

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Thainá Morgana Czapla

**IMAGINAÇÃO CRIADORA E MATERIAL NA POESIA
DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO**

Recife
2018

THAINÁ MORGANA CZAPLA

**IMAGINAÇÃO CRIADORA E MATERIAL NA POESIA
DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Cavalcante de Andrade

Recife
2018

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

C998i Czapla, Thainá Morgana
Imaginação criadora e material na poesia de João Cabral de Melo Neto
/ Thainá Morgana Czapla. – Recife, 2018.
95 f.

Orientador: Fábio Cavalcante de Andrade.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco,
Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras,
2018.

Inclui referências.

1. Imaginação. 2. Fenomenologia. 3. Bachelard. 4. João Cabral. I.
Andrade, Fábio Cavalcante de (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2018-177)

THAINÁ MORGANA CZAPLA

**IMAGINAÇÃO CRIADORA E MATERIAL NA POESIA DE JOÃO
CABRAL DE MELO NETO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Letras da Universidade Federal de
Pernambuco como requisito para a obtenção do
Grau de Mestre em TEORIA DA LITERATURA.

DISSERTAÇÃO APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA EM 23/8/2018



Prof. Dr. Fábio Cavalcante de Andrade
Orientador – LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Lourival Holanda
LETRAS - UFPE



Prof. Dr. Eduardo Duarte Gomes da Silva
COMUNICAÇÃO SOCIAL - UFPE

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, pelas asas que trago no sobrenome de ave. À minha mãe, por todas as lições de voo. À minha irmã, porque sempre habitaremos o mesmo ventre.

Ao Fábio, pela gentileza em me auxiliar na construção desta ponte interdisciplinar e, a partir dela, ensinar mergulhos. Aos professores de outro tempo, que não se perderam no vão da distância nem do esquecimento: Paulo, por germinar, em boa hora, a semente deste escrito, e Ronai, pela fonte inesgotável de inspiração.

Ao Vinícius, pelo passo longo até aqui. Às amizades novas e frescas, principalmente à Rafaella, pelo acolhimento macio. Às amizades distantes, feitas de fibra firme, em especial à Dolores: porque era ela, porque era eu.

Ao El Sur, meu tecido pelo avesso.

*Não consegue o burro
comer toda a relva
que sonha
nem o poeta conceber
a pedra
concretíssima.*

Fernando Paixão, O fogo dos rios

RESUMO

A poesia de João Cabral é comumente considerada objetiva, construída a partir de um fazer poético fundamentalmente racional, que rejeita o tom confessional, o excesso de sentimentalismo. Parte predominante da crítica literária sustentou esse perfil racional de Cabral revelando, em sua poesia, a presença de antilirismo, de rigor, a preferência por palavras concretas. O objetivo principal desta dissertação consiste em desfazer esse perfil do poeta racional e realista, investigando a poesia cabralina através de suas imagens materiais. Para isso, o fundamento teórico principal desse trabalho será a fenomenologia da imaginação criadora e material, desenvolvida por Gaston Bachelard. Num primeiro momento, abordaremos a imagem da pedra em sua novidade e variações, demonstrando principalmente que sua solidez não representa um projeto racional de composição poética. Também serão abordadas as imagens líquidas e aéreas, procurando indicar a manifestação da esfera subjetiva e afetiva de João Cabral. Explicitaremos a problemática do fazer poético cabralino, indicando a solução num “fazer contra”. Por fim, a presente pesquisa demonstrará que o que mobiliza a poética é justamente um sentimento negativo que deseja e procura “outra coisa”: o poeta imagina outro real, um real mais real, um “real real”.

Palavras-chave: Imaginação. Fenomenologia. Bachelard. João Cabral.

ABSTRACT

João Cabral's poetry is commonly considered objective, constructed from a fundamentally rational poetic creation, that rejects the confessional tone and the excess of sentimentality. Predominant part of the literary criticism sustained the rational poetic profile showing the presence of antilirism, rigor and concrete words in cabralina poetry. This work intends to dissolve the rational and realistic profile, investigating cabralinas images. The fundamental theoretical basis is Bachelard's phenomenology, basically, his conception of creative and material imagination. First section will address the image of the stone, in its novelty and variations, demonstrating that solid aspect doesn't represent a rational project of creation. Moreover, will be presented liquid and aerial images, intending to indicate the manifestation of a subjective and affective sphere. Last part explains the problematic of poetic creation and offers the solution of the "create against". Finally, this work seeks to reveal a negative feeling, that desires and look for "another thing": the poet imagines another real, a real more than real, a "real real".

Keywords: Imagination. Phenomenology. Bachelard. João Cabral.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
1.1	REFLEXÕES SOBRE AS NOÇÕES DE IMAGEM, IMAGINAÇÃO E IMAGINÁRIO PELA PERSPECTIVA FILOSÓFICA E TEÓRICA DO SÉCULO XX.....	13
1.1.1	Imaginação e filosofia: dos gregos até Kant.....	13
1.1.2	Psicanálise, imagem e imaginação.....	23
1.1.3	Fenomenologia e imaginação: Husserl e Sartre.....	26
1.1.4	Bachelard: fenomenologia da imaginação criadora.....	29
2	GERAÇÃO DE 45, SURREALISMO E A POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO	39
2.1	A GERAÇÃO DE 45: CONTEXTO MODERNISTA.....	39
2.2	JOÃO CABRAL E A GERAÇÃO DE 45.....	43
2.3	IMAGENS POÉTICAS CABRALINAS: IMAGINAÇÃO CRIADORA E MATERIAL.....	45
2.3.1	Pedra do Sono.....	45
2.3.2	O Engenheiro.....	61
3	POÉTICA DA NEGATIVIDADE: AVESSO, “FAZER CONTRA” E REAL MAIS REAL	73
3.1	FÁBULA DE ANFION.....	73
3.2	PSICOLOGIA DA COMPOSIÇÃO.....	81
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
	REFERÊNCIAS	92

1 INTRODUÇÃO

Tens um coração para a esperança e mãos para o trabalho.

O. V. de L. Milosz

Nenhum resquício de equívoco ou favoritismo há na afirmação de que João Cabral de Melo Neto foi um dos maiores poetas brasileiros do século XX. Sua poesia é marcada por uma originalidade de criação poética muito particular, que foi sendo desenvolvida no decorrer de toda sua obra. Despontando na Geração de 45, João Cabral afastou-se dela, não tomando o caminho que retornava às gerações modernas anteriores, mas inaugurando um rumo autêntico no campo poético. Neste rumo, as principais diretrizes que orientaram o fazer poético de Cabral costumam ser o antilirismo, o rigor, a concisão, a aversão ao confessionalismo, a preferência pelos substantivos concretos, entre outros. Ao definir e esmiuçar essas diretrizes, grande parte da crítica literária identificou em João Cabral a figura de um poeta racional, desse a ignorar o âmbito subjetivo e afetivo de sua poesia ou, então, subordiná-lo à tirania da objetividade, da racionalidade e do rigor de um fazer poético construtivista. Contudo, o estabelecimento desses aspectos não está imune às possibilidades de interpelações e reconfigurações.

A constelação de problemas que a obra cabralina apresenta aglomera-se em torno de uma questão principal, a da criação poética. Talvez não seja imprudente afirmar que tal problemática repousa no âmago da poesia de Cabral, na medida em que perpassa todo seu percurso poético, sendo revelada por composições imagéticas recorrentes no conjunto da obra cabralina. Ao identificar na superfície branca da folha seu chão mineral, mas, ao mesmo tempo, reconhecer no verso uma natureza viva e irrefreável, Cabral detecta a tensão problemática do fazer poético e a manifesta ao indagar: “como um ser vivo / pode brotar / de um chão mineral?” (1994, p. 77). Variações dessas imagens materiais surgem abundantemente na obra cabralina, cujo desenvolvimento segue a busca do poeta respostas e soluções. Como, afinal, plantar a semente de seu verso vivo neste solo estéril e cultivá-la?

Grande parte da fortuna crítica costumou interpretar essa tensão através de dicotomias como inconsciente-consciente, noturno-diurno, sentimental-racional, subjetivo-objetivo. Guiando suas leituras por esse prisma, muitos críticos compreenderam que a saída cabralina dessa situação consistiu na escolha pela racionalidade: a resposta, supostamente desenvolvida por Cabral, seria submeter o processo criador a uma análise reflexiva e crítica. Um dos pontos mais delicados dessa interpretação diz respeito ao fato dessa análise começar a ocorrer apenas em *O engenheiro*, mas antes disso, quando era ainda mais jovem, Cabral lançou *Pedra do Sono*, sua primeira publicação. A mesma crítica costuma considerar este livro como obra de um poeta muito jovem, pouco maduro, repleta de elementos que viriam a destoar das publicações posteriores. Tais elementos desdobram-se na forte presença de uma atmosfera noturna, de atos suicidas, de imagens mórbidas, surrealistas e plásticas, entre outros. Enfim, aspectos que não combinam com a construção racional do poema, que viria a ser simbolizada por meio de imagens solares, diurnas, lúcidas. Tentaremos demonstrar que esse julgamento crítico que identifica na obra cabralina o projeto de uma poesia objetiva e racional apresenta alguns aspectos temerários e, até mesmo, injustos.

A proposta essencial deste trabalho é questionar a postura racional que constantemente se aplicou ao poeta. Esse desafio se torna ainda maior na medida em que seguimos pelo caminho das imagens poéticas, apoiando-nos na fenomenologia da imaginação criadora de Gaston Bachelard. Compreendemos que a atividade de concisão e de lapidação que, de fato, caracterizam o fazer poético cabralino, não está necessariamente vinculada a um projeto racional. Acreditamos, antes, que ela vincula-se profundamente com a maneira como João Cabral se relacionou com a imaginação poética. Para tanto, num primeiro momento, serão expostas reflexões acerca das noções de imagem, imaginação e imaginário desenvolvidas pela perspectiva filosófica e teórica, principalmente do século XX, a fim de contextualizar os principais conceitos mobilizados pelo presente trabalho. Além disso, também consideramos esse momento importante ao compreendê-lo como uma espécie de preparação do terreno teórico, onde serão desenvolvidas as contribuições da filosofia bachelardiana acerca do fenômeno imaginativo.

Admitindo que o conjunto da obra cabralina está repleto de imagens poéticas, nosso objetivo nesta pesquisa consiste, justamente, em questionar a

fortuna crítica que considera João Cabral um poeta que apenas reflete, pondera, depura. Julgando que a atividade racional por si só é insuficiente pra explicar o fazer poético cabralino, tentaremos demonstrar que a tarefa de depuração está à serviço da construção imagética. O perfil de João Cabral que nos propomos a apresentar consiste em um poeta que não se cansa de imaginar.

Os apetrechos teóricos e conceituais fundamentais buscados na fenomenologia bachelardiana nos oferecem um método de libertação pela imagem. Entendendo a imaginação como uma faculdade de deformação das imagens, Bachelard privilegia seu caráter criador e dinâmico. Desse modo, a partir do método fenomenológico, aborda as imagens em sua novidade, no instante em que emergem na consciência “como produto direto do coração, da alma” (1988, p. 96). Desse modo, assumimos neste trabalho a postura indicada pelo filósofo: não a análise racional que aprisiona a imagem, mas um posicionamento de abertura, espontaneidade, maravilhamento e admiração. Trata-se de estar à disposição das imagens, reconhecendo suas as forças persuasivas, deixando-se levar pela sua novidade, ambivalências, contradições que engendram. Enfim, mais do que abordar as imagens, trata-se de recebê-las, de ser por elas visitado.

A imaginação criadora também é denominada, por Bachelard, imaginação material, pois se manifesta essencialmente nas imagens materiais. Estas dizem respeito às imagens dos quatro elementos naturais – água, ar, terra e fogo – e são consideradas elementares e fundamentais. As imagens motivadas pela imaginação material e criadora são capazes de transcender e transfigurar o real, de ultrapassar a realidade, compondo uma espécie de super-realidade. Com base nessas considerações, guiaremos esse trabalho pela busca das imagens materiais na poesia cabralina, principalmente as imagens minerais, aéreas e líquidas. Tentaremos demonstrar como o dinamismo próprio das imagens simbólicas atua, por exemplo, na imagem da pedra cabralina, questionando a fortuna crítica que reconheceu nela (em sua solidez) o símbolo da construção poética racional e objetiva. A complexidade e riqueza das imagens cabralinas repousam justamente na força dinâmica de sua imaginação poética.

Assim, o trabalho abarca a *Pedra do sono*, publicação inaugural de João Cabral. O restante do corpus¹ é constituído pelas obras *O engenheiro* e *Psicologia da composição*. Nossa investigação é guiada, primordialmente, pela busca das imagens poéticas e de suas relações com a problemática da criação poética. Em relação a qual, tentaremos indicar um caminho de resposta a partir da imaginação criadora, recusando a lógica dicotômica e mostrando que Cabral não rejeita o âmbito sentimental e subjetivo em prol do racional e objetivo. Com base nas contribuições feitas por Cristina da Costa, demonstraremos, ao fim do trabalho, que o caminho pode ser outro. Através do dinamismo da imaginação criadora e material, João Cabral resolve a tensão de seu fazer poético pela ideia de um “fazer contra” ou “pelo avesso”. Manifestando, pelo devaneio cósmico da imaginação, uma realidade negativa superior, maior que tudo: um real mais que real. Em termos bachelardianos, pensamos neste processo como uma lenta apreensão do real que, regido pela atividade imaginativa captando-o em sua materialidade elementar, o deforma. A imaginação cabralina expande o real, pelo seu próprio “tecido do avesso”, desejando outro real: o “real real” (2014, p. 327). Assim, nossa dedicação consistirá em revelar que a poética negativa cabralina é motivada por um âmbito subjetivo e afetivo.

¹ No estabelecimento do corpus, desviamos do poema dramático *Os Três Mal-Amados* (1943). Apesar de encontrar, na obra, algumas imagens poéticas que poderiam contribuir para a discussão, preferimos dar preferência às imagens materiais engendradas em *O Engenheiro*, que também se justifica pelo fato de a problemática da criação poética ser manifestada de modo muito fértil pela atividade imaginativa. E, ainda, porque prepara o caminho para a discussão principal a ser desenvolvida em *Psicologia da Composição*. Também não agregamos ao corpus o poema *Antiode*, pelo motivo tímido de que não julgamos extremamente necessária tal incorporação. Não nos parece que seja decisiva para a apresentação e defesa da proposta deste trabalho.

1.1 REFLEXÕES SOBRE AS NOÇÕES DE IMAGEM, IMAGINAÇÃO E IMAGINÁRIO PELA PERSPECTIVA FILOSÓFICA E TEÓRICA DO SÉCULO XX

1.1.1 Imaginação e filosofia: dos gregos até Kant

O desenvolvimento teórico acerca do fenômeno da imaginação apresenta diversas abordagens na tradição filosófica. Apesar dessa diversidade, na história da filosofia impera o encobrimento da temática da imaginação, que, quando comentada, era tida como oposta à razão, ao verdadeiro e ao ser, muitas vezes entendida como mera instância reprodutora do real ou, ainda, como pecado contra o espírito. De acordo com Durand (2001, p. 36), durante muito tempo, a imaginação era considerada a “louca da casa”, principalmente na cultura ocidental, que também a considerava “suspeita de ser amante do erro e da falsidade”.

A compreensão da imaginação enquanto possibilidade de criação, de conhecimento, de desvelamento ontológico e de acesso a certas dimensões da realidade é recente, tendo sido desenvolvida principalmente no século XX, por teóricos adeptos das vertentes fenomenológica e antropológica. Antes disso, alguns momentos de revalorização da imaginação ocorreram, por exemplo, com Baudelaire, que a considerava a Rainha das Faculdades.

Qualquer investigação que se proponha a estudar a imaginação tem de lidar com o fato dela não constituir uma problemática dominante na história da filosofia. Falar da imaginação remete necessariamente à questão da imagem e do imaginário. A aproximação etimológica entre esses termos não evita, no entanto, a ocorrência de diferenças de problemática entre eles. A variedade de respostas à pergunta “o que é a imaginação?” indica certa dificuldade conceitual, que foi percebida por Strawson (1974, p. 45):

The uses and applications, of the terms 'image', 'imagine', 'imagination', 'imaginative', and so forth make up a very diverse and scattered family. Even this image of a family seems too definite. It would be a matter of more than

difficulty exactly to identify and list the family's members, let alone establish their relationships of parenthood and cousinhood.²

Tais conceitos realmente apresentam empregos abrangentes no decorrer da tradição filosófica, mas de modo geral a imaginação é concebida como a faculdade de produzir imagens. Geralmente abordada no contexto de uma investigação sobre sua gênese e sua relação com o conhecimento, ela costuma ser explicada com base em sua relação com termos como razão, percepção, representação, realidade, fantasia, falsidade, memória, entre outros. Conforme a doutrina filosófica, a imaginação costumava ser compreendida como uma faculdade intermediária entre a abstração intelectual e a percepção sensível, sendo mais vinculada, em determinados momentos, ora ao intelecto, ora às sensações.

Em relação à imagem, é possível identificar uma linha compreensiva dominante, segundo a qual as imagens são representações de objetos sensíveis, mas que admitem liberdade de combinação. O imaginário, por sua vez, vive na encruzilhada de diversas ciências, de modo que apresenta um leque vasto de designações. À parte isso, é possível compreendê-lo, em linhas gerais, enquanto o modo pelo qual a faculdade de imaginar é operacionalizada para construir o conjunto das experiências sensíveis e inteligíveis dos indivíduos. O imaginário está comprometido não exatamente com o mundo em si, mas com a representação que os indivíduos fazem do mundo, sendo detectado, portanto, na maneira subjetiva pela qual o mundo é percebido.

O presente capítulo pretende desenvolver uma elucidação dos conceitos de imagem, imaginação e imaginário de maneira mais detalhada, com base na perspectiva filosófica e teórica do século XX. Para tanto, faz-se necessária uma breve explanação acerca do olhar que tradicionalmente a filosofia lançou sobre esses termos. Não se trata de uma minuciosa investigação teórica da imaginação, antes, o propósito consiste em apresentar um esboço de suas principais tematizações.

Tradicionalmente, a imaginação é compreendida como uma faculdade de produzir imagens, cuja função possui duas formas. A primeira forma produz imagens

² “Os usos e aplicações dos termos 'imagem', 'imaginar', 'imaginação', 'imaginativo', e assim por diante, integram uma família muito variada e dispersa. Inclusive essa imagem de uma família parece demasiadamente definida. Seria uma questão mais do que difícil identificar e listar exatamente os membros dessa família, quanto mais suas relações de paternidade e de ser primo.”

que são mera reprodução de sensações diante da ausência dos objetos que as provocaram, apresentando assim uma relação direta com a percepção; trata-se basicamente da imagem enquanto cópia da sensação, substituto do objeto. A outra, diz respeito à criação de imagens que manifesta uma espécie de transposição da sensação para uma realidade que não é o mundo sensível, mas preserva deste aspectos qualitativos. Essa ambiguidade da função imaginativa persistirá com a posição que os diferentes sistemas filosóficos lhe atribuirão na formação do conhecimento (BERNIS, 1987).

Na tradição filosófica ocidental, uma das primeiras investigações acerca da imaginação foi instaurada por Aristóteles, que a entendia como uma faculdade a ser abordada necessariamente em constante diálogo com as demais. No tratado *De Anima*, Aristóteles parece esboçar uma hierarquia das faculdades da alma com base no grau de complexidade, de modo que estudar uma faculdade implica investigar sua relação com as demais. É exatamente neste contexto que se dá a abordagem da imaginação, por vezes relacionada ao intelecto, na tentativa de compreender o fenômeno do pensamento – que, segundo o filósofo, necessita de ambos para ocorrer. A relação entre imaginação e pensamento será desenvolvida no tratado *Sobre a Memória e a Reminiscência*, onde será admitida a impossibilidade de pensar sem imagem.

O termo “imaginação” é derivado do latim *imaginatio*, que substitui o grego *phantasia*. Através desse vocábulo, Aristóteles desenvolve suas considerações teóricas sobre a imaginação, que viriam a fomentar uma série de discussões entre seus comentadores. Durante muito tempo, a compreensão de imaginação (isto é, *phantasia*) como capacidade de conceber e manipular traços perceptuais (imagens ou *phantasmas*) foi considerada inquestionável. Todavia, o aspecto plurissignificativo do conceito tem sido recentemente salientado: o conceito aristotélico de *phantasia*, algumas vezes, diz respeito ao fenômeno da aparência no percepto, outras vezes admite qualidades que o aproximam de concepções recentes de imaginação.

De acordo com a concepção aristotélica, mesmo constituindo um aspecto fundamental no fenômeno do pensamento, apresentando certo vínculo com o intelecto, a faculdade imaginativa é compreendida, também e principalmente, a partir dos domínios da sensibilidade: a imaginação se aproxima da sensação na medida em que diz respeito a um afeto, um *pathos*, do sentido comum. Trata-se de uma

faculdade não discursiva, cuja atividade dispensa qualquer uso de raciocínio – não constitui, portanto, uma característica particular do ser humano, mas orienta também os animais privados da razão. Nesse ponto, há um rompimento com o pensamento platônico, que considerava a imaginação enquanto disposição discursiva, de modo a estabelecer ligação necessária com o pensamento. Tanto na doutrina aristotélica quanto na platônica, a imaginação apresenta origem na percepção. Na primeira, ela é desenvolvida como faculdade da alma, não do intelecto, enquanto que para Platão constitui um fenômeno psíquico.

Evitando prolongamentos para além dos pormenores já expostos, salientamos, aqui, a possibilidade de pensar e traduzir a *phantasia* aristotélica pelo seu correlato latino *imaginatio*, e indicamos uma das características principais da compreensão aristotélica de imagem, a saber, a alusão ao caráter sensorial. As imagens são recebidas enquanto aparências dos objetos, sem que haja crença na realidade efetiva das imagens produzidas, cuja presença é reconhecida como imaginada. Nisso consiste a liberdade imaginativa, uma espécie de isenção do compromisso de considerar efetiva a presença do imaginado, aspecto que Aristóteles foi o primeiro a apontar.

Posteriormente, o sensualismo epicurista consagrará a fusão plena entre imagem e percepção, ao compreender a imaginação como uma espécie de visão. Entendia-se que os objetos, pela sua superfície, emitiam partículas que atingiam os órgãos dos sentidos. Quando encontravam o olho, ocorria a visão. Para a tradição epicurista, as partículas mais sutis eram capazes de atravessar os órgãos sensíveis, alcançando o espírito e isso explicava a formação das imagens diante da ausência dos objetos. Tudo o que surge da imaginação é resultado da ação de emissão contínua dos objetos sobre os órgãos dos sentidos. A tradição estoica, por sua vez, distingue-se por estabelecer uma diferença de grau entre a imagem e a sensação. Os estoicos compreendiam que a imagem era imprimida na alma, podendo ou não ser produzida por um objeto real.

