

O PAPEL BRANCO DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Tiago Hermano BREUNIG*

Resumo: *O papel em branco de João Cabral de Melo Neto* propõe – sob o signo do desconstrucionismo – uma leitura da poesia de João Cabral de Melo Neto a partir das concepções de composição literária apresentadas pelo poeta – atuando como crítico – em *Poesia e composição – a inspiração e o trabalho de arte* – datado de 1952. O presente artigo – em um contexto em que a centralidade do ato interpretativo se inviabiliza, impossibilitando definitivamente o sentido ser expresso na superfície do papel em branco em que se inscreve o texto e, conseqüentemente, evidenciando o aspecto significativo do signo e as condições de possibilidade da estrutura de sentido – permite entrever contradições inerentes ao campo literário – tais como as dispersões do sujeito e da obra – valorizando o papel branco que João Cabral cumpre perante a poesia brasileira.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; desconstrutivismo; poesia; crítica; linguagem.

Em *Poesia e composição – a inspiração e o trabalho de arte*, datado de 1952, João Cabral de Melo Neto aborda a composição poética a partir de duas espécies de poeta: aqueles que procuram a poesia e aqueles que a encontram. Isto dentro das condições do conceito de literatura contemporâneo a João Cabral, que impossibilita apresentar um juízo de valor e propor um tipo de composição perfeitamente representativo do poema moderno – em detrimento do conceito de literatura nas épocas de validade de padrões universais em que a norma asseguraria a força de comunicação da obra.

João Cabral afirma que a literatura “parece haver substituído a preocupação de comunicar pela preocupação de exprimir-se” – suprimindo da literatura o esquema elementar como a comunicação dispõe seus

* Bacharel em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Endereço eletrônico: thbreunig@gmail.com

elementos para definir a mensagem, constituído, grosso modo, de emissor, receptor, código, meio, referente e mensagem. Neste esquema, o emissor transmite, em um determinado meio, uma mensagem ao receptor, formulada em algum código, referindo a algum elemento da realidade – o referente. Assim, a “literatura atual” atua “anulando a contraparte do autor na relação literária, que é o leitor e sua necessidade”(MELO NETO, 1982, p. 380).

Não podemos entrever o que João Cabral compreende por comunicação no referido texto. Evidencia-se, entretanto, que ele pretende que a poesia sirva como meio para comunicar uma mensagem a ser transmitida pelo autor para o leitor. Sabemos hoje que não existe nem uma linearidade na disposição dos elementos da comunicação, nem uma mensagem que não seja opaca nesse movimento. Jakobson compreendia que qualquer um dos elementos da comunicação poderia predominar em um determinado ato comunicativo. Neste sentido, a poesia focalizaria a própria mensagem: as palavras. Para Jakobson, portanto, a linguagem da poesia consiste de uma relação da linguagem para consigo mesma antes de um uso como elemento de comunicação. Nela, “o signo é deslocado de seu objeto: a relação habitual entre signo e referente é modificada”, de modo que a poesia difere da fala comum (EAGLETON, 1997, p. 135).

Nietzsche – cujas indagações no amplo quadro da filosofia da linguagem sintetizam o movimento que leva ao desconstrutivismo – afirma que a língua comum é a expressão de uma alma comum, que precede todo o comércio entre os homens. Portanto, “falar é no fundo a questão que eu ponho ao meu semelhante para saber se ele tem a mesma alma do que eu” através da proposição interrogativa que acompanha cada proposição daquele que fala: “reconheces-te?": “O homem que fala procura um monólogo e um diálogo consigo mesmo. Quanto menos se reconhece, mais mudo é e, nesse silêncio forçado, mais sua alma se empobrece e diminui”(NIETZSCHE, 1990, p.99).

Nietzsche identifica o torpor e a indiferença embotada na alma de muitos homens como consequência do empobrecimento da alma – quando “não é verdade que a linguagem nasce da indignância”:

Para que a indigência seja provada, sentida/experimentada como uma realidade comum, será antes preciso que a alma tenha já ultrapassado os limites do indivíduo, é preciso que se ponha a caminho e que se queira reencontrar, é preciso que antes de falar tenha primeiro *vontade* de falar. E essa vontade não é nada individual (NIETZSCHE, 1990, p. 100).

