota Press: 1982. P. 139-159.
- SANT’ANNA, A. R. de. **Entre Drummond e Cabral**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- SANTIAGO, S. **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- _____. Silviano Santiago, no corpo da escrita. Entrevista realizada por Maria Antonieta Pereira e Cleide Simões. **Minas Gerais, Suplemento Literário**. Belo Horizonte, n. 1168, p. 2-4, 3 ago. 1991.
- SCHAEFFER, J.-M. **Arte, objetos, ficción, cuerpo. Cuatro ensayos sobre estética**. Tradução de Ricardo Ibarlucía. 1ª ed. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- SCHLEGEL, F. **Conversa sobre a poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SECCHIN, A. C. **João Cabral: uma fala só lâmina**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- _____. **Memórias de um leitor de poesia & outros ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2010.
- _____. Paulo Henriques Britto, desleitor de João Cabral. **Estud. av.**, São Paulo, v. 29, n. 85, p. 313-317, Dec. 2015. Disponível em: <<http://ref.scielo.org/49zvtr>>. Acesso em: 12 Jan. 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142015008500020>.
- SEZNEC, J. **Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento**. Tradução de Juan Aranzadi. Madrid: Taurus Ediciones, 1983.
- SIMON, I. Situação de sítio. In: PEDROSA, C.; ALVES, I. **Subjetividades em devir**: estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- SISCAR, M. **Poesia e crise**: ensaios sobre a “crise de poesia” como topos da modernidade. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- SOUZA, H. G. **Dialogramas concretos**: uma leitura comparativa das poéticas de João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos. São Paulo: Annablume, 2004.
- STARNATELLOS, G. **Plotinus and the presocratics**: a philosophical study of presocratic influences in Plotinus' Enneads. Albany: State University of New York Press, 2007.
- SÜSSEKIND, F. Com passo de prosa - Voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto. **Revista USP**, n. 16, p. 93-102, 28 fev. 1993.
- VERDE, C. **Obra completa**. 6ª. ed. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.
- YOKOZAWA, S. F. C. O controverso legado cabralino em alguns poetas contemporâneos. **Polifonia**, p. 206-225, 2015a. eISSN 22376844. Disponível em: <periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/2342>. Acesso em: 19 nov. 2018.
- _____. João Cabral de Melo Neto e a tradição poética portuguesa. **Abril – NEPA / UFF**, [S.l.], v. 7, n. 15, p. 127-141, nov. 2015b. ISSN 1984-2090. Disponível em: <revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/301>. Acesso em: 8 jan. 2019.