Após as considerações oferecidas pelos epicuristas e estoicos, a imaginação foi tratada de distintas maneiras no período relativo à Idade Média. Antes de apresentar tais abordagens, é importante assinalar uma observação mais geral, segundo a qual, a sensibilidade estética medieval é tipicamente caracterizada por sustentar uma visão simbólico-alegórica do universo. De acordo com Huizinga

(1955, p. 282 apud Eco, 1989, p. 71), “a Idade Média nunca se esqueceu de que qualquer coisa seria absurda, se seu significado se limitasse a sua função imediata e sua forma fenomênica, e que todas as coisas se difundem largamente no além”. O ser humano do medievo é marcado pela disposição a uma visão simbólica do mundo. Essa mentalidade simbolística não procura a relação entre duas coisas seguindo suas conexões causais, mas caracteriza-se por uma espécie de curto-circuito do pensamento. Segundo Huizinga (1976), através desse curto-circuito, o pensamento dá um salto brusco e estabelece relações, não como um enlace de causa e efeito, mas como uma ligação de significado e de finalidade. Isso permite que se estabeleça, conforme exemplo dado por Eco (1989), o branco como símbolo da luz e da eternidade, da pureza e da virgindade.

Essa visão simbólica do universo é também alegórica, pois na tradição do mundo medieval não havia distinção entre simbolismo e alegorismo – pelo menos não claramente, já que esses termos eram empregados como se fossem praticamente sinônimos. Essa falta de distinção permanecerá no mundo clássico e será sanada no Romantismo, principalmente com as reflexões de Goethe. Grande parte dos pensadores românticos e modernos entenderá que o simbólico diz respeito ao intuitivo, ao que não se pode traduzir em conceitos, a uma revelação do imperscrutável. Para os medievais, o símbolo consistia em um modo de acesso ao divino, sem ser epifania do numinoso, tampouco oposto ao discurso racional. Trata-se, ao contrário, de um ingresso pelo discurso racional. A tarefa do discurso simbólico, como afirma Eco (1989), consiste exatamente em revelar a própria inadequação, o próprio destino a ser autenticado por um discurso racional sucessivo.

Nesse contexto e sob influência da tradição estoica, Santo Agostinho funda uma teoria do signo, segundo a qual “o signo é toda coisa que faz vir à mente alguma coisa além da impressão que a própria coisa causa a nossos sentidos” (ECO, 1989, p. 83). De acordo com ele, ao lado dos signos produzidos pelos homens, para significar intencionalmente, há eventos e coisas que podem ser sobrenaturalmente dispostos como signos, a fim de que possam ser lidos como tais.

Mais precisamente em relação à imagem e à imaginação, Agostinho aborda-as pela perspectiva da problemática do conhecimento humano. A imagem é compreendida por meio da relação que estabelece com a memória: na memória está

retido o arcabouço de todas as imagens de coisas experimentadas sensorialmente ou das coisas contempladas pelo espírito. A imagem é uma espécie de potencialização psíquica da memória: quando se acessa alguma imagem, ocorre sua associação a um conteúdo armazenado na memória. É importante observar que Agostinho alerta para os casos de “pessoas que, seduzidas ou atemorizadas perante uma representação por demais viva de coisas visíveis, ergueram exclamações repentinamente, como se realmente participassem dessas ações ou se com elas sofressem” (1995, p. 345). Isso vale também para as imagens oníricas ou as ilusões de percepção: quando imagens de objetos sensíveis são imprimidas no olhar da alma gerando a ilusão de serem realmente percebidas. Agostinho denomina esses casos de “impressões imaginativas” e afirma que elas costumam ocorrer em caso de desejo ou medo demasiadamente intensos. Por fim, a partir do conteúdo armazenado na memória, a imaginação pode construir imagens infinitas, conforme for conduzida pela vontade. Pelo ser caráter de mutabilidade e por sua relação com a memória e a vontade, Agostinho alerta que pode surgir a possibilidade de engano.

Em sua leitura do texto bíblico, Agostinho distinguirá os signos ambíguos e os claros, além de dirimir a questão sobre se o signo deveria ser compreendido em sentido próprio ou figurado. A fim de entender o significado das coisas, personagens e eventos por meio dos quais o texto bíblico fala, foram elaboradas espécies de enciclopédias, fenômeno que Eco (1989) denominou de “alegorismo enciclopédico” e que se transformou em “alegorismo universal”: o mundo passou a ser lido como reunião de símbolos³.

Esse alegorismo cósmico chegaria ao fim a partir das reflexões de Santo Tomás de Aquino, responsável por uma elaboração mais rigorosa da linguagem alegórica. Tomás de Aquino delimita aquilo que entende por “alegoria *in factis*”, por meio da qual o sentido espiritual consiste no fato de que algumas coisas são expressas, pela linguagem, como figura de outras, e é fundado no sentido literal, pressupondo-o. Importante salientar que, para Aquino, a alegoria *in factis* é válida apenas para a história sagrada, de modo que não vale para a história profana, isto é,

³ “Se a enciclopédia diz quais são os significados das coisas que a Escritura põe em cena, e se estas coisas são elementos do mobilamento do mundo de que a Escritura fala (*in factis*), então a leitura figural poderá ser exercitada não só no mundo mostrado pela Bíblia, mas diretamente no mundo como ele é.” (1989, pp. 89-90)

a história de fatos e não de signos. Essa consideração elimina o alegorismo universal, próprio do mundo medieval precedente.

Precisamente em relação ao fenômeno da imaginação, influenciado pela filosofia aristotélica, Aquino entende que a imaginação assume um papel exatamente intermediário entre a sensação e o intelecto. O conhecimento humano origina-se no sensível, na apreensão por parte dos sentidos. O que se apreende, segundo Aquino (2000), é a imagem sensível das coisas, quando o objeto sensível se faz presente ou quando está ausente – daí a imaginação.

A importância da filosofia desenvolvida por Aquino no tocante dessa problemática está mais intimamente ligada ao seu movimento de redescoberta e releitura da filosofia aristotélica. Mais tarde, de acordo com Durand (2001), ocorreu outro momento importante do iconoclasmo, conforme seu desenvolvimento no Ocidente, à medida que Galileu e Descartes fundavam as bases da física moderna. Nesse momento, a razão era considerada o único meio legítimo de acesso à verdade, de modo que a imagem, como tudo que dissesse respeito à imaginação, era abandonada por consistir em um produto da loucura, propícia ao erro e à falsidade.

Um pouco antes disso, no ano de 1580 é datada a primeira publicação da obra “Ensaio”, de Michel de Montaigne, que trazia um ensaio intitulado “A força da imaginação”. Mais do que a gênese da imaginação, ele investiga suas implicações, vinculando-as principalmente com o cotidiano e com a dimensão fisiológica. Montaigne (1987) entende que a imaginação atinge todos os seres humanos, mas há aqueles que são por ela derrubados. Tamanha força pode influenciar nas visões, nos milagres, nos fatos sobrenaturais, pode suprir a ineficiência de alguma medicação, extinguir dores físicas, mas pode também provocá-las. Pode, ainda, causar febre e até mesmo levar à morte, quando não controlada. Montaigne atenta também para a influência da imaginação na formação dos julgamentos, da sensibilidade e do sentimento. Para ele, o julgamento de certos fenômenos apenas por meio da razão seria insuficiente. O filósofo entendia que o pensamento é determinado tanto pela sensibilidade e quanto pela imaginação. Apesar disso, parece que a compreensão geral do fenômeno está limitada aos seus poderes associativos negativos, não apenas nas considerações de Montaigne, mas em grande parte do pensamento moderno, principalmente em seus primórdios. Apenas

mais tarde, no período romântico, a imaginação viria a ser essencialmente associada a um poder criativo ou a um princípio poético.

A filosofia de Descartes foi responsável por identificar na imagem uma dupla função. O cartesianismo afirmava que a imagem era uma conexão com o corpo, na medida em que constituía uma figura desprendida dos sentidos externos, mas traçado no organismo, isto é, voltada para o âmbito corpóreo. Entretanto, de acordo com comentários de Bernis (1987, p. 12), “as imagens não são unicamente traços da passagem dos espíritos animais pelos nervos e o cérebro: algumas resultam de um ato voluntário”. Considerada enquanto criação voluntária, a imaginação representa figuras e quantidades abstratas, passando a ser auxiliar do entendimento.

Em termos gerais, pode-se afirmar que, para a tradição de índole cartesiana, a imaginação era considerada fundamentalmente como reprodutora, ou seja, tinha como função formar imagens, que se estabeleciam como cópias do real percebido anteriormente. Nesse sentido, a faculdade de imaginar era considerada subalterna, não somente em relação à percepção, mas também em relação à inteligência, na medida em que a percepção permitia apreender o real, por meio dos sentidos, e a inteligência, por sua vez, revelava a verdadeira faceta do mundo através dos conceitos.

A problemática é retomada por alguns filósofos neoplatônicos e, mais tarde, é marcada por abordagens que compreendem a imaginação enquanto uma espécie de “faculdade psicológica”, vigentes até o século XVIII. A partir daí, podemos perceber que o imaginário reascende desde uma perspectiva filosófica promovida, principalmente, por Immanuel Kant, que destinou, em seu sistema filosófico, um papel fundamental àquilo que entendia por imaginação transcendental (*Einbildungskraft*), apontando sua importância na construção do conhecimento. A abordagem kantiana caracteriza-se por apresentar uma concepção ampla de imaginação, a saber, como uma capacidade mental mais complexa, que contribui tanto para aspectos cognitivos e estéticos quanto morais.

Em linhas gerais, conforme definida na *Crítica da Razão Pura*, a imaginação diz respeito a uma faculdade de representação. Mais especificamente, trata-se da faculdade responsável pelas representações sensíveis de objetos que não se encontram presentes para nós de imediato. Além disso, a teoria kantiana assinala a capacidade da imaginação de produzir representações sensíveis de objetos

intelectuais, como ideias e conceitos. Nos dois casos, entretanto, a imaginação é apresentada como presença de uma ausência.

A fim de compreender o papel desempenhado pela imaginação na possibilidade da construção de conhecimento, é indispensável esclarecer brevemente as outras peças conceituais do sistema filosófico kantiano. De acordo com Kant, a sensibilidade fornece intuições, enquanto que o entendimento é responsável por fornecer conceitos. Somente por meio da combinação de intuições e conceitos, a cognição é possível. Tal combinação se dá através da função transcendental da imaginação, que desempenha um papel intermediário e esquematizante, promovendo ao entendimento seu vínculo necessário com as intuições sensíveis para que haja conhecimento.

Na obra intitulada *Antropologia de um ponto de vista pragmático*, Kant distingue dois tipos de atividade imaginativa: a reprodutiva e a produtiva. O poder da imaginação é reprodutivo quando diz respeito a uma apresentação derivada do objeto, que traz de volta à mente uma intuição empírica dada anteriormente. Trata-se basicamente de apresentações derivadas de experiências passadas. Além disso, a imaginação pode atuar de maneira produtiva, quando se trata de uma apresentação original do objeto, que antecede a experiência, ou seja, quando funciona como fonte original de uma apresentação. Enquanto atividade produtiva, a faculdade da imaginação apresenta ainda o mesmo papel esquematizante entre a sensibilidade e o entendimento, mas passa a ser considerada em si mesma, em sua capacidade de apreender as formas dos objetos. Quando há concordância entre essas formas e sua própria essência, ela propicia então o prazer do Belo.

Parece adequado identificar Kant como o responsável por cultivar um terreno onde o debate acerca da imaginação passou a ser desenvolvido de maneira mais atenciosa e relevante. Por dispor da imaginação nessa situação, foi viabilizado ao Romantismo reafirmar sua importância para a criação artística e, além disso, designá-la principalmente como base de todas as faculdades. Nesse ponto, as contribuições românticas destoam da filosofia kantiana.

Um dos autores que sustentou tal compreensão de imaginação foi Novalis, para quem todas as faculdades deviam ser deduzidas a partir da imaginação produtiva. Fichte também compreendia a imaginação como atividade fundamental do espírito humano e declarava que ela não proporcionava ilusões e erros, mas a

verdade. Para Baudelaire, todo o universo visível não passava de alimento que a imaginação deveria digerir e transformar. Era a ela que todas as faculdades humanas deveriam ser subordinadas. Em *Salão de 1859*, o poeta divaga:

Que misteriosa faculdade é esta rainha das faculdades! Ela alcança todas as outras; excita-se e envia-as ao combate. Às vezes, se assemelha à outras a ponto de confundir-se com elas, e no entanto ela é sempre ela mesma, e os homens que não provoca são facilmente reconhecíveis por não sei que maldição que seca suas produções como a figueira do Evangelho (1988, p. 75).

O ponto principal aqui, lembramos, consiste em indicar apenas alguns autores representantes desse caráter central e criativo da imaginação, enquanto base das demais faculdades. Para os românticos, o conceito de imaginação (*Einbildungskraft*) não dizia respeito à faculdade de criar ficções, conforme observado por Rancière (2009), mas tratava-se de uma potência da *Bildung*, que produz “imagens” que são formas de vida. Tal potência estaria vinculada com a possibilidade de recriar, com a poesia, o equivalente de um mundo perdido. O interessante aqui é perceber a estreita relação entre a noção de imaginação e *Bildung* (formação) no Romantismo – onde essa noção de formação unificadora do ser humano foi muito aprofundada.

Ao longo do século XX, novas abordagens foram desenvolvidas por autores espalhados pelos campos disciplinares da psicanálise, hermenêutica, fenomenologia, antropologia, entre outros. Os estudos desenvolvidos em tais áreas ofereceram ao imaginário novas acepções e significações, que marcaram a diversidade com que a temática tem sido abordada. De acordo com Marco Heleno Barreto (2008), a imaginação encontrava-se sitiada por três grandes linhas de força: não teve lugar digno de nota no aristotelismo, foi explicitamente proscrita no cartesianismo e afastada por princípio do cientificismo moderno. A partir de uma reavaliação profunda das concepções de verdade e de conhecimento, criam-se condições que permitem a reabilitação da imaginação, desta vez sob uma nova chave, a saber, a chave simbólica. Conforme Barreto (2008, p. 31) “o pensamento simbólico – típico da imaginação – retorna à cena contemporânea principalmente pelas vias da psicanálise e da antropologia cultural”.

1.1.2 Psicanálise, imagem e imaginação

Ao analisar a psicanálise freudiana, Durand (1988) compreendeu-a como reducionista: o reducionismo da psicanálise ficou a cargo dos princípios freudianos, que compreendiam a imagem como fantasma. Encontra-se, na obra de Freud, uma dupla redução da noção de símbolo, que diz respeito ao método duplo: o associativo e o simbólico. A doutrina psicanalítica freudiana compreende a imagem como símbolo de uma causa conflitual entre a libido e a censura. Tal compreensão pressupõe que a imagem possui uma causa primeira e a identifica na libido. Assim, através de associações, o método associativo reduz qualquer aparição de uma imagem ao efeito da libido e seus incidentes biográficos. Desse modo, o símbolo encontra-se fadadamente reconduzido à sexualidade, de modo que as imagens simbólicas se reduzem às alusões figuradas dos órgãos sexuais. Trata-se da redução do símbolo a um sintoma sexual.

Além da redução do símbolo a uma pura representação associativa, há a redução denominada “símbolo invertido”. Trata-se de inverter o sentido comum do símbolo: o simbolizante é logicamente igual ao simbolizado, de modo que é possível substituir um pelo outro, através de uma operação de reversibilidade. Ao estudar o imaginário através da investigação factual, a psicanálise freudiana reflete o método positivista e acaba promovendo o escamoteamento do símbolo em favor do sintoma e da estipulação causalista. Apesar disso, sua grande importância consistiu em recuperar os valores psíquicos e as imagens a um âmbito relevante de investigação novamente⁴.

Na psicanálise junguiana, a imaginação assume um papel fundamental. Em sua abordagem do psiquismo humano, Carl Jung compreendeu o destaque da imaginação simbólica não apenas nos sonhos, mas também nas artes. Seus desvios das investigações freudianas se tornam perceptíveis quando se considera principalmente a elaboração de sua psicologia analítica. Se concordava com Freud

⁴ Em relação às considerações psicanalíticas, vale lembrar o pensamento de Jacques Lacan. De acordo com ele, a realidade humana dispõe de três categorias conceituais, a saber, o imaginário, o real e o símbolo. Em termos gerais, o imaginário diz respeito a uma espécie de teatro das ilusões do eu, aos vários papéis de um indivíduo; o real é aquilo que não pode ser simbolizado e o símbolo é entendido como o ideal do eu, responsável por determinar e sustentar a projeção imaginária sobre o eu-ideal. Aqui, assinala-se apenas a importância primordial das imagens na constituição do eu.

quanto à importância do âmbito onírico para o estudo do inconsciente, discordava radicalmente de que os sonhos pudessem revelar apenas desejos sexuais reprimidos. Jung acreditava que os sonhos exibiam imagens simbólicas, capazes de conduzir a diversos significados vinculados ao passado e ao futuro.

Para compreender a imaginação no pensamento junguiano, é necessário resgatar sua concepção de realidade. Para Jung, a realidade sempre diz respeito à realidade do indivíduo, ou seja, é sempre uma realidade em nós. A imaginação corresponde à realidade do sujeito, que apenas tem acesso à imagem. Nesse sentido, as únicas coisas que podemos experimentar diretamente são os conteúdos da consciência, formados por imagens.

Em sua perspectiva psicológica, Jung compreende que é por meio da psique que tudo nos é transmitido. A atividade psíquica apresenta um caráter criador: ela cria a realidade – entendida conforme assinalamos anteriormente, isto é, como imagens psíquicas de um indivíduo. Essa atividade da psique corresponde ao que a Jung entende por fantasia, que algumas vezes aparece em sua forma primordial e, outras vezes, consiste no produto último da síntese de todas as capacidades.

Conforme desenvolve sua psicologia analítica, esclarece que a imagem é formada entre duas polaridades da psique, o consciente e o inconsciente. A elaboração psíquica das imagens que correspondem à realidade de cada indivíduo se dá por meio de fatores interiores que tomam forma e sentido em conjunção com fatores exteriores, que a percepção registra. Jung não poupa esforços para distinguir imagem e alucinação. A imagem, para ele, “tem o caráter psicológico de uma representação da fantasia e nunca o caráter quase real da alucinação, isto é, nunca toma o lugar da realidade e sempre se distingue da realidade dos sentidos por ser uma imagem “interna”” (1991, p. 458). Não cabe à imagem um valor de realidade, mas apresenta um valor maior, um valor psicológico enorme, enquanto expressão de uma realidade “interna”, que pode suplantar a importância da realidade “externa”. Para o pensamento junguiano, a imagem interna é complexa, sendo composto de diversos materiais. Ela é expressão de conteúdos inconscientes, mas não apenas deles. Trata-se, acima de tudo, de uma expressão concentrada da situação psíquica como um todo: a imagem é expressão de uma situação momentânea, tanto inconsciente quanto consciente. Desse modo, seu sentido deve sempre ser interpretado a partir da relação psíquica entre ambos os polos da psique.

Para Jung, o inconsciente não é acessível diretamente, mas se manifesta em sua intersecção com o consciente, através de manifestações simbólicas arquetípicas. É importante esclarecer a definição de arquétipo, muito importante na obra junguiana. Conforme esclarece Nise da Silveira, os arquétipos são “possibilidades herdadas para representar imagens similares, são formas instintivas de imaginar” (1981, p. 77). Os arquétipos originam-se de impressões deixadas por determinadas vivências comuns a todos os seres humanos. Eles funcionam como pontos onde a energia psíquica se concentra. Quando em estado potencial, essa energia se atualiza, toma forma, tem-se então a imagem arquetípica.

Nesse encadeamento vocabular, surge com imensa importância a noção de símbolo, que é uma forma imensamente complexa. Em todo símbolo há, como fator essencial, uma imagem arquetípica, a qual outros elementos devem juntar-se para que ocorra a construção do símbolo. Para Jung, o símbolo não é racional nem irracional, mas as duas coisas simultaneamente, na medida em que consciente e inconsciente aproximam-se nele. Um símbolo consiste na expressão de coisas significativas que não encontram formulação ideal. Longe de oferecer qualquer explicação, ele impulsiona para além de si mesmo, em direção a um sentido inapreensível, distante, mas misteriosamente pressentido. Na concepção junguiana, os símbolos constituem uma espécie de linguagem universal, capaz de exprimir, através de imagens, coisas que transcendem das problemáticas específicas dos indivíduos, alcançando dimensões inatingíveis via o conhecimento racional (SILVEIRA, 1981).

Assim, sublinhamos o lugar fundamental da imagem e da imaginação na investigação desenvolvida por Jung. Aquilo que consideramos realidade imediata, material, consiste em uma realidade constituída de imagens elaboradas pela psique humana. Trata-se, por isso, de uma realidade gerada em nó através da síntese entre a intensidade viva do real e sua elaboração intelectual. Tal síntese ocorre por meio da imaginação, compreendida como processo vital, como atividade autônoma responsável por atos incessantes de criação. Salientamos, desse modo, a grande contribuição do pensamento junguiano na medida em que identifica um caráter criador e transcendente na atividade imaginativa.

1.1.3 Fenomenologia e imaginação: Husserl e Sartre

Um dos marcos principais no desdobramento teórico dessa problemática foi o advento da vertente fenomenológica. Dentre as contribuições mais importantes, destacam-se as considerações desenvolvidas por Edmund Husserl, responsável pelas primeiras caracterizações fenomenológicas da experiência da imagem a partir do que denomina “consciência de imagem”. Inicialmente, a imaginação diz respeito ao ato geral de captação de imagens. Na medida em que a fenomenologia husserliana adquire uma elaboração mais detalhada, a imaginação (*Einbildung*) passa a designar um modo de figurar a partir da consciência de imagem. A consciência de imagem consiste em um modo de intuição no qual o objeto intencional aparece com seus elementos sensíveis próprios, mas não de maneira íntegra. Isso significa que o objeto está presente em grau menor quando comparado à percepção sensível, que o tem em grau maior.

A fenomenologia husserliana caracteriza-se por estabelecer uma relação estrutural entre a consciência de imagem e a percepção. O critério que legitima essa relação é a plenitude intuitiva, isto é, o grau de presença com que o objeto intencional aparece. Na percepção sensível, o objeto mesmo se faz presente, enquanto que na consciência de imagem ele aparece em um nível inferior de presença. No escopo da sistemática husserliana, a consciência de imagem é uma experiência distinta da percepção, mas fundada nela. O aspecto diferenciado diz respeito ao fato de que antes de classificar a experiência de imagem como um tipo de percepção de nível inferior, a fenomenologia husserliana a situa no campo mais amplo da intuição, estando mais próxima, portanto, de um intuicionismo que de um perceptualismo. Por fim, Husserl indica a importância epistemológica da consciência de imagem localizando-a como um passo fundamental no caminho da sua concepção teleológica de conhecimento.

As considerações de Husserl sobre a problemática da imagem são desenvolvidas na medida em que contribuem para a construção da complexidade de seu sistema filosófico, mas não aprofundam a temática, parecendo escassas de modo geral. Apenas num momento posterior, com o desenvolvimento da filosofia de Jean-Paul Sartre, a imaginação recebe uma abordagem mais produtiva. Apesar de

também conservar o vínculo da imagem com a consciência, Sartre traça alternativas teóricas absolutamente distintas do pensamento husserliano, proporcionando à imagem constituir um ato de pensamento autêntico, uma espontaneidade criadora.