Um breve relato do desenvolvimento da filosofia da linguagem demonstra que a fenomenologia compreendia que a linguagem de uma obra expressaria seus significados internos. Contudo, a fenomenologia husserliana estabelece a sociabilidade da linguagem, impossibilitando a individualidade de um movimento que a envolvesse. Para Husserl, a linguagem precede ao significado. O contrário seria estipulado posteriormente por Wittgenstein e Saussure: o significado é produzido pela linguagem. Com Heidegger, por seu turno, reconhece-se que não apenas a linguagem antecede o sujeito – o que o aproxima do estruturalismo – mas que o significado é histórico. O entendimento, portanto, não constitui um ato particular, ele está sempre relacionado com a situação concreta em que o sujeito se encontra.

Voltemos a João Cabral, que trata de uma polarização acentuada referente à composição literária que inclui em seus extremos a inspiração e o trabalho de arte. O poeta assegura que “ambas as idéias se confundem, isto é, ambas visam à criação de uma obra com elementos da experiência de um homem” (MELO NETO, 1982, p. 384). Em ambas se valoriza a *expressão pessoal* – seja pela escrita automática, seja pelo trabalho intelectual.

A partir desses pontos extremos da polarização entre essas idéias na literatura atual ao poeta, João Cabral tenta “esboçar as idéias que prevalecem hoje a respeito da composição literária” (MELO NETO, 1982, p. 384). E é a partir delas que tentaremos aqui ler a poesia de João Cabral, segundo, portanto, as suas próprias concepções de composição literária. Não com o intuito de estabelecer uma totalidade – o que seria inviável no contexto atual – mas de testemunhar, confrontando o escritor e o crítico, as fragmentações e dispersões da obra e do sujeito que aparecem no “desvio que devolve afinal

o crítico à literatura” (BARTHES, 1970, p. 227) – contradições constitutivas do campo literário e da sua crise – que é igualmente a crise da crítica.

João Cabral observa que na poesia em que a inspiração prepondera – os poemas não tem um tema objetivo exterior, sendo, quase sempre, mal construídos:

Sua estrutura não nos parece orgânica. O poema ora parece cortar-se ao meio, ora parece levar em si dois poemas perfeitamente delimitados, ora três, ora muitos poemas. A experiência vivida não é elaborada artisticamente. Sua transcrição é anárquica porque parece reproduzir a experiência como ela se deu, ou quase. E uma experiência dessa ordem jamais se organizará dentro das regras próprias da obra artística. Em tais autores o trabalho artístico é superficial (...) jamais atingindo o ritmo geral ou a estrutura do poema (MELO NETO, 1982, p. 385).

Contudo, João Cabral pondera que essa idéia se relaciona com o conceito de composição desses poetas, o que torna injustas as críticas, uma vez que a “a poesia para eles é um estado subjetivo pelo qual certas pessoas podem passar e que é necessário captar, tão fielmente quanto possível” (MELO NETO, 1982, p. 385).

Essa espécie de poesia se caracteriza pela pouca elaboração e conseqüente desdém pelos efeitos formais, revelando o desprezo pelos aspectos propriamente artísticos da poesia. Nela o tom é essencial: as qualidades musicais com que ela tenta reproduzir o estado de espírito em que foi criada. Enfim, “é uma poesia que se lê mais com distração do que com a atenção” (MELO NETO, 1982, p. 386) – escreve João Cabral, empregando termos equivalentes aos termos com que Walter Benjamin descreve a experiência moderna.

Walter Benjamin propõe que as descrições reveladoras procedem da *distração* – equivalente ao estado em que o indivíduo se encontra perdido

em pensamentos ou preocupações e que constitui o estado do homem moderno – concernente a “aquele que se entrega à sua obra” (BENJAMIN, 1989, p. 69). Segundo Arsène Houssaye – citado por Benjamin (1989, p. 69) – essa distração se expressa pela necessidade de musicalidade: “mas sem ritmo ou rima; bastante flexível e resistente para se adaptar às emoções líricas da alma, às ondulações do devaneio, aos choques da consciência”. A distração – cuja recepção “se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas” – opõe-se ao *recolhimento*. Este contraste pode ser igualmente analisado pela percepção da obra. Assim, “quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve. (...) A massa distraída, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo” (BENJAMIN, 1989, p. 193).

Incapaz de objetividade, portanto, essa espécie de poesia permite aproximar o poeta de um mágico ou metafísico – termos posteriormente atribuídos por João Cabral ao poeta adepto do trabalho de arte – uma vez que “toda interferência intelectual lhe parece baixa interferência humana naquilo que imagina quase divino”. (MELO NETO, 1982, p. 388). Inclusive, nessa espécie, o poema não se desliga completamente de seu autor – e aponta ao nihilismo. Ela constitui um poema de circunstância fortuita na vida do autor e “geralmente aborda assuntos sem categoria e os temas que eles costumam desprezar como indignos são temas que ocuparam alguns dos poetas mais altos que já existiram – os temas da vida dos homens”: “Ele espera o poema, com seu tema e sua forma. Há nele um grande preconceito contra o poeta que se impõe um tema, contra o poeta para quem cantar tem uma utilidade e para quem cabe a essa utilidade determinar o canto. (...) Note-se, por exemplo, a frequência de poemas que se chamam – poema, ode, soneto, balada” (MELO NETO, 1982, p. 388).

A partir da mesma fragmentação artística que determinou esta concepção de composição poética adviria “a criação de normas particulares, de poéticas individuais (...) [dadas] por meio de uma fragmentação do conjunto que antigamente constituía uma determinada arte”. O que acarretaria a diminuição do campo da arte a partir da especialização de

alguns de seus aspectos, ou seja, o abandono de todo o conjunto por um aspecto particular. Assim, a “fragmentação da arte limita o artista ao exercício formal” (MELO NETO, 1982, p. 389) – que constitui justamente o oposto da poesia em cuja concepção prepondera a inspiração.

João Cabral constata o empobrecimento técnico decorrente dessa fragmentação pela “exploração de certas qualidades de ressonância, ou mesmo semânticas, de palavras isoladas” que no limite constitui o “puro jogo de palavras”: “esses mágicos, esses metafísicos da palavra acabaram todos entregues a uma poesia decorativa” – constituinte do predomínio do trabalho de arte na composição poética, que coloca “o adepto do trabalho de arte, como elemento preponderante, numa situação sem esperança, absolutamente irrespirável” (MELO NETO, 1982, p. 390). Poder-se-ia dizer que estes poetas descrevem o movimento em que a comunicação de um sentido desaparece perante a exterioridade manifesta da linguagem.

Esta concepção de poesia acarreta, portanto, segundo João Cabral, um estado de asfixia ou claustrofobia, decorrente do ignorar-se a realidade, de forma que a poesia não se remeta a um referente externo, uma vez que o seu ponto de referência se encontra inserido no próprio poema, restringindo a poesia ao funcionamento da língua: “Saio de meu poema / como quem lava as mãos” (MELO NETO, 1979, p. 327). Nestes versos, João Cabral sintetiza o momento em que o poeta recua no vazio – neutro que constitui o espaço da escritura – que “separa o *Eu* falante do *Ele* que é em seu ser falado”, impondo-lhe “sua cintilante desaparecimento”: “desde Mallarmé já se sabia que a palavra é a inexistência manifesta do que ela designa; sabe-se agora que o ser da linguagem é o visível apagamento daquele que fala” – observa Foucault (2001, p. 239-40). Por sua vez, Barthes (1971, p. 90) compreende que a arte de Mallarmé “tem a estrutura mesma do suicídio”. Ora, não seria ainda nesse sentido que significam os versos que escreve João Cabral – “Eu me anulo me suicido” (1979, p. 376) – ouvindo “as vozes líquidas do poema” que “convidam ao crime / ao revólver” (MELO NETO, 1979, p. 385)?