Na abordagem sartreana, a elucidação da imaginação e do imaginário caracteriza-se por preservar a ligação íntima com o estudo da consciência. No ensaio intitulado *A imaginação*, publicado em 1936, Sartre anuncia o objetivo de desenvolver uma leitura sobre a noção de consciência à luz da fenomenologia. Sua teoria fenomenológica da imaginação seria apresentada detalhadamente em 1940, com a publicação de *O imaginário*. Nessas duas obras, orientado pela fenomenologia husserliana, Sartre desenvolve críticas à psicologia tradicional e ao cartesianismo, mais precisamente ao modo como ambas vertentes lidam com as noções de imagem e consciência. Tais reflexões críticas são amparadas com base na distinção entre identidade de essência e identidade de existência.

Essa distinção pode ser mais facilmente esclarecida resgatando o exemplo oferecido pelo próprio filósofo. Trata-se de uma folha em branco que está sobre sua mesa, para a qual ele olha e percebe sua forma, cor e posição. Ao virar a cabeça para outra direção, ele não vê mais a folha em branco, que permanece em seu lugar inicial, fora da visão do filósofo. No entanto, a folha aparece novamente, com sua forma, cor e posição. O que o leva a afirmar, portanto, “que é a mesma folha com as mesmas qualidades” (1996, p. 8). A folha que aparece nesse momento apresenta uma identidade de essência com a folha vista por ele no momento anterior. Sartre (2008, p. 8) assinala, ainda, que por essência não compreende apenas a estrutura, mas também a individualidade.

Só que essa identidade de essência não é acompanhada de uma identidade de existência. É exatamente a mesma folha, a folha que está agora sobre minha escrivaninha, mas ela existe de outro modo. Não a *vejo*, ela não se *impõe* como um limite à minha espontaneidade; não é tampouco um dado inerte que existe *em si*. Em uma palavra, ela não existe *de fato*, ela existe *em imagem*.

É possível afirmar que entre um objeto real e o mesmo objeto imaginado, portanto, há uma identidade de essência, isto é, ambos apresentam as mesmas qualidades. O único traço de distinção diz respeito ao fato de o primeiro ser real e o segundo constituir uma imagem. Desse modo, Sartre alerta que não há identidade

de existência entre os dois, na medida em que ambos possuem modos de ser distintos: o primeiro existe como coisa e o segundo existe como imagem.

Quando identidade de essência e identidade de existência são confundidas, ocorre o que Sartre denomina de metafísica ou ontologia ingênua da imagem: trata-se de, a partir da identidade de essência entre a imagem e o objeto, concluir a identidade de existência, o que significa tomar a imagem como o objeto, ou melhor, compreendê-la enquanto substituta, como uma coisa metafisicamente menor ao objeto real que representa. Sartre (2008) também chega a se referir a isso como “coisismo ingênuo da imagem” e salienta que as considerações sobre imaginação elaboradas por Descartes, Leibniz, Hume e pela psicologia positiva (por eles influenciada) foram estabelecidas com base nessa ontologia ingênua, ou seja, com base na confusão conceitual entre esses dois tipos de identidade.

O desenvolvimento da concepção sartreana de imaginação se dá em oposição à noção de percepção. De acordo com Sartre (1996), a consciência lida com os objetos por meio de dois modos intencionais, o perceptual e o imaginante. Pela percepção, a consciência intencional visa aos objetos do mundo real, que são percebidos sob diversas perspectivas, podendo sempre apresentar aspectos novos, mas sempre de determinado lugar e tempo. Em contraposição a isso, Sartre define os objetos irrealis, que não são percebidos, não se encontram portanto no espaço e no tempo, mas são imaginados pelo modo imaginante da consciência. O objeto irreal é o objeto enquanto imagem, que não é dado a perspectivas, pois se apresenta sempre em uma unidade. Enquanto que na percepção um novo aspecto do objeto pode ser conhecido, na consciência imaginante o que se pode saber de uma imagem é apenas a consciência que se tem dela.

Sartre entende que, ao projetar um mundo irreal, a consciência imaginante nega a realidade perceptual imediata, afirmando desse modo o caráter transcendental da imaginação. As imagens irrealis produzidas pela consciência imaginante não fazem parte do âmbito do real, não surgem no real, mas num espaço imaginário. Por meio da imagem, portanto, o ser humano tem a capacidade de transcender o real rumo ao imaginário. A imagem fabrica a vida imaginária, o espaço imaginário, onde os objetos irrealis engendram outro mundo, outro real. Nesse ponto, a imaginação adquire notabilidade no sistema ontológico sartreano, pois engendra uma relação fundamental com a concepção de liberdade humana. É justamente a

função irrealizante da imaginação que, ao negar o real e projetar mundos para além da realidade, possibilita o exercício da liberdade, permitindo que a existência ultrapasse a si mesma, visando sua própria criação.

É possível perceber, desse modo, como a imaginação passa a assumir um papel fundamental na fenomenologia sartreana. Para o filósofo, uma consciência desprovida da capacidade de imaginar estaria presa no mundo das coisas, pois no ato de imaginar está a estrutura fundamental da liberdade, a capacidade de negação e a projeção de mundos para além da realidade. Ao desenvolver os caminhos de investigação abertos por essas reflexões, Sartre acabará reorganizando a função da imaginação, que de submissa à percepção será admitida como condição fundamental para a consciência, revisando assim o papel da vida imaginária do ser humano.

Tanto as considerações husserianas quanto sartreanas foram importantes para o desenvolvimento da vertente fenomenológica, não tanto para os desdobramentos teóricos do imaginário, cuja grandeza foi revelada de maneira mais pioneira e profunda por outros pensadores, como Bachelard e Durand, responsáveis por mostrar que sua dimensão vai além do fictício e do irreal. No que diz respeito à perspectiva bachelardiana, base teórica principal desta pesquisa, poucas considerações serão traçadas nesse momento, tendo em vista uma elaboração mais detalhada no decorrer do trabalho.

1.1.4 Bachelard: fenomenologia da imaginação criadora

As considerações desenvolvidas por Bachelard são inovadoras em relação à tradição filosófica, diferenciando-se tanto das vertentes racionalistas e empiristas, quanto da própria fenomenologia. É traço característico da tradição a abordagem da imaginação no contexto da explicação sobre sua origem, da relação imagem/ideia, imagem/percepção, imagem/consciência e de suas influências na construção do conhecimento. Bachelard substitui o enfoque psicológico-gnosiológico pelo enfoque estético, segundo o qual a imagem é apreendida não como construção sensório-intelectual e representação mental fantasmática, mas como acontecimento objetivo

integrante de uma imagética, evento de linguagem (PESSANHA, 1994). O que explicaria o fato de sua investigação se dar a partir de obras de arte e de textos literários, principalmente poesia.

A preocupação de Bachelard não foi construir um sistema filosófico fechado, conforme se pode observar recorrentemente na história da filosofia. Na verdade, sua obra é marcada por dois momentos diferenciados pelo próprio autor e posteriormente reiterados pelos seus comentadores: o diurno e o noturno. A fase diurna abrange as obras de temática epistemológica, onde Bachelard denuncia os perigos que a influência da imaginação pode apresentar na busca pela verdade objetiva através da razão, mas paralelamente desenvolve críticas ao racionalismo e ao empirismo científicos, salientando que o fenômeno da imaginação também ocupa papel fundamental na criação científica, no cultivo das ideias claras, no campo dos conceitos. Assim, é possível observar que o filósofo formula um novo racionalismo, aberto, setorial e dinâmico. Já a fase noturna abarca as obras que abordam propriamente o imaginário, o devaneio poético, a maioria delas dedicada à simbólica dos quatro elementos – água, ar, fogo e terra. Nessa perspectiva, Bachelard inova na concepção de imaginação, associando-a ao fenômeno do devaneio, mergulhando nas profundezas da poesia, revelando, assim, as riquezas e benefícios do devaneio poético.

De acordo com Bachelard (2001, p. 1), a faculdade imaginativa não é responsável por formar imagens, mas

ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada de imagens, não há imaginação, não há *ação imaginante*.

Em sua essência, a imaginação contém uma ação imaginante, que supera as imagens fornecidas pela percepção ou pela memória, deformando-as e oferecendo uma explosão de imagens. Através dela, uma imagem presente, seja percebida ou lembrada, deve fazer pensar em uma imagem ausente. Assim, imaginar significa ausentar-se, lançar-se a uma vida nova, como quem aceita um convite ao reino da imaginação, onde não há lei. Ali, o infinito é a região em que ela se afirma como imaginação realmente pura, livre, aberta, capaz de projetar o seu ser e o ser inteiro. Nesse sentido, o filósofo entende que o vocábulo ideal que

corresponde à imaginação não é exatamente imagem, mas imaginário. O valor que qualquer imagem pode assumir só pode ser compreendido no âmbito do imaginário (2001, p. 1):

(...) o valor de uma imagem mede-se pela extensão de sua auréola *imaginária*. Graças ao *imaginário*, a imaginação é essencialmente *aberta*, *evasiva*. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência da *abertura*, a própria experiência da *novidade*.

E o imaginário, esta espécie de pilar fundamental a partir do qual é possível empreender a compreensão de imagem e imaginação, em que consiste? O próprio filósofo responde que o imaginário cria imagens, mas “apresenta-se sempre como algo além de suas imagens, é sempre um pouco mais que suas imagens” (2001, p. 2). Bachelard indica a necessidade de encontrar uma filiação regular do real ao imaginário. Mesmo as “viagens imaginárias mais evasivas” (2001, p. 7) não anulam uma vida imaginativa verdadeiramente regular. Tal regularidade deve-se ao fato de haver “matérias fundamentais”, capazes de arrebatá-la a pesquisa imaginária. Essas matérias fundamentais também são denominadas elementares, pois dizem respeito aos quatro elementos da natureza: fogo, terra, água e ar. Eles constituem a imaginação material e são imaginados, cada um, em seu dinamismo especial: “todo elemento adotado com entusiasmo pela imaginação material prepara, para a imaginação dinâmica, uma sublimação especial, uma transcendência característica” (2001, p. 8). A imaginação material é definida na medida em que se distingue da imaginação formal. De acordo com Bachelard, ambas compõem as duas linhas de força imaginante da mente humana.

A imaginação formal está relacionada à função do real, cujo fundamento se encontra na memória e na percepção. Ela é fundamentada na visão, direcionando-se à abstração e ao formalismo – trajeto típico da filosofia ocidental. Essa perspectiva sustenta implicitamente a compreensão do ser humano como um mero espectador do mundo, ocioso e passivo. Tendo em vista tais considerações, talvez pareça mais concebível sua crítica à concepção sartreana de imagem. A fenomenologia estática de Sartre segue a tendência intelectualista, que privilegia o visual e o formal, acabando por tomar distância do material, vindo a sustentar, assim, a concepção de imagem enquanto mero substituto do objeto percebido (“*Olho esta folha em branco, colocada sobre minha mesa*”). Por isso, ao assumir a

fenomenologia como método exploratório do imaginário, Bachelard faz questão de distingui-la: trata-se de uma fenomenologia dinâmica e amplificadora, que enfatiza a virtude da origem das imagens, que consiste em “atingir o próprio ser de sua originalidade e tirar proveito, assim, da insigne produtividade psíquica que é a imaginação” (DURAND, 1988, p. 67).

O outro aspecto da realidade imaginativa diz respeito à imaginação material, que solicita do indivíduo uma postura ativa. Ela é essencialmente transformadora e dinâmica. Ela proporciona uma recuperação do mundo como provocação concreta e como resistência, solicitando uma participação, uma intervenção ativa e modificadora do homem, aqui compreendido sob o perfil de um demiurgo, artesão, manipulador, criador, obreiro (PESSANHA, 1994). É justamente esta imaginação material que Bachelard compreende como imaginação criadora, por meio da qual o sujeito é posto em contato com a própria materialidade das coisas, com as quais se relaciona a fim de superá-las ou, ainda, transformá-las.

Bachelard aborda a imaginação criadora pela perspectiva de sua fenomenologia dinâmica, de acordo com a qual a imagem não tem passado. Assim, alerta a importância de evitar a procura pelos seus antecedentes, este hábito viciado de psicólogos e psicanalistas, que atribuem às imagens significação passional e psicológica. Conforme observou Turchi (2003), esse tipo de fenomenologia permite, por intermédio do devaneio poético, que os obstáculos do compromisso biográfico sejam ultrapassados, de modo que a imagem possa ser acolhida em sua plenitude, isto é, ser tomada em seu ser no instante em que aparece, em sua novidade. Bachelard compreende que a imagem súbita e a chama do ser na imaginação escapam aos métodos psicanalíticos, o que o leva a desviar do percurso traçado pela filosofia realista e pelos psicólogos já que para eles

é a *percepção* das imagens que determina os processos da imaginação. Para eles, vemos as coisas primeiro, imaginamo-las depois; combinamos, pela imaginação, fragmentos do real percebido. Lembranças do real vivido, mas não poderíamos atingir o domínio de uma imaginação fundamentalmente criadora (2013, p. 2).

É justamente sobre aspecto criador da imaginação que Bachelard se debruçará, estabelecendo uma tese que afirma o caráter primitivo, o caráter psiquicamente fundamental da imaginação criadora. Sua filosofia reforça a distinção entre a imagem percebida e a imagem criada. Trata-se de duas instâncias psíquicas

muito diferentes: a primeira diz respeito à imaginação reprodutora e está vinculada à percepção e à memória; enquanto que a segunda diz respeito à imaginação criadora e pode ser designada como *imagem imaginada*. Bachelard entende as imagens imaginadas não como reproduções da realidade, mas como sublimações dos arquétipos, designando imagens que saem, portanto, do próprio fundo psíquico humano.

O psiquismo humano elabora-se primitivamente em imagens. Ele é animado por uma “fome de imagens”. Enquanto a psicanálise, sob a imagem, busca a realidade, Bachelard dedica-se a buscar, sobre a realidade, a positividade da imagem. Propriamente nesta investigação, ele encontra a “energia de imagem que é a própria marca do psiquismo ativo” (2013, p. 17). A energia primordial da imaginação criadora é constituída justamente pelos quatro elementos naturais. Eles movimentam as forças psíquicas do ser humano em sua relação com o mundo material, funcionando, assim, como espécies de arquétipos da psique humana.

Desse modo, de acordo com a poética bachelardiana, os quatro elementos materiais constituem a própria matéria da imaginação criadora. A apreensão do real pela imaginação consiste em um lento trabalho de deformação da matéria na imaginação. De acordo com Valadares (2014, pp. 472-473), é “a imaginação que capta o real na sua materialidade elementar: ela imagina o real como matéria porque suas imagens elementares – as imagens a partir das quais ela compõe suas fantasias – são imagens materiais”. Assim, não se trata de uma representação ou uma duplicação do real. Antes, a imaginação expande o real, encontrando outro real, constituindo-se como uma espécie de super-realidade, como se cada imagem poética criada expandisse os limites da sensibilidade humana.

Nesse sentido, a imaginação criadora, através do devaneio, inaugura novos mundos, que estão além da visão e que resultam da vontade aliada ao ato de imaginar. Bachelard entende que a criação das imagens poéticas está associada à vontade, que constitui uma das mais importantes qualidades psíquicas, ao lado da imaginação. As imagens estimuladas pela imaginação criadora transcendem e transfiguram o real, compondo aquela super-realidade. Esse caráter criativo da imaginação é uma das propostas de maior insistência do pensamento bachelardiano, conforme o qual a imaginação *deforma* imagens, o que significa que forma imagens que expandem e ultrapassam a realidade.

O verdadeiro fenomenólogo, afirma Bachelard, deve ser sistematicamente modesto, puro em suas observações fenomenológicas, de modo a liquidar o passado e encarar a novidade da imagem. Longe de entendê-la como substituto do objeto, o fenomenólogo dinâmico reconhece a falibilidade de estudá-la por meio de reforço conceitual, afinal “é um contrassenso pretender estudar objetivamente, porque só recebemos verdadeiramente a imagem quando a admiramos” (1957, p. 52). Daí a ideia de uma “ontologia direta”. A imagem poética não está submetida a um impulso, não é eco de um passado. Trata-se, antes, do inverso. Ela deve ser recebida no instante de sua explosão, pela novidade de seu ser, de seu dinamismo próprio. De acordo com Bachelard, a imagem poética, portanto, tem de ser tomada no momento em que “emerge na consciência como produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado na sua atualidade” (1988, p. 96).

Investigar as imagens através dessas considerações significa estar à disposição da imaginação, reconhecer a força persuasiva das imagens, deixar-se levar pelas relações entre elas, pelas analogias, paradoxos e ambivalências que surgem da criação transformadora, ou melhor, deformadora da imaginação. Mais do que conhecer as imagens, é necessário entregar-se a elas. Esta postura de entrega e admiração é a condição para que a imagem seja apreendida em seu sentido nascente, primitivo.

Bachelard acreditava que “o verdadeiro domínio para se estudar a imaginação não é a pintura, mas a obra literária, a palavra, a frase” (1966, p. 252 *apud* JAPIASSÚ, 1976, p. 118). A imaginação literária é entendida como uma atividade natural que corresponde a uma ação direta da imaginação sobre a linguagem. O poema, em sua essência, é uma aspiração a imagens novas, ele corresponde àquela necessidade de novidade própria da imagem. Nesse sentido, o ato poético não tem passado. Na poesia, a imagem aconchega sua instantaneidade, sua novidade. Por isso, sua opção pelo método fenomenológico: a preocupação principal da fenomenologia não consiste em encontrar as razões e causas da imagem, mas apreendê-la tal como surge em sua novidade conforme foi engendrada pelo poeta, visando captar o processo da criação. Bachelard reconhece que “jamais conseguiremos plenamente essa inversão que nos faria passar da expressão poética a uma consciência de criador” (1988, p. 16), mas considera possível estimular tal inversão. É a esperança embutida nesta crença que motiva o

desenvolvimento de sua fenomenologia da imaginação criadora, material e dinâmica.

De acordo com Bachelard, a particularidade da literatura e da poesia consiste numa espécie de prolongamento da atividade criadora na alma daquele que por ela se deixa invadir. A imagem poética se prolonga na medida em que se transmuda em outras imagens, nos sonhos que suscita na alma do leitor. Devido a essa intersubjetividade na qual a imagem se mobiliza, a abordagem fenomenológica da imagem literária evoca os dois momentos denominados “ressonância” e “repercussão”: no primeiro, ouvimos o poema; no segundo, nós o falamos.

De acordo com Bachelard (1988, p. 99), “as ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da nossa vida no mundo, a repercussão nos chama a um aprofundamento da nossa própria existência”. A ressonância diz respeito ao momento em que recebemos a imagem, em todo seu dinamismo. Daí ocorre uma convergência, um estado de confluência com o leitor, o que gera uma espécie de despertar da criação na alma do leitor: é o instante em que o poema ressoa na alma do leitor, de modo que ele é invadido pelo devaneio do poeta que o criou. Assim, na repercussão, ocorre uma espécie de revirada do ser: “parece que o ser do poeta é nosso ser” (1988, p. 99). Ou ainda, em outras palavras, é o momento em que o leitor sente que o poema o prende por completo. Pela repercussão, o leitor vislumbra a emergência do poder poético em si mesmo, vivenciando um aprofundamento da sua existência. Por intermédio da repercussão, é como se sentíssemos, enquanto leitores apaixonados por poesia, um poder poético erguer-se, ingenuamente, em nós. Assim, a imagem que a leitura de um poema oferece se faz verdadeiramente do leitor, enraizando-se nele, (que a recebe, mas sente que poderia tê-la criado).

Nesse sentido, Bachelard desenvolve suas críticas à atitude “objetiva” do crítico, que sufoca a repercussão, recusando prontamente a profundidade que deveria ser seu ponto de partida. Também nessa direção o filósofo reforça sua crítica às perspectivas psicológica e psicanalítica. O psicólogo se encontra “ensurdecido pelas ressonâncias e deseja incessantemente descrever seus sentimentos. Quanto ao psicanalista, perde a repercussão, ocupado em desembaraçar o emaranhado de suas interpretações” (1988, p. 100). Bachelard não visa (e condena quem o faz) encontrar as razões e causas da imagem. Pelo contrário, ele a considera no contexto de transmissão de uma alma para outra, protegendo-a das pesquisas de

causalidade. Nada, enfim, prepara uma imagem poética, que, apreendida subjetivamente em sua novidade e dinamismo, possibilita um aprofundamento de nosso próprio ser, constitui uma espécie de via para nossa intimidade.

A postura de admiração diante das imagens criadas pelos poetas também é compreendida por Bachelard como uma espécie de ingenuidade de maravilhamento, que é inteiramente natural. Quando vivido de maneira passiva, esse maravilhamento não permite que participemos com profundidade da imaginação criante. Para isso, a fenomenologia da imagem exige que seja ativada a *participação* na imaginação criante.

Como a finalidade de toda fenomenologia é colocar no presente, num tempo de extrema tensão, a tomada de consciência, impõe-se a conclusão de que não existe fenomenologia da passividade no que concerne aos caracteres da imaginação. Para além do contra-senso em que se incorre com frequência, lembremos que a fenomenologia não é uma descrição empírica dos fenômenos. Descrever empiricamente seria a subserviência ao objeto, ao erigir em lei a manutenção do sujeito em estado de passividade (1988, p. 4).

É inviável, portanto, qualquer postura passiva. Ao contrário, o método fenomenológico solicita a participação na imaginação criante, a qual diz respeito a um envolvimento que acontece quando o poema toma nosso ser por inteiro, quando nos prende. Trata-se daquele estado de envolvimento assinalado anteriormente, quando o poema ressoa na profundidade do leitor, invadindo integralmente sua alma.

Ao empreender esta fenomenologia da imaginação criadora, Bachelard privilegiou aquilo que denominou de imagens elementares. As imagens consideradas elementares são aquelas que liberam a substância do mundo. Elas são primitivas, não no sentido de antigas, mas na medida em que liberam energias primordiais. Tais imagens primitivas enraízam-se em uma intuição material, isto é, são imagens que tiram sua substância de um elemento material. Assim, Bachelard dedica-se especialmente ao estudo dos quatro elementos da natureza, pois a sistematicidade dos quatro elementos lhe fornece um plano cômodo para expor diferentes maneiras de viver as emoções (BONTEMS, 2017). Por compreender o elemento como, ao mesmo tempo, uma energia, uma substância e uma dinâmica, Bachelard encontra nele critério para operar uma análise espectral dos

temperamentos de diferentes poetas⁵. Importante salientar que as imagens elementares não se limitam aos quatro elementos alquímicos, mas também, por exemplo, a noite e a árvore (imagens que o filósofo lamentava não ter estudado suficientemente). Esse tipo de imagens se distingue das imagens convencionais, que são desgastadas, vazias, sem substância e sem criatividade, são imagens mortas. Bachelard focou sua atenção na proliferação autônoma das imagens elementares, que são originais, autênticas e vivas.

Às imagens elementares – matérias originais em que se instrui a imaginação material, criadora – vinculam-se profundas ambivalências. Isso constitui, para Bachelard, uma propriedade psicológica tão constante que pode ser tida como uma espécie de “lei primordial da imaginação, a sua recíproca: *uma matéria que a imaginação não pode fazer viver duplamente não pode desempenhar o papel psicológico de matéria original*” (2013, pp. 12-13). Para que uma matéria encontre seu duplo poético e possibilite variadas transposições, é necessário que seja uma ocasião de ambivalência psicológica. Dessa forma, para que um elemento material envolva a alma inteira, é fundamental a dupla participação: do bem e do mal, do desejo e do medo, do claro e do obscuro. Essa dupla participação é o que anima o aspecto dinâmico da imaginação, do devaneio poético. Ela auxilia a imaginação em sua tarefa de dessubjetivação, em sua atividade de deformação da matéria.

Nessa direção, é importante assinalar outro aspecto fundamental da filosofia bachelardiana, a saber, o papel essencial desempenhado pela assimilação subjetiva no encadeamento das imagens e de suas motivações. Bachelard enfatiza a necessidade de abandonar as intimações objetivas, os dados extrínsecos à consciência imaginante, os elementos psicológicos, sociais, históricos, porque eles não dão conta da potência fundamental das imagens simbólicas. Conforme afirma Bontems (2017, p. 172), Bachelard cultivou “suas próprias experiências íntimas, tomando o cuidado de enfatizar que sua singularidade não era contraditória com a universalidade e a abertura do devaneio”. É propriamente na esfera da intimidade

⁵ Alguns exemplos: Hölderlin e Novalis são considerados poetas do fogo, Edgar Poe e Paul Claudel são artistas ligados à imagem da água, Rilke e Shelley estão vinculados ao elemento aéreo. Importante perceber que ao mesmo tempo em se debruça sobre a obra de “grandes” poetas, Bachelard também cita aqueles que eram “apenas” seus amigos, como Louis Guillaume. Ele não cita artistas por espírito de distinção, perambula de um poeta a outro, passando “de um grande poeta a um poeta menor; pelo evento da simples imagem que revelava seu valor poético pela própria riqueza de suas variações” (1974, p. 3 *apud* BONTEMS, 2017, p. 129).

que o valor de ser das imagens está ancorado. Em seus livros noturnos, o âmbito afetivo das experiências íntimas destaca-se em relação às experiências científicas impessoais. Em outras palavras: no campo do poético, a dinâmica onírica da criação de imagens é compreendida através da experiência de seus efeitos sobre a afetividade, a sentimentalidade.

Para encerrar este capítulo introdutório, salientamos a escolha do pensamento bachelardiano acerca do fenômeno da imaginação como ferramenta teórica e conceitual principal deste trabalho. Propomos, aqui, uma leitura dos poemas de João Cabral concentrada na busca pelas imagens cabralinas através das diretrizes bachelardianas. Valendo-nos deste aparato conceitual, sublinhamos que o objetivo principal consiste explorar algumas imagens poéticas - que julgamos fundamentais - nas primeiras obras do poeta pernambucano, buscando revelar o modo como se relacionam com o seu fazer poético. Assim, por meio da dinâmica da imaginação criadora ou material, pretendemos desacomodar João Cabral do trono inabalável da razão, lugar em que grande parte da crítica costumou colocá-lo.

2 GERAÇÃO DE 45, SURREALISMO E A POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

2.1 A GERAÇÃO DE 45: CONTEXTO MODERNISTA

A geração de 45, também denominada terceira geração modernista, costuma ser caracterizada por uma variedade de princípios e métodos estéticos. Compreender essa multiplicidade é importante para identificar os diferentes artistas que pertenceram a essa geração. Frequentemente, certos aspectos são apontados como definidores desse período, mesmo que não representem alguns autores. Neste capítulo, pretende-se indicar estas que podem ser consideradas as principais características, mas também suas variações, a fim de compreender a diversidade típica desta geração. Para tanto, faz-se necessária uma breve explanação acerca do Modernismo enquanto movimento literário brasileiro.

De acordo com Péricles Eugênio da Silva Ramos (2004), em relação à poesia, o termo “Modernismo” denominava o movimento literário que se estendeu da Semana de Arte Moderna até o meado do século XX, caracterizado essencialmente pela liberdade de pesquisa estética. A divisão do Modernismo em três gerações tornou-se vastamente comum em função de algumas diretrizes perceptíveis em determinados períodos. A primeira geração é a de 22, também denominada fase de ruptura, na medida em que rompia radicalmente com os moldes anteriores, inspirada nas vanguardas europeias. Abarca o período de 1922 até 1930. Destaca-se, neste período, a atuação de grupos como o Pau-Brasil, o Verde-amarelismo, o Manifesto Regionalista e o Movimento Antropófago, autoproclamados vanguardistas.

Dentre as principais características desse período está o desenvolvimento da rima e do verso livres, o que significava uma espécie de obediência ao ritmo interior, aos dinamismos interiores surgidos sem qualquer preestabelecimento de métrica – e de maneira alguma excluía a possibilidade de emprego da métrica. Esteticamente, Ramos (2004) observa a substituição da ordem intelectual pela ordem subconsciente. Muitas vezes, a associação de imagens, isenta de lógica intelectual, imperava sobre a concatenação de ideias. Dentre outros aspectos, há

ainda, na poesia modernista, traços de espiritualidade e transcendência, bem como a preferência por elementos prosaicos, assuntos cotidianos e o tom coloquial, que de certo modo humanizavam a consciência intelectual.

A geração de 30 constitui o segundo período, também intitulado fase de extensão. Alonga-se de 1930 até 1945 e apresenta temas voltados ao homem em si, como ser individual, atenta-se aqui para a poesia de Cecília Meireles, por exemplo, que tornou-se muito caracterizada pela interiorização; ao homem como ser social ou político, onde um consagrado exemplo é a poesia drummondiana; ou como ser religioso, aspecto que remete à poesia elaborada por Jorge de Lima e Murilo Mendes. Importante assinalar que esse período intermediário inclui poetas que, em sua maioria, estabeleceram diversas relações tanto com a fase precedente quanto com a posterior, de sofrer influência ou de exercer influência, de modo que não é incomum o fato de suas obras poéticas apresentarem aspectos muito variados entre si. Trata-se, enfim, de uma fase de extensão de campos ou ainda, em determinada designação, de pós-modernismo.

O terceiro momento, por fim, diz respeito à geração de 45, também intitulada fase esteticista⁶, na medida em que assumiu a marca da disciplina e da pesquisa no tocante à expressão – também foi denominada de neomodernismo. Essa geração foi fortemente influenciada pelas tensões entre o intelectualismo e o movimento surrealista, orientado pela fantasia. Essas duas linhas de forças podem ser pensadas, não como compostos de uma encruzilhada ou uma dicotomia, mas como componentes de um espaço permeável, em que diversos poetas da geração encontraram uma espécie de entre-lugar, onde fantasia e intelectualismo se misturam.

Neste momento, verifica-se que o predomínio da forma voltou com vigor e o verso livre se tornou uma espécie de inimigo da geração, que privilegiava as regras de versificação. Trata-se, no entanto, de um exercício que busca por novos significados, preservando principalmente a clareza e economia de palavras. Um dos principais marcos desta geração é o retorno da noção de artesanato poético. Sobre esse aspecto, Mário de Andrade salientava, desde 1931⁷, que a arte não era apenas lirismo, no sentido de impulso interior, mas também artesanato, isto é, trabalho

⁶ Entendendo o termo 'estético' puramente enquanto técnica do poema.

⁷ Em artigo intitulado "A poesia em 30".

formal. De acordo com Ramos, em *A escrava que não é Isaura*, Mário reflete sobre algumas tendências da poesia modernista no Brasil:

Partindo da fórmula de P. Dermée de que lirismo + arte = poesia, Mário propõe a substituição *lirismo puro* (estado ativo proveniente da comoção) + *crítica* (isto é trabalho, baseado em leis estéticas provindas da observação ou mesmo apriorísticas) + *palavra* (que é o veículo) = *poesia*. (...) Esse princípio de que a criação não é apenas inspiração ou lirismo, mas exige trabalho, *artesanato*, Mário o sustentaria até o fim de sua vida (2004, p. 58).

Diante da acusação segundo a qual o Modernismo não passava de simples anarquia, Mário alertava para a ameaça do desleixo se transformar em sistema, mas insistia, acima de tudo, que o movimento Modernista não deveria ser confundido com uma total desordem. Sua compreensão da natureza artesanal da criação poética parece reafirmar aquela preocupação. Se muitos dos poetas surgidos na segunda fase eram considerados notáveis líricos, mas fracos artesãos, os poetas mais representativos desta geração assumem o trabalho formal como uma de suas principais diretrizes estéticas. Esse reestabelecimento da forma artística também foi apontado por Álvaro Lins, que enfatizou não se tratar de uma herança do Parnasianismo. Antes, esta atitude era a própria evolução da geração de 45: “uma evolução dentro do gosto e do senso estético” (2004, p. 197). Sérgio Milliet entende, ainda, esse comportamento como uma tentativa de equilíbrio das construções que resistem ao tempo.

Esta geração também foi intitulada de “neomodernismo”, expressão cunhada por Tristão de Athayde, que defendia a morte do Modernismo no ano de 1945. De acordo com ele, esse ano marcava o surgimento de um novo movimento, que se distinguia do anterior pelos seguintes aspectos: se o primeiro foi nacionalista e renovador, o segundo foi universalista, preocupado com questões sociopolíticas e também pode ser considerado conservador em estética, o que significa seu retorno estilisticamente à metrificacão, disciplina e rimas. Vale esclarecer que a denominação “neomodernismo” pode ser problemática, conforme indicou o próprio Ramos (2004), ao considerar que não era exatamente aquele o caso, uma vez que esta fase pode ser compreendida como continuação do Modernismo, mas marcada fundamentalmente pelo universalismo, pelo abandono do prosaico e do supérfluo e pelo trabalho artesanal.

É possível observar que a maioria dos poetas representativos dessa fase

rejeitava o poema enquanto obra de puro lirismo, considerando, antes, como um artefato. Daí o fato de se debruçarem sobre ele executando uma atividade artesanal, trabalhosa. Pode-se perceber, também, que a noção de forma assumiu variações entre eles, na medida em que assumiam ou não o emprego da metrificação tradicional.

Com base na investigação desenvolvida por Ramos, é possível traçar um panorama, onde são expostas as considerações de diferentes teóricos acerca do que identificavam como pontos em comum entre os poetas dessa geração. Sérgio Buarque de Holanda salientava o “esforço para realizar um tipo de poesia bem construída e bem governada, cheia de exigência de decoro poético e rigor formal” (2004, p. 198). De acordo com Sérgio Milliet, o amálgama capaz de unir as variações da geração de 45 consistia, principalmente, na preocupação construtivista, o que envolvia revalorização das palavras, criação de novas imagens e novas soluções poéticas. Para Afrânio Coutinho, o elemento unificador dizia respeito a uma preocupação ampla com a linguagem, com a busca pela palavra própria, pela imagem adequada, com a beleza formal e com a técnica na composição poética. Manuel Bandeira atentou para a expressão intelectualista de alguns poetas da geração – que muitas vezes pareciam pesar as palavras, segundo o poeta. Esse aspecto intelectual também é verificado por Antônio Cândido, que o vinculou ao aspecto universal. Para Cândido, os poetas dessa geração são orientados por uma “espécie de intelectualismo estético, por meio do qual procuram uma poesia do universal, eterno e geral, em vez do local, ordinário e pessoal, enfatizados pela geração anterior” (2004, p. 198).

Esse trabalho formal pode ser identificado, portanto, como o aspecto que influenciou toda esta fase, seja na recuperação ou na renovação das formas⁸. Em seus poetas mais representativos, a geração de 45 é caracterizada pela expressão formalmente mais rigorosa e pelo perspicaz senso de medida, ou seja, pela expressão sem excessos ou sentimentalismos. Este é outro aspecto fundamental dessa fase do modernismo. Benedito Nunes observou que, no ano de 1942, teve início a publicação da obra póstuma de Fernando Pessoa, que foi responsável por

⁸ É possível perceber como esse aspecto surge na obra de alguns poetas precedentes, em livros como *Claro Enigma* (1951), de Carlos Drummond de Andrade, e *Livro de sonetos* (1949) e *Invenção de Orfeu* (1952), de Jorge de Lima.

revelar aos brasileiros dessa época uma espécie de metodologia da criação literária “que substitui o princípio da sinceridade biográfica pelo princípio da sinceridade artística” (1971, pp. 26-27). Essa neutralização do sentimentalismo, essa espécie de antilirismo, apenas alcançaria os poetas brasileiros no decênio seguinte (é o que Nunes compreende que ocorre na poesia de João Cabral).

Pode-se entender a postura da geração de 45 como crítica em relação ao modernismo brasileiro de até então. Tal atitude abriu caminhos para diversos lados, alguns apontavam, inclusive, para direções contrárias ao trabalho artesanal – uma das principais características da geração. Ao rejeitar os aspectos do Modernismo que consideravam impuros, muitos poetas dessa fase buscaram uma poesia de refinamento formal e aprofundamento interior. Eles aceitavam o prosaico apenas quando transfigurado num ideal de pureza poética e de aprofundamento das vivências psíquicas. Surgindo em meio ao emaranhado deste cenário moderno, a poesia de João Cabral costuma ser caracterizada por referir o princípio de clareza ao de pureza e por opor ao aprofundamento das vivências o controle reflexivo da elaboração poética. Tentaremos abordar a obra cabralina, principalmente as publicações iniciais, que efetivamente ocorrem na década de 40, sem a preocupação de exibir seu pertencimento ou denunciar seu desvio desta geração. As considerações traçadas até aqui servem para contextualizar o momento da poesia brasileira em que emerge o poeta João Cabral.

2.2 JOÃO CABRAL E A GERAÇÃO DE 45

Diferentemente das gerações anteriores, a geração de 45 parece não ser formada por um grupo coeso de poetas, principalmente em função daquela variedade mencionada anteriormente. Podemos pensar na configuração de uma geração, se compreendemos por essa palavra o grupo de idade por eles formado. Podemos, ainda, entender o termo “geração” no tocante à situação histórica de encontro à qual estabeleceram suas expectativas no campo da poesia. De acordo com Benedito Nunes (1974), não se pode escolher a geração em que se nasce, mas escolhe-se a partir dela ou até mesmo contra ela. De acordo com o crítico, João

Cabral de Melo Neto teria optado pela segunda opção, opondo-se aos seus coetâneos. Estes se dedicaram a uma poesia marcada pelo refinamento formal e pelo aprofundamento interior, aspectos que viriam a se tornar a principal característica da geração de 45. Por isso, uma vasta gama de comentadores costuma considerar João Cabral como pertencente a esta geração apenas pelo fator cronológico.

Essa convergência cronológica entre João Cabral e seus coetâneos é adjetivada por José Guilherme Merquior como incômoda. De acordo com ele, João Cabral é situado entre os autores dessa geração por uma mescla de ingenuidade e malícia. Taxativo, Merquior (1996, p. 56) afirma que o seu desligamento dessa geração deveria ser obrigatório pelas seguintes razões:

Sua atitude de rigor, de concentração é toda conseqüente e penetrante: nada tem a ver com as camisas-de-força parnasianas desses senhores. Seu verso curto é também único. Seu realismo está a quilômetros de distância das pobres fantasias dessa versalhada; e a coragem singular, grandiosa e áspera na sua virilidade, com que enfrentou e venceu a tarefa da poesia social brasileira fazem dele um cavaleiro solitário entre esses ilustres conformistas. (...) João Cabral é simplesmente o que a geração de 45 poderia ter feito e não fez.

O perfil cabralino traçado pelas palavras de Merquior coincide e alimenta a figura do poeta que produz sob a égide da racionalidade aliada e do rigor. Nossa pesquisa expôs aspectos da geração de 45 com a intenção de elucidar o contexto poético no qual João Cabral surgia. Nas páginas seguintes, tentaremos insinuar um perfil distinto deste, guiando nossa leitura pela investigação das imagens poéticas cabralinas.

2.3 IMAGENS POÉTICAS CABRALINAS: IMAGINAÇÃO CRIADORA E MATERIAL

2.3.1 Pedra do Sono

Estreando na literatura brasileira em 1942, João Cabral publica *Pedra do Sono*, onde são manifestadas as considerações poéticas iniciais do jovem poeta, que empreende uma batalha contra o lirismo puro e o refinamento formal - importantes aspectos norteadores da poesia de 45. Além de desviar da própria geração, o livro parece destoar do restante da obra cabralina, quando se leva em consideração determinados aspectos. Trata-se, enfim, de uma publicação que viria a ser marcada por diversas interpretações e tentativas de explicação.

Um dos aspectos mais intrigantes, de acordo com grande parte da crítica, repousa no fato de que os princípios poéticos cabralinos cultivados nesse período se afastam de uma visão acerca da elaboração poética que o poeta viria a desenvolver em obras posteriores. Essa visão é caracterizada por uma concepção racional do fazer poético. *Pedra do Sono*, por sua vez, é um livro de teor surrealista, que apresenta aspectos noturnos, maleáveis, plásticos, mórbidos, entre outros. Quando comparado ao restante da obra cabralina, é tido como um livro deslocado e, até mesmo, menosprezado esteticamente.

No entanto, a leitura cronológica e comparativa do livro, feita somente em função das obras vindouras, é injusta e inadequada. Injusta porque não permite que o próprio livro seja abordado em sua gênese e tenha suas próprias problemáticas e temáticas poéticas exploradas. Inadequada, pois emana uma espécie de ilusão teleológica, que localiza as condições de possibilidade do livro em outra publicação posterior e não nele mesmo.

De que maneira, então, deve-se ler o livro? O próprio poeta dá a dica: “*Pedra do Sono* é um livro cujo ponto de partida foi o tratamento da imagem como tal” (ATHAYDE, 1998, p. 99). Exatamente este será o caminho assumido por esta pesquisa. A seguir, tentar-se-á desenvolver os principais aspectos deste livro principiante, dialogando constantemente com a fortuna crítica do poeta – quando for julgada conveniente –, explorando suas principais imagens poéticas.

Nesta obra, a tematização do fazer poético se dá juntamente com a tematização do onírico. O universo onírico não é abordado como simples material para o poema, mas constitui a condução ao fazer poético: o sono como fonte do poema. Em uma tese apresentada ao Congresso de Poesia do Recife em 1941, antes de sua estreia na literatura, Cabral divaga sobre a relação entre a poesia e o onírico, afirma que a ação do sono sobre o poeta é animadora, motivadora: “o sono predispõe à poesia” (2007, p. 667). Ao invés de mero objeto poético, ele constitui uma espécie de exercício preparatório para o poeta, sendo capaz de estimular nele certas aptidões a respeito do invisível e do sobrenatural.

Antes de esmiuçar as relações entre o sono e a poesia, Cabral traça considerações acerca da relação entre o sono e o sonho. Trata-se de uma relação causal e determinante: o sono não apenas provoca o sonho, mas o condiciona. O sonho é entendido como uma obra nascida do sono, como algo que se pode evocar, criticar e explorar, por meio da memória. O sono, por sua vez, constitui uma aventura que não pode ser contada nem evocada. De acordo com Cabral, o sono pode exercer dois tipos de influência sobre o poeta. O primeiro tipo diz respeito a certo movimento contra o tempo, realizado pela ideia de fuga do tempo e pela ideia de morte, onde o sono se dá como um deslocamento para a eternidade, como incursão periódica no eterno.

O segundo tipo de influência diz respeito à mescla de sentimentos, lembranças e visões causadas pelo sono. Cabral assinala a formação de uma zona obscura, um tempo obscuro, “onde essa fusão se desenvolve (os nossos sentidos oficiais adormecidos) e de onde subirão mais tarde esses elementos do poema e que o poeta surpreenderá um dia sobre seu papel sem que os reconheça” (2007, p. 668). O poeta não é capaz de reconhecer os elementos oníricos, pois não tem uma percepção objetiva do que ocorre durante o sono – essa aventura que não pode ser documentada, esse “poço em que mergulhamos, em que estamos ausentes” (2007, p. 666). E emudecidos por essa ausência.

Vago e obscuro, o estado onírico não pode ser contado, não pode ser verbalizado. Desse modo, não assume caráter de presença na obra poética, mas de influência, constituindo um estado de inclinação ao exercício poético. Não podemos concluir, portanto, que o inspira uma poesia, no sentido de que o poeta possa se servir dele como uma linguagem ao seu uso. Antes, o sono “apenas fecunda-a com

o seu sopro noturno – o hálito da nossa poesia em todas as décadas” (2007, p. 668).

De acordo com Costa, essa influência do sono sobre a poesia “consiste em mostrar que a existência do sono deve conduzir à exploração potencial do poético que jaz no envolvimento subjetivo total que o sono mobiliza” (2014, p. 123). O sonho, podendo ser transmitido, aproxima-se mais da vigília. Não é nele, portanto, que a criação poética deve se inspirar. O poeta discorre sobre uma espécie de inspiração poética sonífera, nem tanto buscada no sono, mas provocada por ele. Desse modo ocorre a aproximação do estado de sono com o estado poético: ambos se poetizam na linguagem que os acerca pela imaginação (2014).

Todas essas considerações acerca do sono e da poesia parecem se assemelhar, em alguns aspectos, às divagações bachelardianas a respeito do fenômeno do devaneio poético. Bachelard aborda, sempre à luz do método fenomenológico, o sonho e o devaneio, salientando uma importante distinção entre ambos. Ao discorrer sobre o sonho, Bachelard esclarece que trata de algo que pode ser contado, transmitido. E observa que justamente esse aspecto de transmissão aloja a possibilidade de exageros e mentiras, na medida em que não há identidade entre o sujeito que conta o sonho e o sujeito que sonhou. Lamenta, assim, a dificuldade de desenvolver uma elucidação propriamente fenomenológica do sonho noturno. Esclarece, ainda, que no sonho noturno a consciência dorme e desaparece, de modo que o sonhador perde-se de si mesmo. O sonho cultiva um caráter hostil, permanece sobrecarregado das paixões mal vividas na vida diurna. Por fim, se é capaz de oferecer repouso ao corpo, não proporciona, por outro lado, descanso à alma.

Ao divagar sobre o devaneio, Bachelard reflete que se trata de um fenômeno muitas vezes menosprezado e até mesmo ignorado pela psicologia, que é habituada a trabalhar no sentido de dois únicos polos: o do pensamento claro e do sonho noturno. Afirma, ainda, que os psicólogos costumam entender o devaneio como sonhos confusos, desestruturados, como “um pouco de matéria noturna esquecida na claridade do dia” (1988, p. 10). Alerta, então, para um devaneio que ultrapassa esse estado crepuscular entre a vida diurna e a vida noturna: o devaneio poético, que consiste em “um fenômeno espiritual demasiado natural – demasiado útil para o equilíbrio psíquico – para que o tratemos como derivação do sonho” (1988, p. 11).

Pela perspectiva fenomenológica, Bachelard resgata o devaneio das

confusões cometidas pela psicologia, compreendendo-o como um fenômeno especial, singular. O devaneio é caracterizado por oferecer repouso tanto ao corpo quanto à alma do sonhador: ele proporciona uma tranquilidade lúcida. Nele, a consciência não se atrofia, o sonhador não se perde. Pelo contrário, vigora nele uma espécie de clareza de consciência, que permite ao sonhador manter-se presente em seu devaneio. Até mesmo quando o devaneio dá a impressão de fuga para fora do real, do tempo e do lugar, Bachelard esclarece que, neste caso, quem se ausenta é o próprio sonhador para dar lugar à imagem, despertando, assim, a consciência poética. Nisto consiste, justamente, o devaneio poético: “um devaneio que a poesia coloca na boa inclinação, aquela que uma consciência em crescimento pode seguir” (1988, p. 6). O devaneio poético, diferentemente do sonho noturno, não pode ser contado. Para que seja comunicado, é necessário que seja escrito, conduzido até dar a página literária. Podendo ser, desse modo, um devaneio transmissível, um devaneio inspirador.