Nesses poetas adeptos do trabalho de arte, ao contrário daqueles adeptos da inspiração, não é o poema que se impõe: “eles se impõem o

poema, e o fazem geralmente a partir de um tema, escolhido por sua vez, a partir de um motivo racional” (MELO NETO, 1982, p. 391): o trabalho artístico é a origem do próprio poema. Mas essas duas espécies de poetas aparentemente tão distintas se aproximam sobremaneira, inclusive pela fragmentação artística, permitindo-nos, a propósito, empregar a mesma metáfora de mágico ou metafísico para ambas, a partir das respectivas descrições provenientes do texto de João Cabral.

O fato é que no limite que constitui o “puro jogo de palavras”, João Cabral encontra-se com Mallarmé. Afinal o “puro jogo de palavras” é encontrado quando “se caminha um pouco mais na direção apontada por Mallarmé” (MELO NETO, 1982, p. 390). Não obstante, Roland Barthes (1971, p. 90-2) emprega a mesma imagem do mágico para atribuí-la a Mallarmé – cuja poesia “postula um silêncio” ao mesmo tempo em que exprime o momento em que “a linguagem literária só se mantém para melhor cantar sua necessidade de morrer”. Barthes contrapõe ao mágico – agente do “esforço de libertação da linguagem literária” capaz de “criar uma escritura branca, liberta de qualquer servidão a uma ordem fixada da linguagem”(BARTHES, 1971, p. 91) – o artesão – representado por Paul Valéry. Barthes trata a escritura artesanal como o parto da forma – valor que transcende a História – ao passo que outros, no deserto das palavras, pensaram atingir um objeto absolutamente privado de História – culminando com a criação de leis. E é neste sentido que Mallarmé exprime o “momento frágil da História, em que a linguagem literária só se mantém para melhor cantar sua necessidade de morrer”, criando uma zona de vácuo na qual a fala social – reivindicada pelas Belas-Letras – “felizmente não ressoa mais” (BARTHES, 1971, p. 90).

O abandono do estruturalismo coincide com a emergência do discurso, que insere a linguagem nas condições práticas nas quais ela funciona. Assim, a linguagem passa a ser concebida como uma manifestação, envolvendo, por um lado, sujeitos que falam e escrevem e, potencialmente por outro, ouvintes e leitores. A obra – agora compreendida como texto – finalmente não constitui um monólogo ou um diálogo – como num movimento de diferenciação da língua comum referida por Nietzsche –

reconhecendo a especificidade da linguagem literária que se interpõe entre o autor e o leitor por meio da letra impressa.

Assim, o poeta João Cabral serve de exemplo, justamente pela sua poesia auto-referencial, para um poeta cujos poemas freqüentemente se chamam “poema, ode, soneto, balada”, como escreveu, referindo-se aos poetas adeptos da inspiração: *Poema(s) da cabra, O poema, Lição de poesia, Pequena ode mineral, Poema, Poema deserto, Poema de desintoxicação, A poesia andando, Poesia, Composição, O poeta, O poema e a água*, etc. Entretanto, é no lado oposto que o poeta habita, no branco e no silêncio, sobretudo do papel que “impõe enfim o vazio / à página branca” (MELO NETO, 1979, p. 351) desde Paul Valéry: “...e o vento dispersa / os sonhos, e apaga // a inaudível palavra / futura, apenas / saída da boca, / sorvida no silêncio” (MELO NETO, 1979, p. 359), postulando, como Mallarmé, que em tudo há linguagem: “*Solitude, récif, étoile...*”¹, repete a epígrafe retirada dos versos de Mallarmé. Veja-se, por exemplo, seu poema “contra a poesia dita profunda”, intitulado *Antiode* (MELO NETO, 1979, p. 332-3):

Poesia, te escrevia:
Flor! Conhecendo
Que és fezes. Fezes
Como qualquer,

Gerando cogumelos
(raros, frágeis cogu-
melos) no úmido
calor de nossa boca.