O verdadeiro destino do devaneio é, para Bachelard, se tornar devaneio poético, proporcionando uma abertura de mundo. Não se trata de uma abertura para o mundo do qual falam os metafísicos, mas diz respeito a uma espécie de abertura primeira, que oferece o mundo dos mundos.

O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos. Dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: o não-eu meu. É esse não-eu meu que encanta o eu do sonhador e que os poetas sabem fazer-nos partilhar. Para o meu eu sonhador, é esse *não-eu meu* que me permite viver minha confiança de estar no mundo. Em face de um mundo real, pode-se descobrir em si mesmo o ser da inquietação(...) Mas o devaneio, em sua própria essência, não nos liberta da função do real? Se o considerarmos em sua simplicidade, veremos que ele é o testemunho de uma *função do irreal* (1988, p. 13).

O devaneio poético é uma espécie de vestígio, de sinal da função do irreal, que absorve e assimila o real. Quando o devaneio assimila o próprio real, a realidade é absorvida pelo mundo imaginário. Através da imaginação criadora, por causa da função do irreal, é possível ingressar no próprio mundo do devaneio. E ingressar na essência desse mundo significa escapar ao tempo e penetrar em um estado de alma. Através dos universos imaginados pelo devaneio, a alma encontra o seu repouso.

É possível perceber que tanto Bachelard quanto João Cabral estabelecem,

cada um a seu modo, relações entre a poesia e o onírico, e também traçam críticas muito semelhantes acerca da experiência do sonho. A exploração potencial e profunda do poético repousa no envolvimento subjetivo estimulado pelo sopro noturno, de acordo com as palavras de Cabral, ou pelo devaneio, conforme o pensamento bachelardiano.

Em *Pedra do Sono*, o onírico não surge como tema, mas como procedimento poético, como um elemento da composição poética, como um sopro noturno inspirador, comprovando a importância que aquelas considerações acerca do sono ainda apresentavam para Cabral. O poeta não é um sujeito acordado ou desperto, que assume o onírico como temática. Tampouco é um sujeito adormecido, cuja poesia é marcada pela lava do inconsciente. Antes, o que se propõe, aqui, é compreender o poeta como aquele que, inspirado por um sopro noturno, sonha devaneios; como aquele que traz na alma o fenômeno do devaneio poético, inaugurando a abertura de um mundo, de outro real. Mas que real é este? Que mundo é este de *Pedra do Sono*? E que pedra é esta?

Por meio das nuances entre o fazer poético e a mecânica onírica, o poeta inaugura um mundo, no qual o sujeito poético parece misturar-se às coisas que vê. Não há qualquer tipo de mediação entre o sujeito e objeto. Pelo contrário, é possível notar exatamente uma fusão entre ambos, uma espécie de fluxo integrativo entre quem vê e o que é visto, um sujeito incorporado aos objetos. A partir dessa perspectiva, é possível detectar um caráter passivo: o sujeito poético assume uma posição de espectador do mundo criado. Trata-se de um “eu” que é parte do mundo que cria, mas somente participa de sua dinâmica na medida em que a contempla.

No decorrer do livro, esse estado de passividade adquire predominância a ponto de desenvolver situações paradoxais, onde o eu não exerce qualquer ação, mas apenas se afirma na medida em que se ausenta. Embora integrada ao mundo criado, a voz poética assume certa distância em relação ao que contempla. Esse distanciamento marca um dos principais pontos de tensão presentes no livro, através do qual o eu interior cria um mundo repleto de imagens, que expressam suas motivações subjetivas. No entanto, simultaneamente ele se separa desse mundo, conforme a primeira estrofe que o poema de abertura manifesta:

Meus olhos têm telescópios
 espiando a rua,
 espiando minha alma
 longe de mim mil metros. (1994, p. 43)

Nestes versos, o telescópio aproxima os objetos, tornando-as nítidas para o sujeito espectador. Ao mesmo tempo, o instrumento de observação assinala a distância entre o *eu* e o mundo. Mais que isso: através do telescópio, o sujeito espia a si mesmo, seu retrato de falecido, sua própria alma:

Há vinte anos não digo a palavra
 que sempre espero de mim.
 Ficarei indefinidamente contemplando
 meu retrato eu morto. (1994, p. 43)

Assim, é possível encontrar outro tipo de cisão, desta vez dentro do próprio *eu*, um sujeito dividido, caracterizado por um estado de conflito interno. No poema “Infância”, não há identificação entre o *eu* criança e o adulto que a contempla (PEIXOTO, 1983):

Mas meus dez anos indiferentes
 rodaram mais uma vez
 nos mesmos intermináveis carrosséis. (1994, p. 46)

Atento a essa cisão interna, Benedito Nunes percebe um sujeito dividido em dois: uma metade é sonolenta, consiste no “vulto longínquo / de um homem dormindo”. Ela caracteriza-se por ser afeita ao universo onírico e por consentir ao sonho. Já a outra parte deste sujeito poético é desperta e reage ao espetáculo onírico de maneira reflexiva. Envolve-se pelas transformações do espírito adormecido, mas executa pausas meditativas conscientes. É possível pensar essa figura de poeta, portanto, não como aquele que se perde no breu inconsciente da noite, nem como quem se encontra na claridade desperta do dia, mas a partir de um estado intermediário, um estado de devaneio, onde razão e imaginação são capazes de se aproximar, tornando-se complementares no processo de criação poética.

Grande parte da fortuna crítica abordou a obra cabralina procurando uma visão poética geral e uniforme, distinguindo aspectos que julgava predominar na obra e que julgava capazes de definir quem foi João Cabral: o poeta racional,

engenheiro, lúcido, diurno. Tais características, no entanto, eram ineficientes para caracterizar o jovem poeta, autor deste primeiro livro: sonhador, surrealista, noturno. Diante dessa tensão, muitos críticos compreenderam a obra cabralina justamente através de alguns conceitos dicotômicos: noite/dia, inconsciente/consciente, subjetivo/objetivo, sentimental/racional, desordem/ordem. Através dessa perspectiva, a imagem da pedra simbolizava o ideal de ordem, de consciência, de rigidez, de inflexibilidade, enquanto que as imagens de água e de ar sugeriam a desordem, o inconsciente, o mutável, o flexível.

No entanto, as imagens poéticas, na medida em que apresentam valor simbólico, podem aglutinar sentidos não apenas diferentes, mas divergentes e contraditórios. Por isso, a maneira proposta para abordar as imagens cabralinas consiste na fenomenologia dinâmica, que busca compreendê-las em sua novidade, explorando o caráter polimorfo e ambivalente. A teoria da imaginação dinâmica busca dar conta das diversas, e por vezes até contraditórias, acepções que as imagens elementares podem apresentar, pretende dar conta da continuidade dessas imagens, que nenhum realismo das formas é capaz de justificar. De acordo com Bachelard, a antítese exata da imaginação criadora é o hábito: “a imagem habitual⁹ detém as forças imaginantes” (2001, p. 12). O desenvolvimento da continuidade profunda das imagens apenas pode ser viável pela imaginação material. Para além das seduções da imaginação das formas, a imaginação material vai efetivar uma penetração que “vai pensar a matéria, sonhar a matéria, viver a matéria” (2001, pp. 7-8). Os elementos materiais funcionam como hormônios da imaginação. Ao divagar sobre as imagens da imaginação aérea e constatar que elas podem tanto evaporar ou cristalizar, Bachelard assinala a importância fundamental de apreendê-las, sempre, entre os dois polos dessa ambivalência ativa. O que é viável por meio da imaginação dinâmica, que funciona, desse modo, como “um *amplificador psíquico*” (2001, p. 13).

De acordo com Secchin, há, no livro, a “desistência do real enquanto instância passível de ordenação pela consciência” (1996, p. 22). Talvez isso permita assegurar o avanço de um passo importante: a compreensão do poeta não como vítima do inconsciente, mas como alguém lúcido o suficiente para assumir uma

⁹ Nesse sentido, diz respeito a uma imaginação viciada, acostumada, habituada responsável por encerrar, por exemplo, nas imagens da pedra ideias de racionalidade e lucidez ou, nas imagens líquidas, associações com o inconsciente, o passional.

escolha estética (poética) que desvie da lógica racional e se aproxime da atividade imaginativa. O abandono da realidade enquanto instância passível de ordenação consciente não significa, automaticamente, submissão a um mundo surreal criado pelo inconsciente. Trata-se de abordar a relação do poeta com o real – não o ordenado conscientemente (impossível) nem o criado inconscientemente – reivindicando o lugar da imaginação, enquanto instância essencialmente criadora, e através dele nos aproximarmos das imagens poéticas cabralinas e do dinamismo próprio de suas elaborações.

Neste momento inicial, trata-se de uma pedra do sono, uma espécie de pedra sonífera, de efeito onírico. Essa caracterização revela aspectos próprios da natureza da imagem pétreia, como imobilidade, passividade, inércia, que também remetem às ideias estimuladas pelo onírico. Invertendo os termos do título, também é possível pensar na expressão “sono de pedra”, um estado de sono profundo, pesado, inabalável, que funcione como anestésico poético por excelência, constituindo um mundo de pedra, um homem de pedra e um a vida de pedra, um mundo *dormindo sem perder* (COSTA, 2014). As imagens do livro revelam um sujeito poético imerso nesse estado de pedra, enquanto um estado onírico, um estado de alma que dorme na pedra, onde impera sua condição de passividade, de imobilidade, de não-ação, de contemplação, sugerida anteriormente. A solidez íntima das matérias rochosas – e, aqui, a pedra – ensina, afinal, lições de estabilidade e contemplação.

Acerca desse estado de passividade, pode se tornar interessante desenvolver mais reflexões resgatando reflexões desenvolvidas pelo próprio João Cabral, numa tese apresentada ao Congresso de Poesia de São Paulo, em 1954. Nessa tese, quase quinze anos após sua estreia na literatura, Cabral assinala que, para o poeta moderno, escrever não consiste mais em uma

atividade transitiva de dizer determinadas coisas a determinadas classes de pessoas; escrever é agora atividade intransitiva, é, para esse poeta, conhecer-se, examinar-se, dar-se em espetáculo; é dizer uma coisa a quem puder entendê-la ou interessar-se por ela. O alvo desse caçador não é o animal que ele vê passar correndo. Ele atira a flecha de seu poema sem direção definida, com a obscura esperança de que uma caça qualquer aconteça achar-se na sua trajetória (2007, p. 736).

Os poemas caracterizados pela descrição de estados psíquicos apresentam uma ação completa em si mesma, tal como fazem os verbos intransitivos. Ou seja, a

fala intransitiva, que caracteriza a poesia moderna a qual Cabral se referia, diz respeito a um fazer poético essencialmente marcado por descrever estados psíquicos, de modo que o poeta encontra-se voltado para dentro de si. Nesse ensaio, Cabral apresenta uma opinião negativa a respeito desse discurso poético intransitivo, relacionando-o com temas líricos, que considerava demasiadamente fechados, confessionais e narcisistas (“examinar-se e dar-se em espetáculo”). Para ele, o poeta, ao voltar-se para seu interior, correria o risco de não mais se relacionar com o mundo objetivo, podendo comprometer a comunicação eficaz com o leitor.

Tais ponderações críticas acerca dessa composição poética assinalada por Cabral (que revela uma espécie de tendência da poesia se converter em monólogo interior) costumam ser valorizadas pela crítica para evidenciar uma postura poética contrária, isto é, de caráter objetivo e social, que consideram ter sido desenvolvida por Cabral a partir dos anos 50¹⁰. Ao mesmo tempo, as mesmas considerações costumam ser utilizadas para denunciar os aspectos intransitivo e subjetivo presentes nas publicações iniciais.

Tanto em *Pedra do sono* quanto em *Os três mal-amados*, segundo livro que data de 1943, o próprio poeta emprega discursos poéticos intransitivos, totalmente comprometidos com esse tipo de atividade contida em si mesma. De acordo com Peixoto (1983), em ambos os livros, consciente dos limites desse tipo de discurso, a voz poética é capaz de perceber alternativas, apesar de se manter frequentemente paralisada pelas consequências inerentes ao ato de conhecer-se e examinar-se. Essa espécie de paralisia pode ser entendida como consequência do estado introspectivo, sendo ainda mais agravada pelo estado onírico. Ao discorrer sobre o processo onírico, Cabral (2007, p. 666) afirmava:

É o fato de estarmos adormecidos que dá ao sonho aquelas dimensões, aqueles ritmos de escafandristas às coisas que se desenrolam diante de nós. Aquelas distâncias, aqueles acontecimentos nos quais não podemos intervir, diante dos quais somos invariavelmente o preso, o condenado, o perseguido. Contra os quais não podemos, de nenhum modo, agir.

O eu lírico do livro parece assumir este perfil de sonhador, que é vítima de situações fora de seu controle, onde tudo ocorre sem a sua permissão, conforme indicam os versos iniciais do “Poema Deserto” (1994, p. 43): “todas as

¹⁰ Ano que marca a publicação de *O cão sem plumas*.

transformações / todos os imprevistos / se davam sem o meu consentimento”, ratificando a postura passiva. No universo onírico, as coisas se desenrolam diante do sonhador através de ritmos escafandristas, imagem que se associa à exploração submarina e sugere visibilidade restrita e pouca mobilidade, lentidão.

Trata-se, portanto, de um eu poético paralisado e isolado, constituído por conflitos internos, que, quando se esforça para exercer qualquer ação, remete às noções de morte, aniquilamento, suicídio, como é possível perceber no poema intitulado “Os manequins”:

Os sonhos cobrem-se de pó.
Um esforço de concentração
morre no meu peito de homem enforcado.
Tenho no meu quarto manequins corcundas
onde me reproduzo
e me contemplo em silêncio. (1994, p. 44)

E, ainda, em trechos como:

Ficarei indefinidamente contemplando
meu retrato eu morto. (1994, p. 43)

Eu me anulo me suicido,
percorro longas distâncias inalteradas,
te evito te executo
a cada momento e em cada esquina. (1994, p. 44)

Um gesto corria do princípio
batendo asas que feriam de morte. (1994, p. 49)

Os gestos suicidas¹¹ do eu lírico podem ser compreendidos como uma resposta à hostilidade do mundo manifestada por meio das imagens de dureza; como uma tentativa de abrir fendas no estado petrificado que o imobiliza. A palavra *duro* “não pode permanecer tranquilamente nas coisas” (2013, p. 52), mas frequentemente é o ensejo de uma força humana. De acordo com Bachelard, as imagens de dureza despertam uma rivalidade imediata e insistente contra o mundo

¹¹ Acerca deste ímpeto suicida, é importante recordar as considerações feitas por Walter Benjamin. Ao se debruçar sobre a obra baudelairiana, Benjamin identifica uma relação muito estreita entre o suicídio e a modernidade. Para ele, a modernidade está “sob o signo do suicídio” (2000, p. 11), compreendido, aqui, não como renúncia, mas paixão heroica, como uma paixão particular, própria da vida moderna. A paixão moderna é reconhecida por Baudelaire no suicídio. Na modernidade, essencialmente marcada pela revolução industrial, a ideia do suicídio começa a se enraizar nas massas trabalhadoras, na classe operária, desesperadas diante da possibilidade de não sobreviver. O suicídio torna-se, então, mais potente que o instinto de sobrevivência, a ponto de se transformar em uma necessidade, inerente ao homem e à sociedade que o forma.

resistente, despertam a necessidade de agir contra a dureza. Neste momento inicial da poesia de Cabral, a imagem da pedra sugere um estado resistente, rijo, contra o qual o sujeito poético tenta empreender algum combate, mas seus movimentos aniquilam a si mesmo, de modo que impera, na obra, uma atmosfera de repouso absoluto: trata-se, afinal, de uma pedra do sono.

Combinadas a essa atmosfera de imobilidade e onirismo, podemos perceber algumas imagens de inconsistência, de plasticidade, que marcam uma característica importante desta publicação: seu aspecto surrealista. Benedito Nunes (1971, pp. 36-37) detecta nisso aquilo que denomina “semântica do vago”:

Dominada por um complexo de imponderabilidade, que valoriza a indeterminação, a inconsistência e a fluidez das coisas, a experiência a que o estado de sono dá acesso articula-se numa semântica do vago, em torno de palavras preferenciais, como *nuvem*, *sonho*, *vulto* e *fantasma*.

Uma das principais linhas de força dessa obra, apontada por Secchin, diz respeito justamente ao inconsistente, ao líquido. Atento às ocorrências das imagens líquidas e inconsistentes, Secchin (1999, p. 23) afirma encontrar no livro uma “poética do deslizamento”, na qual quase tudo se esvai, tudo se presta à evasão, praticamente nada é corpóreo. Essa poética do deslizamento converge para o complexo de imponderabilidade, apontado por Nunes. As imagens de inconsistência, que manifestam tais aspectos, são indicadas pela própria dinâmica dos objetos: eles surgem na medida em que se mesclam uns aos outros, transformando-se mutuamente. Para Peixoto, eles parecem funcionar como “agentes dos conflitos internos do eu” (1983, p. 20), conforme sugerem os “manequins corcundas” em que o eu lírico, silencioso em seu quarto, se reproduz e se contempla ou a fotografia (“Alguém multiplicava / alguém tirava retratos”) que mostra um sujeito dividido e múltiplo, prisioneiro dos objetos concretos.

Ainda sobre o complexo de imponderabilidade, observamos que ele é articulado por meio da justaposição de conceitos concretos e abstratos – muito recorrente no livro. Em *Pedra do sono*, a utilização frequente de substantivos concretos é acompanhada por uma espécie de valorização plástica das palavras. Sobre isso, em um artigo comentando a estreia de Cabral na literatura, em 1943, Antonio Candido (2007, p. 48) observou que

as palavras, que têm um poder sugestivo maior ou menor conforme as relações que as ligam umas sobre as outras, se dispõem nos seus poemas quase como valores plásticos, nesse sistema fechado que assume às vezes o caráter de composição pictórica, e a beleza nasce da inter-relação.

Ainda nesse artigo, Candido observa que as emoções do sujeito poético se dispõem em torno de objetos precisos que servem de sinais significativos do poema. As composições imagéticas construídas pelas variadas justaposições dos objetos agem como projeções da vida mental e alusões aos sentimentos subjetivos. Todas essas considerações a respeito da plasticidade e da mescla entre substantivos concretos e abstratos insinuam uma escolha pela estética surrealista, por parte de João Cabral. De fato, neste momento inicial de sua obra, o próprio poeta reconheceu a influência dos surrealistas franceses e de Murilo Mendes, um dos maiores expoentes do surrealismo brasileiro. João Cabral (2007) afirmava que aprendeu com Murilo a importância do visual sobre o conceitual, do plástico sobre o musical, que a palavra concreta, porque é sensorial, é sempre mais poética do que a abstrata.

Sobre a presença do surrealismo em *Pedra do sono*, trata-se basicamente do emprego da técnica da montagem cubista. Deformados, os objetos manifestam a diluição de toda relação natural entre o sujeito poético e o mundo, apresentando mediações violentas que diluem a identidade pessoal. Diante da impossibilidade do contato direto entre o sujeito e o mundo, todas as informações, visões, notícias e gestos da realidade cotidiana tornam-se acessíveis apenas por meio de objetos mediadores, como espelhos, lentes, telefonemas, recortes de jornal. O eu lírico não assume uma presença no mundo, mas apenas surge no gesto “por detrás da cortina” (1994, p. 47), insinuando-se no silêncio. Sendo-lhe negada qualquer relação natural com o mundo, suas tentativas de contato se dão por meio dessas mediações, cujo caráter violento acaba por diluir sua identidade pessoal, daí as imagens mórbidas, suicidas, fantasmagóricas.

Combinadas às justaposições inusitadas dos objetos, à plasticidade e estimulando as ideias de fluidez, imponderabilidade e evasão, ocorrem, no decorrer de todo o livro, as composições imagéticas aquosas e aéreas. Ao estudar as imagens aquosas, Bachelard compreendeu a água como “a senhora da linguagem fluida, da linguagem sem brusquidão, da linguagem contínua, continuada, da linguagem que abranda o ritmo, que proporciona uma matéria uniforme a ritmos diferentes” (2013, p. 193). Esse ritmo uniforme, constante, parece obedecer a um

movimento sempre idêntico: os acontecimentos de água que se repetem na memória. A natureza fluida da água revela a impossibilidade de captar as coisas em estado de imobilidade.

Antes de desenvolver com mais detalhes as imagens aquáticas, pode ser interessante observar como as mesmas leituras críticas que delinearam, a partir das imagens da pedra, a figura do Cabral como um poeta conciso, racional e, nesse sentido, um poeta duro e seco, também compreenderam, em geral, as imagens aquosas, fluidas – rio, mar, chuva – como manifestações do que não é racional, do que é inconsciente. Esse caminho de leitura está baseado numa compreensão dessas duas realidades, a da pedra e a da água, como antagônicas, que apontam para uma polaridade entre o seco e o úmido, o duro e o mole, o rígido e o flexível. Essas considerações são completamente possíveis, mas frisamos, aqui, que elas não esgotam as possibilidades de significação dessas imagens. Justamente nesse momento, parece importante não escorregar nas significações mais viciadas, mas lembrar das orientações bachelardianas: é necessário estar disposto a viver as imagens poéticas em sua novidade e profundidade, estar pronto a desvendar e enfrentar suas ambivalências e paradoxos, próprios do dinamismo que suas naturezas simbólicas apresentam¹².

De acordo com a fenomenologia dinâmica de Bachelard, as imagens aquosas podem se ramificar em águas calmas ou violentas, águas rasas ou profundas. Observou, ainda, que a água pode ser o elemento que anuncia um sentido de fonte, origem, nascimento, vida, mas também pode estar associada à ideia de morte e de sofrimento. Uma imagem completa é, justamente, uma imagem dinamizada, capaz de oferecer diferentes estímulos. A imaginação, em sua forma criadora, impõe um devir a tudo o que ela cria.

Talvez possamos considerar a água como a matéria elementar predominante em *Pedra do sono*. O devaneio aquático marca a atmosfera imagética do livro: “mulheres vão e vem nadando / em rios invisíveis”, “automóveis como peixes cegos”,

¹² Reconhecendo as manifestações ambivalentes que as imagens da água podem expressar, João Cabral lança, em 1956, sua coletânea mais importante, intitulando-a *Duas Águas*. Ele explica se tratar de duas dicções, dois modos pelo qual se dá o fazer o poético. Uma água solicita do leitor antes uma postura de ouvinte que propriamente de leitor e apresenta os poemas “em voz alta”, de comunicabilidade maior, como *Morte e vida severina*. A outra, por sua vez, abarca poemas que exigem uma aproximação silenciosa e reflexiva com o texto poético, que solicitam não apenas leitura, mas releitura (SECCHIN, 2007).

“sob meus pés nasciam águas / que eu aprendia a navegar”, “onde um navio ia boiar”. O elemento aquoso proporciona matéria de inebriamento, propício para adormecer. Em sua maioria, as imagens líquidas desta obra não suscitam ideia de turbulência, não movimentam um fluxo exatamente irrefreável, mas são águas calmas, silenciosas, dormentes, que parecem se submeter, se adequar à atmosfera repousante: a substância noturna se confunde com a substância líquida.

Em sua continuidade a imagem da água vai dominando espaços, alcançando amplitude: “a sombra come a laranja / a laranja se atira no rio, / não é o rio, é o mar / que transborda de meu olho”. No poema que encerra o livro, intitulado “O Poema e a Água”, João Cabral parece perceber que a própria natureza poética apresenta um caráter líquido, fluido:

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 o mar.

Os acontecimentos de água
põem-se a se repetir
na memória. (1994, p. 55)

As vozes líquidas do poema parecem denunciar sua matéria fluida, escorregadia; se elas convidam ao crime, suscitando a violência, também falam de ilhas que nem em sonhos podem ser alcançadas. Não seriam do próprio poeta essas vozes líquidas? Elas revelam as raras e dificultosas expressões subjetivas do eu lírico: seus sentimentos também sugerem matéria fluida, inconstante. Mas o poeta não fala, a não ser pelo poema: ele contempla o mar. E o mar, aqui, oferece o estado de calma, o movimento insistente e contínuo de suas ondas suscita ideia de repetição e permanência. O fazer poético cabralino insinua, neste momento, uma natureza fluida, maleável. Sua composição imagética plástica parece revelar as nuances da vida interior do poeta, suas emoções, suas memórias – todas líquidas.

O terceiro terceto denuncia um momento de contemplação serena, muito distinto das situações violentas ou, ainda, da passividade atormentada

predominantes na obra: um livro em repouso nos joelhos, os cabelos movimentados pelo vento, enquanto o eu lírico olha o mar. Conforme Costa, o líquido aqui desempenha sua ambivalência, na medida em que pode ser fonte de infelicidade (“convidam ao crime”) e de consolo (“olho o mar”). O estado de contemplação ainda conserva o aspecto passivo da maioria dos poemas, mas neste momento o sujeito poético parece estar cultivar uma postura desperta, lúcida. A fluidez das imagens, aqui, não traz mais vultos ou fantasmas, mas a força manente das ondas traz suas memórias, esses “acontecimentos de água”, que se repetem. As imagens aquosas concentradas no movimento repetitivo e impelente das ondas parecem revelar o movimento fluido próprio das lembranças, que retornam constantemente.

Nos versos finais do poema “Composição”, é possível perceber como a imagem aérea das nuvens associa-se à emoção que o eu lírico não exprime:

Frutas decapitadas, mapas,
aves que preendi sob o chapéu,
não sei que vitrolas errantes,
a cidade que nasce e morre,
no teu olho a flor, trilhos
que me abandonam, jornais
que me chegam pela janela
repetem os gestos obscenos
que vejo fazerem as flores
me vigiando em noites apagadas
onde nuvens invariavelmente
chovem prantos que não digo. (1994, p. 52)

Nesse poema, é possível perceber a reunião de alguns aspectos principais do livro, apontados até aqui: a atmosfera onírica, noturna (“em noites apagadas”), a distância entre o mundo exterior e o eu lírico e a sua passividade diante das atividades designadas às coisas (“trilhos / que me abandonam”, “flores / me vigiando”, “jornais / que me chegam pela janela”). A composição imagética do poema aponta para espaços que compõem um mundo criado, reinventado. Não apenas o empirismo da vida cotidiana é dissolvido, mas também a identidade pessoal. De acordo com Villaça, Cabral se vale do “leitmotiv do “eu morto” e de seus corolários: as alusões suicidas, a cristalização do rosto num retrato, o simulacro de um manequim, a figura de um homem enforcado” (1996, pp. 144-145). Ainda que seja a forma discursiva predominante no livro, a primeira pessoa do singular parece ser assumida na maneira paradoxal de quem o faz para anunciar sua ausência. A expressão subjetiva deste eu poético desanimado, passivo, se dá por meio da

imagem das nuvens: são elas que chovem os prantos que o eu lírico cala.

Tanto as imagens líquidas quanto as aéreas, portanto, parecem manifestar a força impulsiva dos sentimentos do eu poético. No decorrer da obra, toda expressão subjetiva, quando não ocasiona situações de morte, de suicídio, de aniquilamento, tenta manifestar a força fluida de seus sentimentos por meio das imagens fluidas sugeridas pela água e pelo ar. Percebemos que a mobilidade desses elementos obedece, ainda assim, a rígida imobilidade do estado de solidez e sonolência simbolizado pela matéria pétreia. Trata-se, desse modo, de uma fluidez lenta, vagarosa como as nuvens, repetitiva como as ondas: uma manifestação subjetiva morosa.

No último poema, apontamos para uma espécie de brecha, uma possível abertura desse universo noturno predominante em *Pedra do sono*, através da contemplação mais lúcida, ainda que absorta pelo movimento aquoso das memórias. É importante notar que a busca por alguma fresta de claridade já era manifestada em “Poesia”:

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? (1994, p. 51)

As imagens motivadas pelo poema sugerem um espaço, marcado pelo sentimento de fúria e pela atmosfera noturna, onde os pensamentos do eu poético misturam-se a feitiços, fascínios e onde é denunciada a ausência de sua própria presença. O efeito dessa construção imagética é quebrado nos versos finais com a indagação pela luz solar e pela saúde. Geralmente, essa procura pelo que ilumina costuma ser associada à busca por um fazer poético claro e objetivo, isento de qualquer elemento fantasioso e misterioso. No entanto, é interessante reparar que, ao mesmo tempo em que pergunta pelo reluzente, esse sonhador ainda admite nesses aspectos – sol, luz, saúde – a potência de um “mistério maior”.

A leitura dicotômica, polarizada, da obra cabralina afirma que essa busca pelo que reluz e é saudável resultará, em obras posteriores, na elaboração de uma

poética mais madura, marcada pela construção racional e objetiva do poema. Secchin, por exemplo, compreendeu que esse momento começou na publicação de *O Engenheiro*, identificando-o como uma espécie de desativação do estado onírico. O caminho que tomamos neste trabalho é outro. A partir da perspectiva bachelardiana sobre o devaneio poético, julgamos pertinente esclarecer o tipo de leitura que estamos desenvolvendo: trata-se de ler as páginas “tentando simpatizar com o devaneio criador, tentando penetrar até o núcleo onírico da criação literária, comungando, pelo inconsciente, coma vontade de criação do poeta” (2013, p. 53). É sob tais orientações que inauguramos o passo para a leitura de *O engenheiro*, a fim de explorar melhor a imagem enquanto um empenho de conexão entre o impulso inconsciente e a razão criativa.

2.3.2 O Engenheiro

Com publicação datada de 1945, *O Engenheiro* é o terceiro livro de João Cabral. Trata-se de uma publicação que, para muitas interpretações críticas, caracteriza-se por uma ambição construtivista, racional, objetiva, simbolizada geralmente pela imagem solar, pela atmosfera diurna. No entanto, essa leitura crítica encontra o aspecto solar em poucos poemas desta publicação, tendo que lidar com a vasta ocorrência de palavras como “sonho”, “sono”, “nuvem”, “vento”, da maneira como vinha fazendo com o livro anterior, isto é, reconhecendo nestas imagens resquícios da manifestação inconsciente, onírica, subjetiva, que não teria abandonado completamente o poeta.

Desse modo, Secchin observou que apesar de muitos poemas serem compostos por um léxico que remete àquela ideia da semântica do vago, da imponderabilidade, são poemas “cujo tratamento da imagem está sob a égide da construção” (1999, p. 37). O crítico observou que lentamente ocorria o anúncio de um novo fazer poético, caracterizado por um processo que denominou “desativação onírica”: um processo demonstrado principalmente através de metapoemas, que tematizam o papel do sonho na construção poética, superando esse universo onírico e aprendendo a investir na direção do dado concreto. A desativação do onírico diz

respeito a um trabalho que

sem abandonar a semântica do sonho, irá miná-la por dentro, retirando-lhe a aura, quer para explicitá-la como “figura de linguagem” (o que destrói sua carga de ilusionismo), quer para admiti-la na esfera do indecifrável. Mas essa segunda hipótese não fortaleceria o aspecto mítico da poesia? Aparentemente, sim, porque o poeta, querendo dominar o onírico, admitirá que é dominado por ele. Há, na obra, diversas referências ao tal “monstro indomável”. Mas, por outro lado, ao confessar essa derrota, João Cabral prefere expressá-la como *fracasso* a aliar-se ao fluxo que o vence (1999, p. 39).

Este processo também foi percebido por Benedito Nunes, que o interpretou a partir de outros conceitos. Para Nunes, os substantivos que compõem a semântica do vago transitam da simbologia onírica para a “morfologia do sensível” (1971, p. 39). Assim, as imagens poéticas seriam, agora, construídas pela ordenação racional, na medida em que tomariam o caminho do dado concreto, da morfologia do sensível. Esse percurso também é denominado, por Nunes, “mutação figurativa” (1971, p. 40). Tentaremos, no entanto, interpretar esse processo por meio da imaginação dinâmica, a principal perspectiva assumida neste trabalho, tentando explorar a variação imagética cabralina e o modo que interfere na própria elaboração poética. O poema que abre o livro, intitulado “As nuvens”, motiva uma imaginação aérea do movimento:

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

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

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

são a morte (a espera da)
atrás dos olhos fechados;
a medicina, branca!
nossos dias brancos. (1994, p. 67)

Em uma primeira leitura, a partir das imagens que oferece, o poema parece mostrar a variedade de formas, que pode ser percebida ao se observar um céu

repleto de nuvens. Bachelard classifica as nuvens entre os objetos poéticos mais oníricos: são objetos de um onirismo do pleno dia, determinam devaneios efêmeros e fáceis. O aspecto imediato desse devaneio consiste em ser um “jogo fácil das formas” (2001, p. 190). A nossa leitura tenta se aproximar desses versos cabralinos conforme o trabalho da imaginação dinâmica. A nuvem surge como matéria imaginária capaz de regular todo o universo segundo a imaginação e a vontade do sonhador. Assim, surgem elementos diversos como “cabelos”, “rios”, “gestos”, “vento”, que se aproximam uns dos outros por meio de seus movimentos próprios. O elemento a unir todas essas imagens é o movimento, que parece encontrar-se em expansão, em crescimento: “cabelos crescendo como rios”, “estátuas em voo”, “a mulher que se debruça”. As nuvens têm o poder de pôr em movimento os objetos mais inertes. E o movimento é capaz de associar os seres mais diversos. Conforme Bachelard, a imaginação dinâmica coloca no mesmo movimento – e não no mesmo saco – objetos heteróclitos, elaborando “um mundo que se forma e se une sob nossos olhos” (2001, p. 194).

O devaneio aéreo das nuvens trabalha pelo olho. Diante desse mundo de formas mutáveis, a passividade da visão é superada pela “vontade de ver”¹³, que projeta este outro mundo, este novo mundo, de imagens primordiais capazes de reavivar ambivalências, de aproximar opostos. Na terceira estrofe, surge o olho, órgão visual cuja atividade remete à fixidez e concentração. Bachelard observa que as coisas são mais estranhas ao ser humano quando imóveis, mas ao se moverem, despertam-lhe desejos e necessidades adormecidas. Daí, o olho, num tom paradoxal, “pintado / escorrendo imóvel”. É possível pensar que o olho exprime afeto quando dele escorre o líquido lacrimal, o qual pode decorrer justamente da fixidez do olhar que contempla o céu. Há uma espécie de onda, mais ampla, de movimento perpassando todo o poema. O uso, explícito ou não, do gerúndio, reforça o impulso desse movimento: cabelos crescendo como rios, estátuas voando (“em voo”), flora e fauna levitando (“a flora e a fauna leves / de países de vento”), a mulher se debruçando (“que se debruça / nas varandas do sono”). Há um movimento

¹³ Sobre isto, Bachelard afirmou (2013 p. 147) que para “encontrar no mundo de sensações e de signos em que vivemos e pensamos as imagens primordiais, as imagens princeps, aquelas que explicam, juntos, o universo e o homem, é preciso, em cada objeto, reavivar algumas primitivas ambivalências, aumentar mais a monstruosidade das surpresas, é preciso aproximar, até que elas se toquem, a mentira e a verdade. Ver com olhos novos ainda seria aceitar a escravidão de um espetáculo. Há uma vontade maior: aquela de ver antes da visão, aquela de animar toda a alma com uma vontade de ver”.

crescente, que, por meio da imaginação, põe o que é imóvel em movimento.

Mas, na última estrofe, os olhos estão fechados e por trás deles: “a morte (a espera da)”. Podemos perceber, aqui, um impacto da espera da morte sobre o movimento de tudo que no poema cresce, voa, escorre. A ideia de morte faz sentido enquanto uma espera, enquanto algo que é esperado. E, desse modo, a própria “espera da” parece poder se desdobrar em um estado de gerúndio: *esperando*. Como se a força da imaginação movente envolvesse a morte, que passaria a existir incorporada ao movimento, arrastada pela dinâmica do movimento. A fatalidade é superada no dinamismo desenfreado da avalanche de nuvens onde formas são feitas e desfeitas. Todos os signos entram em movimento, expandindo-se na imagem, crescendo, suscitando uma continuidade, compondo dessa maneira uma força imaginativa de movimento geral no poema. Se há alguma estrutura nele, ela não é fixa, mas se faz ao estimular, pela imaginação dinâmica, a continuação imaginária fora dela.

A cisão do eu poético entre uma parte adormecida e outra desperta, uma inconsciente e outra consciente, permanecerá em *O Engenheiro*, mas por meio de outras imagens, como exibem os seguintes versos:

Quem é alguém que caminha
toda manhã com tristeza
dentro de minhas roupas, perdido
além do sonho e da rua? (1994, pp. 68-69)

Esse conflito, denunciado em *Pedra do Sono*, não abandonará tão cedo o poeta, e passará a ser vinculado, de maneira mais explícita, ao drama do fazer poético. Por meio da exploração imagética, percebemos que João Cabral não opta pela metade sonolenta, noturna, inconsciente, atormentada, nem pela metade acordada, consciente, racional, pura. Não é disto que se trata. A maneira como o poeta elabora o simbolismo solar, neste livro de 45, revela sua insatisfação com essa dualidade: ele a recusará, não negando as polaridades ou optando por uma das partes, mas unificando as experiências. Daí, o desenvolvimento do devaneio material cabralino, que constitui um dos princípios fundamentais de sua linguagem (como já tentamos apontar na publicação de 42). Vejamos o poema intitulado “A Paul Valéry”:

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

Doce tranquilidade
do não-fazer; paz,
equilíbrio perfeito
do apetite de menos.

Doce tranquilidade
da estátua na praça
entre a carne dos homens
que cresce e cria.

Doce tranquilidade
do pensamento da pedra,
sem fuga, evaporação,
febre, vertigem.

Doce tranquilidade
do homem na praia:
o calor evapora,
a areia absorve,

as águas dissolvem
os líquidos da vida;
e o vento dispersa
os sonhos, e apaga

a inaudível palavra
futura, - apenas
saída da boca,
sorvida no silêncio. (1994, pp. 82-83)

A alusão ao diabo, já no início do poema, faz pensar na etimologia grega da palavra, que vem de *diabolos* (*dia-ballein*), isto é, aquele que divide, que separa, que desarmoniza, que se opõe à integridade. O diabo, no corpo do eu poético, sugere sua condição multifacetada, sem inteireza, que é reafirmada em seguida: “meu não higiênico”. A expressão sugere alguma parte impura, não esterilizada. É justamente aí que o próprio eu lírico cospe, influenciado pelo diabo. Ou pelo poema? Ele não sabe, e quando indaga parece sugerir outro alcance da divisão: o poema também divide. O ato de cuspir sugere uma espécie de reprovação do que é impuro, do que não é higiênico.

O restante do poema fala sobre o um sentimento de “doce tranquilidade” provindo do “não-fazer”. A paz concentrada na “estátua na praça”, onde nada se dispersa, onde não há febre, em contraste com a carne dos homens, onde tudo cresce e se cria. Por isso, sem desejo, o equilíbrio do “apetite do menos”, a tranquilidade do “pensamento da pedra, / sem fuga, evaporação”. Até este momento

do poema, as imagens sugerem a ideia de repressão, de contenção, de imobilidade não perturbada. Em seguida, a tranquilidade se estende até a imagem do “homem na praia”, que sugere a outra face desse duplo, o outro polo da dualidade, marcado por certa dissipação: o calor evapora, a areia absorve, as águas dissolvem, o vento dispersa. Pela imaginação material, o poeta perambula da pedra à areia e ao vento, do comedimento à dispersão. Desse modo, abarca a dualidade em sua totalidade. E, no final, vale ressaltar a referência ao silêncio – elemento que retornará em outros poemas –, onde o poeta sorve sua palavra, que sai da boca, mas é inaudível, sendo apagada pelo vento.

O poema “O Engenheiro”, que dá título ao livro, é incansavelmente usado para demonstrar a escolha de João Cabral por uma poética caracterizada pela racionalidade. Trata-se, realmente, de um poema que parece menos marcado pela tradição simbolista, diferenciando-se, neste aspecto, dos demais. É importante apontar que a epígrafe deste livro traz uma citação de Le Corbusier, a saber, “... machine à émouvoir...”: máquina de comover. Eis o poema:

A luz, o sol, o ar livre
envolvem o sonho do engenheiro.
O engenheiro sonha coisas claras:
superfícies, tênis, um copo de água.

O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número:
o engenheiro pensa o mundo justo,
mundo que nenhum véu encobre.

(Em certas tardes nós subíamos
ao edifício. A cidade diária,
como um jornal que todos liam,
ganhava um pulmão de cimento e vidro.)

A água, o vento, a claridade
de um lado o rio, no alto as nuvens,
situavam na natureza o edifício
crescendo de suas forças simples. (1994, pp. 69-70)

Propomos uma aproximação do poema que reconheça três momentos distintos. O primeiro diz respeito ao sonho do engenheiro, envolvido pela luz, pelo sol, pelo ar livre. O engenheiro *sonha* coisas claras. Na segunda estrofe, o sonho dá lugar ao pensamento: o engenheiro *pensa* o mundo justo, que nenhum véu encobre. Daí o lápis, o esquadro, o papel, o desenho, o projeto, o número, referindo-se ao projeto pensado do engenheiro. No último momento, enfim, o edifício é situado, e

surge como um “pulmão de cimento e vidro”.

Benedito Nunes (1971) reparou neste poema a grande desativação onírica do próprio sonho: perdendo sua conotação onírica, ele passa a se transformar num sonho de construção. À atividade lúcida do engenheiro seria, então, associado o fazer poético racional, pensado, projetado. Neste poema, conforme Secchin (1999, p. 40), “é a realidade que penetra o onírico e o modela à imagem”. Não se trata, no entanto, de pensar o “sonhar” num extremo e o “pensar” no outro, e a atividade poética como um fazer que, a partir de agora, passa a ser marcado pelo lápis rígido do engenheiro. Não são momentos que se excluem. E, se o tema principal deste poema é o processo de criação próprio ao arquiteto, então os três momentos detectados anteriormente complementam-se. Conforme apontou Merquior (1997), o engenheiro não pensa, num estalo de lucidez, contra o que sonhou, mas ele projeta e calcula justamente o que havia sonhado. Daí que o edifício assemelha-se a um objeto natural: surge situado na natureza, entre elementos naturais (vento, nuvens, rio), *crescendo* de suas forças simples. A própria imagem do edifício como um “pulmão de cimento e vidro”, que a cidade acabara de ganhar, faz alusão ao aspecto natural, vívido da obra finalizada. Não se trata de um objeto concreto, imóvel, rígido, que irrompe entre elementos inconsistentes e diáfanos. Mas, como um pulmão, de cimento e vidro, situado na natureza, está o edifício: *crescendo*.

Portanto, não se trata de pensar que, como sugeriu Secchin, se antes a atividade onírica gerava impressões em desarmonia com o real (que não era passível de ordenação consciente), agora o sonho se quer o resultado de uma produção ordenada do próprio real. A água, o vento, o rio e as nuvens são imagens aquosas e aéreas que se aproximam na medida em que compartilham a natureza de ser elemento natural e também a característica da mobilidade. A imagem do edifício surge tal qual um objeto natural e orgânico, como planta que cresce. A sua inserção natural e o emprego, novamente, do gerúndio motivam a imaginação movente e a ideia de continuidade material.

O poema mobiliza imagens que revelam metaforicamente o processo de criação do arquiteto. Quando se compara a isto o processo de criação poética, não se está autorizado a concluir, necessariamente, o poema enquanto produto sólido, rígido, de um processo de construção racional e lúcido. Ao mobilizar a imaginação do movimento, buscamos uma alternativa de compreensão. A imagem movente do

crescimento do edifício reflete o poder da imagem poética, que também surge crescendo de suas forças simples. O mesmo acontece com a poesia: mesmo que passe pelo lápis, pelo esquadro, pelo projeto, o poema nasce do sonho e segue crescendo de suas forças simples. A mesma imagem final serve para apreender a natureza deste poema-artefato: de cimento e vidro, mas um pulmão, símbolo do que é vivo, orgânico, respira e cresce. Desse modo, há, na natureza poética, algo de organicamente vivo, indomável, irrefreável: “não há guarda-chuva / contra o poema / subindo de regiões onde tudo é surpresa / como uma flor mesmo num canteiro”.

Num outro poema, João Cabral parece reafirmar essa natureza viva do verso: “como o ser vivo / que é um verso, / um organismo / com sangue e sopro”. Agora, ele parece encarar de maneira mais explícita a problemática de seu fazer poético. Em “A lição de Poesia”, o poeta reconhece que seu tinteiro está repleto de “monstros, bichos, fantasmas / de papel”, germes mortos, impurezas de seu “não higiênico”. Aspectos também revelados em “Poema” (1994, p. 76): “que monstros existem / nadando no poço / negro e fecundo?”. Diante disso, fica registrado o impasse de sua criação poética:

Como um ser vivo
pode brotar
de um chão mineral? (1994, p. 76)

A imagem do chão mineral faz alusão ao que não é orgânico, ao que é inanimado, ao que apresenta condições inóspitas de vida. Como uma matéria viva pode surgir desta matéria morta? No último poema do livro, intitulado “Pequena Ode Mineral”, o poeta parece apresentar outra problemática, próxima a esta, que pode auxiliar na busca por uma resposta.

Desordem na alma
que se atropela
sob esta carne
que transparece.

Desordem na alma
que de ti foge,
vaga fumaça
que se dispersa,

informe nuvem
que de ti cresce
e cuja face
nem reconheces.

Tua alma foge
como cabelos,
unhas, humores,
palavras ditas

que não se sabe
onde se perdem
e impregnam a terra
com sua morte.

Tua alma escapa
como este corpo
solto no tempo
que nada impede.

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

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

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

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

Procura a ordem
desse silêncio
que imóvel fala:
silêncio puro,

de pura espécie,
voz de silêncio,
mais do que a ausência
que as vozes ferem. (1994, pp. 83-84)

Este poema foi lido, tanto por Secchin (1999) quanto por Peixoto (1983), de acordo com o estabelecimento de dois campos semânticos opostos, a saber, o da desordem e o da ordem. São duas seções, por meio das quais, Cabral teria desenvolvido a antítese entre a natureza transitória da existência física e psíquica e a durabilidade da pedra. Esta chave de leitura assinala, na primeira seção, a dispersão da alma e do corpo, reveladora da desordem subjetiva. A segunda seção é inaugurada como proposta de solução para a parte desordenada: “procura a

ordem que vê na pedra”. Parte relevante da fortuna crítica costumou apresentar a pedra cabralina como símbolo da racionalidade, associando os aspectos pétreos aos princípios de seu fazer poético racional, consciente, objetivo: durabilidade, fixidez, invulnerabilidade em relação ao tempo, estabilidade na forma. Tais aspectos não apenas se contrapõem às fragilidades da condição humana, mas as superam, na medida em que eliminam a dispersão interna, a desordem na alma¹⁴.