Delicado, escrevia:
Flor! (Cogumelos
Serão flor? Espécie

¹ O verso do soneto intitulado *Salut* de Mallarmé – traduzido por Augusto de Campos como “Solitude, recife, estrela” (CAMPOS, 1974, p. 33) – constitui a epígrafe de *Pedra do sono* de João Cabral.

Estranha, espécie

Extinta de flor, flor
Não de todo flor,
Mas flor, bolha
Aberta no maduro).

Delicado, evitava
O estrume do poema,
Seu caule, seu ovário,
Suas intestinações.

Esperava as puras,
Transparentes florações,
Nascidas do ar, no ar,
Como as brisas...

João Cabral opera um deslize – constituído pelo efeito metafórico ocasionado pela transferência das palavras aliteradas *flor* e *fezes* – que recupera a polissemia constitutiva da palavra e transparece o interesse do poeta pela materialidade da linguagem falada e escrita. Quando Mallarmé diz “*une fleur*”, metonimizando “*l’absente de tous bouquets*”, ele postula que a palavra constitui a “inexistência manifesta do que ela designa” (FOUCAULT, 2001, p. 239-40), desnaturalizando a relação entre a palavra e a coisa e interrogando o poder sobrenatural da palavra: “Mallarmé n’a-t-il pas fait son thème de ce pouvoir idéalisateur du mot qui fait paraître et disparaître l’existence de la chose par la simple déclaration de son nom?”² – questiona Derrida (1974, p. 372), recuperando a mesma metáfora do mágico ou metafísico: “Production et anéatissement de la chose par le nom; e d’abord création, par le vers ou le jeu de la rime, du nom lui-même”³ –

² Como o texto citado de Derrida permanece sem tradução para a língua portuguesa, mantive-o em sua língua original, arriscando nas notas uma tradução: “Mallarmé não fez seu tema desse poder idealizador da palavra que faz aparecer e desaparecer a existência da coisa pela simples declaração de seu nome?”.

³ “Produção e aniquilação da coisa pelo nome, e logo criação, pelo verso ou pelo jogo da rima, do nome mesmo”.

conclui. Mallarmé aborda a anulação da pluralidade de sentidos: a singularidade da flor equivale ao apagamento da pluralidade das flores do buquê, ou seja, um sentido que se estabelece sobre uma palavra necessariamente apaga os demais. Mallarmé decide pela indecidibilidade de sentido, ao passo que João Cabral (1979, p. 336) focaliza a sua pluralidade mesmo: “não *uma flor*” – escreve adiante preocupado com as “palavras impossíveis de poema”, potencializando a presença das ausências no processo de significação pela negação da presença do verso mallarmeano – no momento exato em que o presentifica.

O desconstrutivismo evidentemente contraria certas teorias tradicionais da significação – para as quais o papel dos signos é refletir um referente externo ou presentificar um pensamento – por meio da instabilidade da linguagem. A leitura desconstrutivista da poesia mallarmeana invalida essas teorias tradicionais. Na interpretação de “*une fleur*”, por exemplo, pode-se perceber que nada se presentifica totalmente e nem se encontra totalmente presente nos signos. Desta forma, seria ilusão pensar que algo poderia estar plenamente presente ao leitor por meio do que fala ou escreve o autor, assim como o próprio autor que fala ou escreve, que é feito de linguagem.

Ainda adiante no poema, João Cabral questiona “o sentido em que ainda escreve a poesia” (MELO NETO, 1979, p. 336), e o encontra apenas dentro do próprio poema – redobrando o verso enquanto unidade poética e enquanto verso do papel em que se inscreve o verso:

Flor é a palavra
Flor, verso inscrito
No verso, como as
Manhãs no tempo

Interessado pela materialidade da linguagem, João Cabral (1979, p. 331) descreve a fria natureza da palavra escrita, constatando que “são minerais as palavras”, como “é mineral o papel / onde escrever / o verso; o verso / que é possível não fazer”. Ele descreve o momento em que o poeta se

confronta com o papel em branco – “a luta branca sobre o papel / que o poeta evita” (MELO NETO, 1979, p. 354) – anterior à escritura e ainda agora a própria escritura. João Cabral redobra o redobrado signo blanc que “traverse tout le texte de Mallarmé (...) le blanc marque aussi, par l’intermédiaire de la page blanche, le lieu de l’écriture de ces blancs; et d’abord l’espacement entre les différentes significations (...) il replie le text vers lui-même⁴ (DERRIDA, 1974, p. 372).