Mas o poeta não parece apresentar a escolha pela racionalidade e objetividade como saída para sua elaboração poética. A imaginação material e dinâmica permite que a imagem simbólica da pedra seja recebida em suas diferentes significações, ambivalências e – possíveis – contradições, desde que seja compreendida a partir do modo como surge em cada poema e como se relaciona com os outros elementos, com as demais imagens, em seu instante, em sua novidade. É justamente através deste canal de compreensão – de revelação ontológica, diria Bachelard – que o método fenomenológico atua.

A pequena ode mineral sugere a busca pela matéria pétreia para solucionar a desordem que há na alma. O poema marca a distinção entre alma e carne/corpo: a desordem está “na” alma, que se atropela contra carne, num movimento de fuga, desordenado e disperso como fumaça, como nuvem. Nas estrofes seguintes, o corpo sucumbirá a este movimento fugaz: cabelos, unhas, humores, palavras ditas, tudo isto se perde. A constatação da desordem anímica, ao invés de encaminhar alguma apreensão possível, permite a fuga em direção semelhante ao do corpo. A carnadura da matéria corpórea também obedece à lógica do fenecimento: “tua alma escapa / como este corpo / solto no tempo”. Importante perceber, também, o delineamento de uma divisão: há um *eu* que constata a desordem e que se dirige a um *tu*: “tua alma”, “de ti foge”, “de ti cresce”, “nem reconheces”. Como se o eu poético, passivamente, estivesse a observar a própria alma desordenada, da qual se separa (o que também acontecia em *Pedra do Sono*: “meus olhos têm telescópios / espiando a rua, / espiando minha alma / longe de mim mil metros”).

Nas estrofes seguintes, o interlocutor, até então passivo, tomado pela

¹⁴ A imagem da pedra como representante da busca pela ordem foi compreendida, por Merquior, como uma espécie de mineralização da existência, por Merquior. O mesmo aspecto foi entendido por Nunes como “vontade de petrificar” (1971, p. 46), designando uma vontade negativa, capaz de paralisar os sentimentos da vida interior e a inquietação, a desordem por eles promovida.

desordem, se vê intimidado a organizá-la iniciando uma busca pela ordem. Qual ordem? A ordem da pedra: “Procura a ordem / que vês na pedra”. Mais precisamente, trata-se da ordem que pode ser encontrada na pedra. Se, antes, a pedra motivava ideias sobre um estado de passividade e sonolência. Agora, pela imaginação dinâmica, observamos na imagem pétrea, mineral, uma motivação diferente. O eu poético passa a “ver” ordem na pedra, onde “nada se gasta / mas permanece”. O estado de fluidez da desordem é vencido pelo estado sólido e pesado que a pedra também revela.

A pedra cabralina apresenta um caráter polimorfo. Por meio da imaginação dinâmica, percebemos como a simbologia da pedra perpassa a obra de João Cabral assumindo diferentes possibilidades de significação. Neste poema, o eu poético propõe que se aprenda, da pedra, a ordem “desse silêncio / que imóvel fala”. Não se trata de uma escolha que tenta organizar a desordem através da racionalidade; antes, é uma solução que busca estancar as agitações subjetivas por meio do silêncio. Este silêncio de pedra não cala, mas fala: “silêncio puro / de pura espécie / voz de silêncio, / mais do que a ausência / que as vozes ferem”. A alma procura na pedra a ordem e o silêncio que consegue “ver” nela: trata-se de um silêncio pertencente à própria alma quando se projeta na pedra (COSTA, 2014).

Podemos pensar nos aspectos de fluidez e solidez, de desordem e ordem, como uma espécie de combate. Quando a matéria rochosa é confrontada por uma matéria movente, inconsistente e fugaz, de acordo com Bachelard (2013), ocorre uma das imagens dinâmicas mais fortes. Na obra de Victor Hugo, por exemplo, esse tipo de conflito manifesta-se como luta do mar com o rochedo. Nessa luta, a dura matéria rochosa passa a ser reveladora de uma coragem invencível, com a qual o ser imaginante busca se identificar. A mesma imagem também pode suscitar aspectos mais tranquilos. Essa variedade exhibe a essencial transmutação das forças, que é a lei fundamental da imaginação dinâmica. No conflito entre a desordem e a ordem, manifestado no poema cabralino, percebemos também a primazia profunda da pedra, possibilitando ensinamentos de ordem e silêncio. Mas, por mais que o pesado sólido vença a desordem, de alguma maneira, não sai ileso ou inatingido. Por isso, o silêncio pétreo: imóvel, mas que comunica; puro, mas que tem voz. É o silêncio de uma pedra em luta: há algo que não se perde, não se dispersa, não escapa, algo que não é devorado, mas que permanece, que fala por

meio do silêncio e da ordem.

Ao divagar sobre as imagens rochosas, pétreas, Bachelard atentou para o aspecto da dureza. A palavra *duro* “não pode permanecer tranquilamente nas coisas” (2013, p. 52), mas com frequência constitui o ensejo de uma força humana. As rochas nos ensinam uma linguagem diferente, uma linguagem da dureza, que comunica a partir do silêncio. Vale lembrar que noutro poema, a palavra era sorvida no silêncio. E é também o silêncio que retornará na *Fábula de Anfion* como posicionamento de João Cabral diante da dualidade subjetividade-objetividade, inconsciente-consciente mesclada ao problema do fazer poético.

3 POÉTICA DA NEGATIVIDADE: AVESSO, “FAZER CONTRA” E REAL MAIS REAL

3.1 FÁBULA DE ANFION

Psicologia da Composição é o quarto livro de João Cabral, escrito entre 1946 e 1947, composto por três longos poemas, a saber, *Fábula de Anfion*, o próprio *Psicologia da Composição* e *Antiode*. As considerações teóricas do presente capítulo se debruçarão na *Fábula* de maneira a preparar o caminho para a abordagem do *Psicologia*.

Fábula de Anfion é um poema narrativo, dividido em três segmentos intitulados o Deserto, o Acaso e Anfion em Tebas, cada um deles subdividido em unidades menores, cujos títulos indicam o movimento narrativo do poema. Anfion é uma figura mitológica, filho de Zeus e Antíope, irmão gêmeo de Zethos. Os dois irmãos, após serem abandonados, foram resgatados por um pastor, que os criou. Enquanto Zethos desenvolveu habilidade em artes marciais e manuais, Anfion aprendeu a tocar uma flauta, que ganhara de Hermes. Em palavras resumidas, após vingarem o abandono materno, os dois retornam para Tebas, cidade cuja segurança exigiu a construção de uma muralha. De acordo com a mitologia, Zethos precisava carregar as pedras em suas costas e Anfion era capaz de trazê-las apenas tocando o seu instrumento. O poema de João Cabral é trabalhado sobre esta base mitológica - precisamente no momento da criação das muralhas - da qual também se diferenciará ao inserir outros elementos.

Uma parcela de críticos enfatizou na *Fábula* o fracasso de Anfion, compreendendo-o como representativo do fracasso do próprio João Cabral no desafio da construção poética racional. A leitura feita por Benedito Nunes apontou no poema o “medusamento da subjetividade” por meio da travessia anfônica pelo deserto seco e silencioso da alma. O fato de Tebas não ser uma obra resultada da “construção medida, traçada a régua e esquadro sobre o papel” (1971, p. 48), mas um estado de alma, uma expressão subjetiva, é motivo para que o herói se lamente e volte a percorrer o deserto. Ao perceber que enquanto a flauta soar, ele não

encontrará o rigor necessário para submeter a uma forma sua experiência negativa – ou seja, seu ideal de construção poética racional não se efetivará –, Anfião decide se desfazer do instrumento. Eis, portanto, o fracasso anfiônico, que significa propriamente a derrota do controle racional na composição poética. O poeta, no entanto, insatisfeito, rejeita tal fracasso, de modo que a mesma problemática, a mesma questão persistirá nos demais poemas do livro.

Os três longos poemas que compõem esta publicação formam um conjunto de textos considerados difíceis e, muitas vezes, enigmáticos. Alguns críticos costumam compreendê-los como o “tríptico da poética negativa” de João Cabral (1971, p. 46), enquanto outros discordam até mesmo quanto ao significado desta negatividade. Barbosa a interpretou “não como recuo, mas como recusa a partir da qual é possível repensar os dados da criação” (1975, p. 58). Merquior, por sua vez, desviou das interpretações negativas, encontrando no poema a perspectiva de uma dialética entre lucidez e inspiração.

Vinte dois anos após a publicação desta obra, o próprio João Cabral reconheceu o caráter negativo do poema, conforme Peixoto (1983, p. 54):

Talvez por influência de Valéry e outros, sempre Cabral considerou escrever uma deficiência. Quando escrevia a *Psicologia da Composição*, este ia ser seu último livro; não desejava escrever mais nada. (...) Anfião vai para o deserto porque acha que criar é uma doença: lá não seria obrigado a criar; mas acaba criando sem querer. A poesia, dessa forma, seria uma deficiência, uma inferioridade, compensação de uma neurose qualquer. O ideal do deserto (“Fábula de Anfião”) seria o de nunca mais compor, nunca mais fazer nada, o puro expurgo da Poesia.

Prosseguindo pela perspectiva fenomenológica e imaginativa, abordaremos as imagens poéticas traçadas pela *Fábula* em suas novidades, entregando-nos a elas na medida em que surgem, conforme motivadas pelo poema, procurando revelar que o âmbito subjetivo e afetivo de um sentimento negativo por trás da poética negativa. De fato, os poemas dessa publicação contêm passagens de revolta e rejeição em relação à composição poética. Admite-se tal caráter negativo do poema, mas o que se propõe essencialmente neste capítulo é descobrir, nele, um sentimento negativo de desejo íntimo. A poética negativa está fundamentalmente baseada na possibilidade do não-fazer poético, da esterilidade e da rejeição da composição poética: “o verso / que é possível não fazer”. Tentaremos demonstrar

que, mobilizada por um devaneio poético, ocorre uma “potência de desertificação”¹⁵ que se alastra em tudo, revelando uma realidade maior, diante do qual é vedada a possibilidade do “não fazer”.

Inicialmente, surge a imagem desértica. Anfion chega ao deserto, “ao ar mineral isento / mesmo da alada / vegetação”, encontra-se “entre pedras / como frutos esquecidos / que não quiseram / amadurecer”. Neste deserto:

(Ali, é um tempo claro
como a fonte
e na fábula.

Ali, nada sobrou da noite
como ervas
entre pedras.

Ali, é uma terra branca
e ávida
como a cal.

Ali, não há como pôr vossa tristeza
como a um livro
na estante.) (1994, pp. 87-88)

As imagens escolhidas por Cabral para delinear a atmosfera desértica traçam um ambiente iluminado, diurno, onde nada resta da noite. Nesta imagem desértica, o símbolo da brancura faz alusão ao que é inorgânico, árido, semelhante, por isso, à cal. Bachelard (1988) compreendeu a imagem do deserto como uma imagem da imensidão, reconhecendo nela um imenso horizonte de areias infinitas, restos de pedras e montanhas, de sol ardente. O devaneio material de João Cabral passa da pedra à areia, sugerindo uma ideia de passagem da contenção à dispersão. Desse modo, podemos perceber que a atmosfera desértica como uma variação da imagem da pedra, na medida em que rochas são transformadas em areia pelo processo de erosão. Ambas são imagens minerais e, por isso, também imagens materiais fundamentais, que estão na base de toda a imaginação. Ao afirmar que todo o universo que está sob o signo do deserto é anexado ao espaço interior, Bachelard aponta para uma correspondência da imensidão do espaço e da profundidade do espaço interior, estabelecendo, assim, o que denominou “imensidão íntima”. Trata-se de uma interiorização do deserto, que costuma corresponder,

¹⁵ Conforme Costa (2014), a própria *psicologia* cabralina consiste justamente nisto: não adianta não fazer.

geralmente, à consciência de um vazio íntimo.

Neste ambiente árido, a flauta de Anfion seca. “Ao sol do deserto” e “ao ar mineral”, o instrumento musical emudece “como alguma pedra / ainda branca”. O sol desértico não faz brotar a vida, pelo contrário: o símbolo solar governa a “fome vazia”. Aqui, é importante reparar no subtítulo: “Anfion pensa ter encontrado a esterilidade que procurava”. Ou seja, a postura de Anfion era exatamente de *procura* pela esterilidade. E pensava tê-la encontrado ali, no deserto, “entre os / esqueletos do antigo / vocabulário”, entre cinza e areia, na fome vazia, onde sua mudez estava garantida pela secura do instrumento. Na segunda parte do poema, surge o elemento do acaso, com o qual Anfion se depara:

agora que lavado
de todo canto,
em silêncio, silêncio

desperto e ativo como
uma lâmina, depara
o acaso, Anfion. (1994, p. 89)

O acaso surge impetuosamente e faz a flauta soar. As imagens traçadas pelo poeta referem-se ao acaso suscitando animalidade: “raro animal”, “força de cavalo”, “vespa oculta nas vagas dobras da alva distração”, “inseto vencendo o silêncio”. O elemento do acaso remete ao que é imprevisível e incontrolável. Anfion pensou ter encontrado a esterilidade no deserto, que presidia a fome vazia e assegurava seu silêncio, ao emudecer sua flauta. No entanto, estimulada pelo acaso, a flauta soou e Tebas se fez. Na terceira e última parte do poema, Anfion *busca* em Tebas o deserto perdido. Tebas se fez traçada em imagens férteis, prolíferas, “entre / mãos frutíferas, entre / a copada folhagem / de gestos”, que não se fixa nas “secas planícies / da alma”.

Muitas leituras críticas do poema orientaram-se pela pergunta já semeada no livro anterior, a saber: como o verso pode brotar de um chão mineral? Como resolver a dicotomia do subjetivo/objetivo, sentimental/racional, noturno/diurno, inconsciente/consciente no fazer poético? Conforme visto anteriormente, buscas por repostas costumam ser empreendidas na *Fábula* cabralina. A leitura de Secchin (1999) determina o empreendimento do projeto racional, mas reconhece o próprio fracasso deste projeto no final do poema. Para o crítico, Anfion representa o poeta que busca pela objetividade da palavra poética, isenta de qualquer afetividade. A

flauta é o elemento que possibilita a transformação do deserto: de espaço empírico já dado em proposta formal a ser imitada. O ataque do acaso faz a flauta tocar sem a intervenção consciente do herói, interrompendo a ascense racional do fazer poético. Ao som da flauta, Tebas se faz sob uma ordem orgânica, não sendo a cidade que Anfion queria. Não podendo distinguir, “onde começa a hera, a argila, / ou a terra acaba”, Anfion lamenta-se diante de sua obra, daí seu fracasso¹⁶. Por fim, o herói se desfaz do instrumento jogando-o no mar, reiterando a estratégia do silêncio.

A leitura que estamos desenvolvendo do poema toma outra direção, distinta daquela que encaminha à realização do projeto racional. Desviamos desse caminho, tentando demonstrar que a “lógica” da *Fábula de Anfion* é o desvelamento de um desejo íntimo. Tentaremos demonstrar, apoiados na interpretação crítica de Cristina da Costa, que a fábula cabralina narra o mito da potência cósmica das forças negativas, desertificantes, de um real maior que tudo (2014, p. 325). Essa potência de desertificação não diz respeito a um trabalho de negação racional, mas está relacionada com a atividade imaginativa cabralina e com o âmbito sentimental e subjetivo.

O ataque do acaso rompe a esterilidade desértica que o herói pensava ter encontrado. O acaso cabralino, vindo com força animalesca, representa a ruptura com o silêncio: “inseto vencendo o silêncio”. Além disso, o elemento do acaso revela o imprevisível. O poeta aceita, admite certa imprevisibilidade, que é fértil, pois criou Tebas. No entanto, ao mesmo tempo, há a recusa, a rejeição de Tebas como resultado da aceitação do imprevisível: Anfion, em relação a “esta cidades, Tebas, / não a quisera assim / de tijolos plantada”. O herói procurava a esterilidade e pensou tê-la encontrado no solo estéril da atmosfera desértica. Ali, todavia, nada é capaz de ser criado. Assim, de acordo com Costa (2014), é na esterilidade do deserto que Anfion encontra as condições ideais, mas ali nada se realiza. Enquanto que o acaso cria (ao fazer soar a flauta, produz Tebas), mas não nas condições do ideal.

A relação entre o ideal e o real, em termos de projeto racional e realização/criação não ocorre. Como se a partir do ideal, fosse impossível qualquer realização, qualquer criação. Cabe-nos, então, levantar um questionamento crucial: o poder de negação permite realmente produtividade racional? A leitura de Costa

¹⁶ Nunes estenderá o gesto de Anfion à figura própria do poeta moderno, “para o qual exprimir-se significa manter e aprofundar; no ambiente da sociedade industrial de massa, o fosso que o marginaliza e discrimina” (1974, pp. 50-51).

compreende na figura do acaso a contestação dessa ideia, na medida em que verifica a seguinte inversão: ao artefato negativo – Tebas – corresponde o poder de negatividade do próprio real, que se sobrepõem ao poder de negação racional. O artefato continua negativo, “anulando-se a si mesmo como resultado do projeto, não por decisão racional, e sim porque sua razão de ser negativo encontra-se numa potência negativa muito superior” (2014, p. 324). Cogita-se, por esta perspectiva, a possibilidade de a realidade ser a “caldeira de matéria negativa em fusão” (2014, p. 324), capaz de desestabilizar qualquer objeto. Desse modo, percebemos que João Cabral transfere o valor negativo para o real, para o material.

O reconhecimento dessa realidade negativa maior somente se dá pelo “sentimento do negativo” (2014, p. 324). Nesse momento, efetiva-se o que vinha sendo, gradualmente, proposto: dispensar o perfil de Anfion como aquele que projeta idealmente a obra. Costa propõe que se compreenda o herói pelo âmbito subjetivo, emocional, pela perspectiva de alguém que *deseja* “outro real”. Assim, justificam-se o lamento e a indagação:

como distinguir
onde começa a hera, a argila,
ou a terra acaba?

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

(...)

Onde a cidade
volante, a nuvem
civil sonhada? (1994, pp. 91-92)

A própria realidade é matéria negativa que afeta o artefato, tornando-o negativo. Nesse sentido, Tebas não representa uma realidade oposta (ou fracassada) ao ideal de perfeição (de criação poética objetiva). Sua função consiste, enquanto artefato negativo, em mobilizar esse sentimento de *desejo* de outro real. Ao procurar o deserto como um tecido adivinhado pelo avesso, Anfion não busca o contrário vazio de Tebas, tampouco o deserto anterior, desfeito pelo acaso. A lógica principal aqui é a desse desejo íntimo, manifestado pelo próprio gesto de procura: Anfion não acha, mas *procura* o deserto, pelo avesso. O que significa que o herói procura o deserto “enquanto potência de negatividade real” (2014, p. 325). É a

própria atividade imaginativa que sustenta essa perspectiva: o tecido do avesso, a negatividade do real a se alastrar, a procura, o desejo íntimo de outro real, são compreensões mobilizadas pela atividade dinâmica da imaginação criadora.

De acordo com esse viés de leitura, não se trata, portanto, de uma procura pelo deserto enquanto objeto ou conceito, nem qualquer coisa objetivável, mas “há que se adivinhar algo por baixo do deserto enquanto metáfora de certa *potência de desertificação*” (2014, p. 327). Essa procura não se dá do nada, antes é motivada justamente diante de Tebas. O desejo íntimo que impulsiona Anfion é motivado perante o artefato negativo: “ante Tebas, como a um tecido que buscasse adivinhar pelo avesso”. Essa potência de desertificação é estimulada pelo sentimento de desejo e mobiliza, justamente, o processo imaginativo do poema.

O que marca essencialmente o poema, portanto, é o desejo dessa realidade avessa, que se alastra de maneira proporcional à própria procura e que, de acordo com Costa, está em tudo, desertificando tudo. A potência de negatividade do real manifesta-se, assim, tanto no elemento Tebas, que figura o negativo, e na figura de Anfion, que segue procurando a desertificação em algum avesso. Desse modo, *Fábula de Anfion* é compreendida como um poema que narra, essencialmente, o mito da potência cósmica das forças desertificantes, negativas, do real mais real, maior que tudo, o “real real” (2014, p. 329). O poema é compreendido em termos de devaneio poético, mobilizando, através da dinâmica de suas imagens, essa potência cósmica das forças negativas. O poema, enfim, mobiliza o fluxo de um devaneio desse real mais real.

Adentrando mais profundamente na exposição das imagens cabralinas, voltamos nossa atenção para a imagem solar, que surge intrinsecamente mesclada à imagem do deserto: trata-se do sol do deserto. O deserto se constitui de um solo mineral, estéril, o seu sol não gesta os ovos do mistério, não intumesce a fermentação da massa, não choca a gestação da vida. Não é um sol vital, criador. Ao contrário: na *Fábula*, o sol desértico não cultiva o orgânico, mas o devasta, transformando-o em inorgânico. Conforme Costa, o sol anfônico, não aquece por dentro e mata por fora: “mesmo os esguios, / discretos trigais / não resistem a / o sol do deserto”. Esse sol devastador desponta no universo de infertilidade, onde nada brota nem brotará. Ao sol do deserto e ao ar mineral, tudo passa por um processo de esvaziamento: “pedras / como frutos esquecidos / que não quiseram / amadurecer”,

a falta de vegetação, tudo ali é negativo. A vivência cabralina do sol é negativa. Neste ambiente desértico e profundamente estéril, a flauta seca, permitindo que imperem os elementos de silêncio e mudez. O sol é vazio e devastador, esterilizando, esvaziando tudo. O sol do deserto ordena a “fome vazia”.

O valor negativo não provém da intenção de objetivação ou do projeto racional, mas é acolhido como essência da realidade. Os elementos que costumam indicar “a realidade” na poesia cabralina revelam, na verdade, que o poeta relaciona-se com eles imaginativamente. O que se costuma chamar de realidade, em João Cabral, apresenta significado subjetivo, sentimental. O drama essencial, de acordo com Costa, diz respeito ao sentimento de uma poesia que não passa por desafios de objetividade, mas pela tarefa subjetiva de estimular o negativo reconhecido como essência da realidade. Assim, Costa entende que é a própria totalidade negativa do real que conduz à participação subjetiva, e não o contrário. Incentivar o negativo do real é uma tarefa subjetiva. As figuras do deserto, de Tebas, do acaso, através dessa perspectiva de leitura, não são abordadas objetiva ou descritivamente; mas, interpretadas à luz da imaginação poética cabralina, são elementos que estão associados à força do real subjetivo, pessoal, avesso, real mais real.

O avesso surge, na *Fábula*, como um princípio de interiorização, como uma espécie de lacuna do real, do real mais real. E por lacuna entende-se que tem forma de ausência e, ao mesmo tempo, valor simbólico de presença. Daí, o vínculo do avesso cabralino à força dinâmica do negativo imaginado. Procurar, pelo avesso, o deserto indica outra realidade desértica, que não é realista nem racional. A realidade avessa diz respeito ao plano de um real muito pessoal, subjetivo. Nesse sentido, a relação de João Cabral com o deserto e com o avesso não é fria e estática, mas dinâmica e sentimental, pois diz respeito ao dinamismo metafórico da desertificação. No próximo poema, *Psicologia da composição*, a ideia do avesso surgirá novamente: o problema não será o “pomar às avessas”, mas sua realidade subjetiva.