A respeito da materialidade da comunicação, Gumbrecht observa uma tendência de distensão e distanciamento entre os campos que constituem a teoria semiótica hjelmsleviana – que opõe os conceitos de *expressão* e *conteúdo*, aquele remetendo ao significante e este ao significado do signo, opostos, por sua vez, pela *forma da expressão* e *substância da expressão* por um lado, e, por outro, pela *forma do conteúdo* e *substância do conteúdo* – e que se afasta da situação moderna, apontando para a possibilidade de tematizar o significante sem necessariamente associá-lo ao significado. Esta tendência de distensão e distanciamento dos campos hjelmslevianos caracteriza o contexto atual e explica a atualidade de Mallarmé: “a primeira desconstrução estava (...) fascinada pela qualidade gráfica de *la lettre* (...) Acredito que aí se encontra a atualidade do Mallarmé de *Um coup de dés*” – escreve Gumbrecht (1998, p.146) constatando que “em Mallarmé se surpreendia uma perspectiva fixada na disposição gráfica como forma de expressão”. A forma da expressão, portanto, constitui a materialidade do significante, ao passo que a substância da expressão, por sua vez, constitui a materialidade ainda não estruturada: “a tinta e a lápis / escrevem-se todos / os versos do mundo” – escreve João Cabral (1979, p. 351) sobre o papel em branco – em cuja superfície, lançam-se as palavras como um lance de dados.

Interessa, enfim, as “condições de possibilidade de emergência das estruturas de sentido” em detrimento do significado – “preocupação que se afasta da situação moderna” (GUMBRECHT, 1998, p. 174). O sentido,

⁴ “O signo *branco* atravessa todo o texto de Mallarmé (...) o branco marca também, pelo intermédio da página em branco, o lugar da escritura desses brancos, e logo o espaçamento entre as diferentes significações (...) ele redobra o texto sobre ele mesmo”.

portanto, não precede nada – e justamente esta particularidade diferencia os signos da poesia e da prosa segundo o semioticista Umberto Eco (1989, p.234): “É no encontrar e produzir, ou anular, este branco [de uma página suficientemente branca] ao redor de uma palavra (ou substituir o branco com um silêncio, ou mudar de linha com um suspiro) que se estabelece a diferença entre prosa e poesia”.

Quando finalmente o poeta percebe que a linguagem equivale à realidade – que “todo o pensamento só é possível com a ajuda da linguagem” e que “não se pode pensar o mundo e os homens sem a linguagem” (NIETZSCHE, 1999, p. 91-4), uma vez que o “homem que forma a linguagem não apreende coisas ou processos, mas *excitações*: não restitui sensações, mas somente cópias das sensações; que a sensação que é suscitada por uma excitação nervosa não apreende a própria coisa: essa sensação é figurada no exterior por uma imagem de modo que em lugar da coisa, a sensação só apreende uma *marca*” (NIETZSCHE, 1999, p. 45-6), então o poeta se permite desvencilhar da sua condição de mágico ou metafísico para tornar-se um deus em um mundo destituído de deus: “*et comme un dieu je vais nu*”⁵ – poeta Mallarmé (CAMPOS, 1974, p. 56):

o poeta vira seu objeto nos dedos, iluminando-o por todos os lados. E é ainda seu trabalho que lhe vai permitir desligar-se do objeto criado. Este será um organismo acabado, capaz de vida própria. É um filho, com vida independente, e não um membro que se amputa, incompleto e incapaz de viver por si mesmo (MELO NETO, 1989, p. 392).

⁵ A tradução de Augusto de Campos para o verso citado do poema *La marchande d'habits* de Mallarmé é a seguinte: “E como um deus vou desnudo” (CAMPOS, 1974, p. 57).

Porém, a preponderância absoluta da atividade criadora “termina por erigir a elaboração em fim de si mesma” – postula João Cabral (1982, p. 393). E o poeta permanece em estado de asfixia ou claustrofobia:

O trabalho se converte em exercício, isto é, numa atividade que vale por si, independentemente de seus resultados. A obra perde em importância. Passa a ser pretexto do trabalho. (...) Este seria o estágio final do caminho que a arte vem percorrendo até o suicídio da intimidade absoluta. Seria a morte da comunicação, e nela esse tipo de poesia iria se encontrar com a outra incomunicação, a do balbucio”.

Essa morte da comunicação – que converge ao balbucio e em que prepondera a sonoridade da poesia – levaria a língua ao vazio. Esse processo de regressão da poesia é semelhante à história das próprias línguas cuja ciência mostra que “quanto mais uma língua é antiga, mais é rica em sonoridades”:

As mais antigas línguas eram também mais pobres em palavras, escasseavam os conceitos gerais, eram as paixões, as necessidades e os sentimentos que encontravam a sua expressão na sonoridade (...); em todo o caso os sentimentos formavam as sonoridades e as palavras (...). Pouco a pouco a língua separou-se da língua das sonoridades (NIETZSCHE, 1999, p. 86).

A tendência do autor – em detrimento da comunicação que exige o leitor como contraparte do autor – foi a de identificar o leitor possível consigo mesmo. E assim ele manteve um monólogo ou diálogo consigo mesmo: “Reconheces-te?” – pergunta agora o autor, devolvendo o leitor ao seu devido lugar, o lugar do destino da poesia. João Cabral (1982, p. 395) afirma que “este poeta não quer receber nada nem compreende que sua riqueza só pode ter origem na realidade. Na sua literatura existe apenas uma metade, a do criador”:

A cidade é passada pelo rio
Como uma rua
É passada por um cachorro;
Uma fruta
Por uma espada.

O rio ora lembrava
A língua mansa de um cão,
Ora o ventre triste de um cão,
Ora o outro rio
De aquoso pano sujo
Dos olhos de um cão.

Aquele rio
Era como um cão sem plumas.
Nada sabia da chuva azul,
Da fonte cor de rosa,
Da água do copo de água,
Da água de cântaro,
Dos peixes de água,
Da brisa na água...
(MELO NETO, 1979, p. 305)

Finalmente, João Cabral (1982, p. 395) acredita que encontra o equilíbrio – “em que não há na composição duas fases diferentes e contraditórias” – nas épocas em que a criação estaria subordinada à comunicação e com enorme identificação com a realidade: “Como o importante é comunicar-se o autor usa os temas da vida dos homens, os temas comuns da vida dos homens, que ele escreve na linguagem comum. Seu papel é mostrar a beleza no que todos vêem e não falar de uma beleza a que somente ele teve acesso”.

Então o assunto é ditado ao poeta pela necessidade da vida diária dos homens, de forma que o poema é para o poeta uma identificação e não uma

mutação. Assim a poesia estaria subordinada às necessidades da comunicação – e “o verdadeiro sentido da regra está em que nela se encorpa a necessidade da época” (MELO NETO, 1982, p. 396). Portanto, o equilíbrio é reencontrado apenas pela comunicação – ainda que por meio do funcionamento da linguagem que põe em relação sujeitos e sentidos afetados pela língua e pela história. E a fala social volta a ressoar agora na poesia de João Cabral (1979, p. 203):

O RETIRANTE EXPLICA AO LEITOR QUEM É E A QUE VAI

– O meu nome é Severino,
Não tenho outro de pia.
Como há muitos Severinos,
Que é santo de romaria,
Deram então de me chamar
Severino de Maria;
Como há muitos Severinos
Com mães chamadas Maria,
Fiquei sendo o da Maria
Do finado Zacarias...

O poema *Morte e vida severina* procura restituir a linguagem dialógica ao homem – e talvez sua última estrofe seja a resposta ao sentido do poema questionado em *Antiode* (MELO NETO, 1979, p. 241):

E não há melhor resposta
Que o espetáculo da vida...

O que o desconstrutivismo decretou a partir da arbitrariedade do signo saussureano, ou seja, a sua convenção histórica e cultural, foi a impossibilidade daquilo que contraditoriamente João Cabral procura restituir em *Morte e vida severina*. A propósito, Barthes compreende que o signo representacional apaga a sua condição de signo para alimentar a ilusão de que estamos percebendo a realidade sem a sua intervenção. Nesse sentido, a literatura realista contribui para afirmar o preconceito de que existe uma

forma de linguagem que oferece a realidade – ignorando a natureza socialmente relativa da linguagem.

O desconstrutivismo, como observa Terry Eagleton, abstém-se de totalizar a obra em qualquer sentido coerente. Ele antes prefere “demonstrar sua dispersão e fragmentação”, por ter compreendido que “na escrita, a tirania da significação estrutural podia ser rompida momentaneamente e deslocada pelo livre jogo da linguagem”(EAGLETON, 1997, p. 191-5). É para o mesmo jogo da linguagem que João Cabral volta afinal ao postular a palavra algumas vezes como *água* – afogando-as no mar mallarmeano – e outras vezes como *espada* – cujos gumes atestam a polissemia que precede a indecidibilidade e disseminação da palavra que reconhece o silêncio constitutivo da linguagem – cuja materialidade constitui o objeto da literatura.

BREUNIG, T. H. João Cabral de Melo Neto’s blank page.

Abstract: João Cabral de Melo Neto’s blank page proposes – under the sign of the deconstructionism – a reading of João Cabral de Melo Neto’s poetry through the conceptions of literary composition presented by the poet – acting like a critical – in Poesia e Composição – a inspiração e o trabalho de arte – in 1952. The present article – acknowledging the value of João Cabral’s role in the Brazilian poetry – deals with contradictions belonged to the literary field, mainly the dispersions of the subject and the work, within the context where the centrality of interpretation is so impossible as signifying the sense on the blank page upon the text is inscribed, evincing, finally, the signifying aspect of the sign and the conditions of the possible structures of meaning.

Key-words: João Cabral de Melo Neto; deconstructionism; poetry; criticism; language.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **O grau zero da escritura.** Trad. A. Arnichand e A. Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras ecolhidas; vol. III)

CAMPOS, Augusto de; et.al. **Mallarmé.** São Paulo: Perspectiva, 1974.

DERRIDA, Jacques. “Mallarmé par Jacques Derrida.” In: **Tableau de la littérature française: De Mme de Staël a Rimbaud.** Paris: Gallimard, 1974. (vol. III)

ECO, Umberto. “O signo da poesia e o signo da prosa.” In: **Sobre os espelhos e outros ensaios.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução.** Trad. Waltensir Dutra. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FOUCAULT, Michel. “O pensamento do exterior.” In: **Estética: literatura e pintura, música e cinema.** Org. Manoel Barros da Motta; Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos; III)

GUMBRECHT, Hans Ulrich. “O campo não-hermêutico ou a materialidade da comunicação.” In: **Corpo e Forma.** Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesias Completas.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

_____. “Poesia e composição – a inspiração e o trabalho de arte.” In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972.** 6ª ed. rev. e aum. Petrópolis: Vozes, 1982.

NIETZSCHE, F. **Da retórica**. 2ª ed. Pref. e trad. Tito Cardoso e Cunha. Lisboa: Veja, 1999. (Passagens)

Bibliografia

AZEVEDO, Rafael Sânzio de. **Para uma teoria do verso**. Fortaleza: EUFC, 1997.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeiras. São Paulo: Brasiliense, 1988.

DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. 2ª ed. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papyrus, 1991.

DERRIDA, Jacques. **La dissémination**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

FOUCAULT, Michel. “A linguagem ao infinito”. In **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Org. Manoel Barros da Motta; Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos; III)

_____. **A ordem do discurso**. 8ª ed. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2002.

_____. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. “O que é um autor?”. In **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Org. Manoel Barros da Motta; Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. (Ditos e Escritos; III)

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 4ª ed. Campinas: Pontes, 2002.

_____. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 5ª ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 2002.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral.** 8ª ed. São Paulo: Cultrix.