A desertificação não consiste em um trabalho de negação racional, mas é justamente o espaço da atividade imaginativa cabralina. A este processo imaginativo de desertificação, Costa associa aquilo que denominou paisagem ou universo referencial. O “referencial” é compreendido como realidade sentimental vivida e poder de imaginação:

Chamo de universo ou paisagem referencial, algo que na “Fábula” se cristalizou nesse avesso, irradiando, através de seu valor negativo superior, aquilo que pressinto com uma força de desertificação do “real mais real”. Isto é, transfigurada em lacuna, a paisagem referencial é o que me parece dar passagem à realidade no que ela tem de infinitamente superior às forças de negação racionais. Tome-se aqui o “referencial” como realidade sentimental vivida e como poder de imaginação (2014, p. 328).

Desse modo, a dinâmica da desertificação generalizada, que se alastra, tem profundas raízes referenciais. A desertificação é uma espécie de obra negativa prenhe do universo referencial, que é sentimental, afetivo e relaciona-se com o poder de imaginação. Por meio da lógica do avesso, ocorre a relação do poeta com o universo referencial, alimentada pela produção subjetiva, pessoal de imagens e valores. É possível detectar uma lei da desertificação, segundo a qual, o que existe na poesia de João Cabral rui sob a ameaça de uma desertificação muito maior que a pura afetação racional: trata-se de uma lei conforme a qual o que existe pode sempre virar deserto. Nesse sentido, o processo de desertificação apresenta um caráter imaginativo e pessoal, dinâmico e sentimental.

3.2 PSICOLOGIA DA COMPOSIÇÃO

O segundo e longo poema é o que intitula o próprio livro: Psicologia da Composição. O problema que inicialmente salta aos olhos é o da relação entre poeta e criação poética, também desenvolvida, ao decorrer de oito subpartes que constituem o poema, em termos da folha branca e do poema pronto.

Na primeira parte, o eu-lírico inicia anunciando sua postura de ausência: “saio do meu poema / como quem lava as mãos”. O sol, da atenção, cristaliza as conchas, que podem incitar a memória: “alguma concha / dessas (ou pássaro) lembre, / côncava, o corpo do gesto / extinto”. Mas não há lugar para reminiscência e da mesma maneira encontra-se banido o onírico: “Esta folha branca / me proscree o sonho”. Mesclados à memória e ao sonho, surgem os elementos da noite, fonte e fuga: todos igualmente expulsos da brancura da folha. Nela, a superfície branca surge “como uma praia pura”, onde eu poético se refugia, sendo incitado ao verso “nítido e preciso”.

A terceira parte do poema contempla exatamente a imagem do papel, atribuindo-lhe características inorgânicas, minerais. Neste solo do papel, tudo obedece a um processo de fenecimento: o sal pode virar cinza, também “o sol da pele, / o trigo do corpo / virar cinza”, o fruto pode virar pedra. Nele, fenecem todas as flores da pressa, da moral e do sonho. Nesta superfície do papel, todo o orgânico se mineraliza, tornando-se inorgânico. Corpo e frutas petrificam, flores apodrecem.

Na quarta parte, com a força vital dos animais,

o poema, com seus cavalos,
quer explodir
teu tempo claro; romper
seu branco fio, seu cimento
mudo e fresco. (1994, p. 94)

O verso surgindo com o ímpeto de uma explosão denuncia a natureza tensa da relação entre poeta e criação poética. A folha branca é uma superfície infértil e esterilizada, mas o poema feito, com seus cavalos, quer explodir, romper o cimento mudo e fresco. João Cabral já tematizava essa tensão em *O engenheiro*: “é no papel, / no branco asséptico, / que o verso rebenta”. O poeta reconhece na rebentação do verso a natureza viva, orgânica e irrepreensível da poesia. A dificuldade consiste, justamente, em harmonizar isto ao chão estéril e asséptico da folha em branco. Percebemos, assim, que muitas destas imagens suscitadas em poemas anteriores ressurgem com força no *Psicologia*, mostrando como essa problemática acompanha o poeta a todo instante.

Consideramos pertinente resgatar a atenção que João Alexandre Barbosa dá ao título da obra, analisando que não se trata de explorar filosoficamente a problemática da criação poética, suas condições e objetivos. Por mais evidente que possa estar – a julgar pelo título –, é esclarecedor ressaltar que se trata de “assentar o modo pelo qual, “psicologicamente”, é possível rastrear o relacionamento entre poema e poeta” (1975, p. 71). Essa psicologia da composição é principalmente desenvolvida pela ideia da folha em branco e do poema feito. O branco da folha é a superfície mineral e estéril, onde o verso explode, brota – como ser vivo que é. Essa situação parece deflagrar uma tensão entre o papel e o poema. Para Costa, no entanto, não é este o caso, não há efetivamente ruptura entre a folha branca e o poema feito. Antes, Costa identifica um processo de mineralização total. O que a leva a perceber que “a concordância é extrema entre a mineralização do papel e a

mineralização da realidade, ambas perfazendo o processo ambíguo vital” (2014, p. 340).

Diante desta mineralização totalizante, a leitura que reconhece na tensão uma natureza metafísica, de modo a reduzi-la à oposição entre o nada (folha/condição) e algo criado (poema/obra pronta) dá lugar para a compreensão de seu caráter psicológico. De acordo com Costa, trata-se de uma “tensão psicológica assombrada pelo espectro negativo da reprodução eficiente na folha de um processo que existe fora dela” (2014, p. 341). Assim, o poema, que quer explodir, é paradoxalmente igual à folha e igual à vida, ou seja, desertifica.

Após a exposição dessa tensão psicológica no ato de composição, o poeta inicia a quarta parte referindo-se às palavras como “abelhas domésticas”, com as quais ele convive. Assim, se desenvolve o dinamismo imaginativo cabralino, que conserva o empreendimento poético através disso que Cabral compreende como domesticação da palavra (2014):

Vivo com certas palavras,
abelhas domésticas.

Do dia aberto
(branco guarda-sol)
esses lúcidos fusos retiram
o fio de mel
(do dia que abriu
também como flor)

que na noite
(poço onde vai tombar
a aérea flor)
persistirá: louro
sabor, e ácido,
contra o açúcar do podre. (1994, p. 95)

As imagens motivadas pelo poeta revelam um movimento de inversão: a noite é como um poço, que está abaixo, onde a flor tomba, o mel é ácido, o açúcar é podre. A luz promove uma espécie de fecundação incandescente da matéria, que consiste em um “fazer contra”: contra o açúcar do podre. As abelhas domésticas fabricam um mel peculiar, ácido. Elas são abelhas distintas, “certas” abelhas, com as quais o poeta convive. Elas são naturais, mas obram contra a natureza. E, apesar de artificiais, apresentam poder natural. Daí, Costa compreende-as como “perversões da natureza” (2014, p. 342), pois fabricam o fio de mel, mas obram contra a natureza. São insetos artificiais que estão inseridos na natureza, elevados, assim, à

potência do cósmico, a zunir no espaço do real referencial cabralino. A força de certas abelhas domésticas repousa nessa perversão (entendida como alteração das funções naturais), que transforma a poesia em um devaneio infinito, na medida em que a tarefa é infundável. O mecanismo que se tenta domesticar é justamente este da reversibilidade (própria da linguagem simbólica) do fenômeno onde o real se artificializa e o artificial se naturaliza, capturando-a no poema. O poeta, enfim, convive com esse mecanismo, tentando domesticar aquilo que é perversamente indomesticável.

Daí, a lógica do “fazer contra”. Não se trata, portanto, de imitação da natureza, nem fabricação racional do objeto, da obra. Trata-se, antes, de compreender que o processo imaginativo do poema promove uma espécie de mimesis do negativo. O problema fundamental que aqui se apresenta é o de aceitar que “a mimesis do negativo seja o caminho para uma conversão positiva da poesia” (2014, p. 343). Não para controlar o processo, mas para se inserir nele: trata-se de enfrentar a lógica de participação no negativo. Assim, o caminho percorrido por Cabral se dá justamente imaginando um real mais real, que rompe com a naturalidade do real, um real maior que tudo, com o qual não se pode romper e em relação ao qual o “fazer contra” se mostre um fazer como aquilo que já faz contra¹⁷.

Assim, o fazer contra a podridão consiste também em fazer como a podridão e se assemelha ao desejar pelo avesso, que é o desejar fazer como o avesso de Anfiôn. Diante desse referencial negativo, desse real mais real, subjetivo, alterado e que se alastra alterando tudo, a alternativa é o “fazer contra”. Ou seja, diante da impossibilidade do “não fazer”, o poeta empreende sua composição poética “fazendo contra”. Este modo de fazer contra – ou pelo avesso – é o esquema imaginário motivado pelo modelo da negação do real.

Através dessa potência de negação, toda a Natureza se metaforiza negativamente, há uma metaforização negativa total da natureza referencial. Daí, o poeta vai buscar forças para a conversão positiva dos valores no ácido do mel, no podre do açúcar, no tecido do avesso, e não na racionalidade construtiva. Desse

¹⁷ É interessante pensar, aqui, como o esse real mais real pode se relacionar com a concepção lacaniana de Real. O Real não corresponde à realidade (entendida como um composto simbólico imaginário), mas consiste justamente em algo que deve ser retirado dela, para que possa ser assimilada em sua totalidade e integralidade. Lacan define o Real como o que é impossível de representar e que escapa ao simbólico e ao imaginário. O Real pertence à ordem do impossível. Ele é o inconcebível, o inapreensível, que surge como um rompimento, um vazio, um instante esvanecido destituído de sentido.

modo, se desenrola a relação estreita e fundamental que a conversão de valores tem com o materialismo cabralino (COSTA, 2014, p. 345):

por conta da total metaforização negativa da natureza referencial, essa conversão dos valores cabralinos, para ocorrer, mantém com o materialismo subjetivo do poeta uma relação vital. E, de fato, o materialismo é ao mesmo tempo o sintoma da afeição pelo real negativo, e o fundamento da *psicologia* de conversão do poeta. Nesse quadro, o açúcar, revelador de realidade psicológica, joga um papel essencial no campo da simbolização e da conversão de valores.

A potência de desertificação tem fundas raízes referenciais, de modo a se alastrar e generalizar. O que faz com que a metaforização negativa da natureza referencial seja total. A produtividade negativa do real impulsiona a dinâmica imaginativa cabralina, que é fundamentalmente marcada pelo materialismo subjetivo do poeta. A possibilidade de uma poética positiva pode ser encontrada justamente na aceitação da fertilidade do real do negativo amparada pela imaginação. A compreensão desse dinamismo metafórico da desertificação é possível porque a relação de João Cabral com o deserto e o avesso não é racional e objetiva, mas fundamentalmente dinâmica e sentimental. Assim é propriamente a relação do poeta com todo o real. Por isso, o que se chama de “realidade” na poesia cabralina apresenta significado subjetivo, afetivo. Por meio dessa abertura ao real, estimulada pela atividade dinâmica, criadora – e subjetiva – da imaginação material, o poeta reconhece o negativo enquanto essência da realidade e revela, principalmente, sua fertilidade.

A mobilização da esfera subjetiva e afetiva, aqui, é suscitada pela capacidade do poeta de imaginar “outra coisa”, alargando e superando seu horizonte de perceptivo, de suscitar pela lógica da lacuna, do avesso, outro real. O perfil subjetivo que tentamos revelar em João Cabral surge quando reconhecemos no poeta alguém que imagina, que sonha imagens (em termos bachelardianos). As imagens poéticas são germinadas na profunda subjetividade de quem as cria (e também de quem por elas se encanta). Elas provêm de uma ordem sentimental, afetiva, íntima, que a perspectiva racional frequentemente ofusca. É a afetividade do poeta que aciona o dinamismo da imaginação criador e não sua racionalidade. Portanto, é a uma concepção de subjetividade guiada por essas considerações que nos referimos quando indicamos um desvelamento subjetivo e sentimental na abertura imaginativa dessa realidade negativa maior, desse real referencial, desse

real mais real.

Assim todo o real é suspeito na poesia cabralina (COSTA, 2014). Desempenhando o movimento imagético de procurar na urdidura do avesso, o poeta desvela também outra doçura. O açúcar surge como elemento simbólico que revela a realidade psicológica, sendo indispensável para a conversão positiva de valores. Conforme Costa (2014), o “açúcar do podre” se mostra qualidade metafórica que cristaliza o elemento negativo, “contra” o qual o poeta empreende o seu “fazer”. Ele perturba qualquer relação mimética, pois perturba qualquer real. É nessa perturbação, nesse estrago, que se manifesta o real alterado, *contra* o qual o poeta insiste em fazer, ou seja, contra o qual se dá o “fazer contra”.

A psicologia da composição poética consiste, portanto, exatamente nisto. Na *Fábula de Anfion*, o poeta não encontrou solução para o drama do fazer poético (como, mesmo, fazer brotar da superfície mineral o ser vivo do verso?). Apesar de restarem silêncio e mudez (a flauta foi lançada, afinal, aos peixes surdo-mudos do mar), o poeta indicou o caminho: procurar o deserto pelo avesso. Anfion não se resigna diante da esterilidade, pelo contrário, procura nela fertilidade. Por isso, o drama cabralino do fazer poético não é o empreendimento racional e objetivo, mas consiste na tarefa de reconhecer que a conversão positiva dos valores poéticos ocorre através da mimesis do negativo. É “contra” a negatividade do real mais real que Cabral executa seu fazer poético. Assim, a resposta cabralina ao drama da composição se encontra neste “fazer contra”. Daí a acidez, o amargor, ao domesticar aquelas abelhas: “ser amargo é uma necessidade constante da poesia” (2014, p. 346).

Através da psicologia de sua composição poética, o poeta percebe a impossibilidade do não fazer, do silêncio, da resignação, na medida em que também ele – como toda a realidade – é tomado pelo alastramento da negatividade do real mais que real e executa “contra” ela o seu “fazer” poético. Quando, diante do deserto, ele insiste na procura pelo avesso ou quando aconselha que se cultive o deserto às avessas, é porque ele não cansa de imaginar “outra coisa”. Essa insistência a criação poética, essa vontade de fazer poesia são valores que se fundam na capacidade de imaginar “outra coisa”, solicitando a mobilização do subjetivo (COSTA, 2014).

Na última parte, o poeta escreve os versos quase como uma prescrição:

Cultivar o deserto
como um pomar às avessas. (1994, p. 97)

O cultivo às avessas não significa racionalização, não se trata de racionalizar nada. Antes, ele se assemelha ao procurar anfiônico pelo avesso. Tanto o deserto quanto o avesso são elementos fundamentais da relação de Cabral com a realidade referencial, que, longe de ser objetiva, é testemunha da negatividade produtiva do vazio do real mais real. É a negatividade do próprio universo referencial que produz, nessa psicologia, a “severa forma do vazio”, que o poeta encontra no último verso. Assim, a questão principal, portanto não é exatamente o pomar às avessas, mas a sua realidade subjetiva e afetiva.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho foi compreender como o âmbito subjetivo e afetivo não está banido da poesia cabralina, mas é mobilizado pela faculdade da imaginação. Após a exposição de diferentes abordagens feitas da imagem, da imaginação e do imaginário, desenvolvida no primeiro capítulo, definimos como perspectiva de leitura dos poemas de João Cabral a fenomenologia da imaginação criadora elaborada por Bachelard, reconstruindo seus aspectos fundamentais. Abandonando todas as intimações objetivas, os elementos psicológicos, biográficos, sociais, todos os dados extrínsecos em favor de uma assimilação subjetiva das imagens. Pelo viés fenomenológico, procuramos assumir uma postura de admiração e espontaneidade diante do encadeamento das imagens cabralinas, recebendo-as em sua novidade. De acordo com Bachelard, a dinâmica da criação de imagens é compreendida por meio da experiência de seus efeitos sobre a esfera da intimidade, da afetividade. Nesta disposição, a revelação das ambivalências, contradições, polaridades típicas do caráter simbólico das imagens poéticas ocorre de maneira mais genuína, potente e livre.

Em linhas gerais, no segundo capítulo, vimos como a presença de elementos surrealistas em *Pedra do sono* pode indicar uma escolha estética de João Cabral. Desse modo, não reconhecemos no jovem poeta uma vítima do inconsciente, da morbidez, da inconsistência de tudo. Antes, consideramos a possibilidade de estes elementos designarem, numa escolha consciente, as bases de seu fazer poético nesta época. Esses aspectos manifestam, ainda, o modo como o poeta constrói suas imagens. Empenhamo-nos em mostrar, enfim, o poeta como um sonhador de imagens, obsedado por algumas que se repetiram insistentemente em sua obra. Uma destas foi a imagem da pedra, que grande parte da crítica elegeu como símbolo do esforço objetivo, do projeto racional do poeta. Nossa proposta, por meio da dinâmica criadora das imagens materiais, consistiu em compreendê-la em outras possibilidades motivadas pela sua própria natureza simbólica. Reconhecemos, assim, se tratar de uma pedra sonífera, de efeito onírico. A imagem pétreia se suscita ideias de imobilidade, passividade, inércia, aspectos que também remetem às ideias estimuladas pelo onírico. Neste momento, João Cabral aprendeu com a solidez da

pedra lições de estabilidade, de imobilidade e contemplação. Repleto de imagens poéticas, esta publicação inaugural foi compreendida consistindo em “incursões imaginativas no desconhecido, como num sono profundo” (COSTA, 2014, p. 21).

Neste capítulo, vimos ainda que João Cabral explicita a problemática de seu fazer poético. Ao reconhecer a tensão entre a natureza orgânica do verso poético e o solo mineral da folha em branco – onde a poesia tem de crescer. Acerca dessa tensão, rejeitamos a leitura dicotômica desenvolvida por alguns críticos, mostrando que não o poeta não opta pelo âmbito consciente e objetivo pra resolver o problema de seu fazer poético (ou seja, não o assume como projeto racional). Procuramos esclarecer que a solução da tensão no fazer poético cabralino ocorre na medida em que a imagem surge como empenho de conexão entre os polos, entre o impulso inconsciente, irrefreável e a razão, a lucidez construtivista. Abordamos, ainda, a recorrência da imagem pétreia, mas desta vez sugerindo lições de ordem. Trata-se de procurar pela ordem vista, encontrada na pedra. Se antes mostramos que a pedra cabralina sugeriu um estado de passividade e sonolência, aqui pudemos observar que o seu estado sólido e pesado revela permanência, onde “nada se gasta”, e de silêncio. Assim, por meio da imaginação material dinâmica, constatamos que a simbologia da pedra perpassa a obra de Cabral assumindo diferentes possibilidades de significação.

Por fim, no último capítulo, enfatizamos novamente a tensão do fazer poético, desta vez revelando sua verdadeira natureza: psicológica. Nosso empenho consistiu em esclarecer, na *Fábula de Anfion*, o seguinte: por meio da figura mitológica de Anfion, o poeta encontrou na atmosfera estéril e inóspita do deserto as condições ideais para a criação, mas reconheceu que nesse chão mineral nada é capaz de ser criado. Somente o surgimento inesperado do acaso, que com forças animais (o verso é vivo, afinal) faz soar a flauta, ocasiona a criação da obra, representada por Tebas. Não admitindo essas condições, o poeta rejeita a própria obra, este artefato negativo. Desviamos da interpretação crítica que, a partir disso, apontou para o fracasso desse poeta anfônico e sua escolha pelo silêncio, pelo “não fazer”.

Ao invés disso, procuramos mostrar que o artefato é negativo em função da negatividade do próprio real. A realidade é um caldeirão fervilhando matéria negativa, que, tal qual a lava de um vulcão, se alastra e desestabiliza qualquer

objeto. Vimos, assim, que é artefato negativo por causa do poder de negatividade do próprio real. O reconhecimento dessa realidade negativa é sustentado pelo sentimento negativo que corresponde, na *Fábula*, ao desejo íntimo do herói: desejando outro real – imaginando outro real – Anfion se põe a procurar o deserto pelo tecido do avesso. Mobilizando a dinâmica da atividade imaginativa, compreendemos uma potência de desertificação, da qual o próprio poeta é vítima. Desse modo, procuramos mostrar que, diante da tensão do fazer poético, João Cabral sequer pode optar pelo “não fazer”, pelo silêncio.

Em *Psicologia da composição*, essa espécie de intimação poética revelou que ao poeta, portanto, cabe o exercício de um “fazer contra”, pelo avesso: a realidade desértica, negativa, deve ser cultivada como um “pomar às avessas”. A questão principal, aqui, repousou não exatamente no pomar às avessas, mas em sua realidade subjetiva. Vimos que o processo imaginativo do “fazer contra”, que manifesta o real mais que real, associa-se a um universo referencial compreendido enquanto realidade subjetiva, sentimental, pessoal. Pareceu-nos, enfim, que o poeta cabralino encontrou a resposta (forma) para seu fazer poético nessa espécie de lógica da lacuna, isto é, da ausência. Este é propriamente o mecanismo mobilizado pela imaginação criadora bachelardiana, que forma imagens na medida em que as deforma, ultrapassando a realidade e alcançando outro real, o “real real”. O poder criante da imaginação acontece quando uma imagem percebida suscita em nossa alma uma imagem imaginada, ou seja, quando uma imagem presente nos remete a uma imagem ausente. Assim, a imaginação corresponde a uma experiência de abertura, por meio da qual “abandonamos o curso ordinário das coisas” (BACHELARD, 2001, p. 3).

Por fim, nosso empenho neste trabalho concentrou-se em questionar o perfil consolidado do poeta objetivo e realista, investigando as imagens materiais e o modo como se relacionam com o drama cabralino da criação poética. Buscando ferramentas teóricas e conceituais na fenomenologia da imaginação criadora de Bachelard, lançamos luz a uma atividade imaginativa fundamentalmente constitutiva da poética cabralina – e frequentemente ofuscada pela lógica do projeto poético racional. Mais do que um poeta que pensa e projeta objetivamente seu poema, identificamos em João Cabral um poeta sonhador, que não se cansou de imaginar. Ele não apenas imaginou constantemente um mundo pessoal, sentimental,

subjetivo, como parece convidar quem o lê a imaginar, a ausentar-se, a lançar-se a uma vida nova.

Após a exposição desse perfil cabralino traçada pela via libertadora da imaginação, sublinhamos que nosso o percurso deste trabalho está longe de se assemelhar a uma trilha segura ou a um atalho conhecido. Antes, ele atravessou a trajetória cabralina abrindo caminhos: foi um desbravamento. Nossas propostas e investigações acerca da poesia cabralina desbravaram um caminho que consideramos se assemelhar à metáfora alemã dos “caminhos florestais” (*holzwege*¹⁸). Conforme esclarece Hannah Arendt, essa metáfora exprime a ideia de que a pessoa está engajada num caminho que não leva a lugar nenhum, do qual, no entanto, ela não se afasta. Mas também indica algo ainda mais essencial ao sugerir que a pessoa, “como o lenhador, cujo assunto é a floresta, segue caminhos que ela mesma desbravou, e esse desbravamento faz parte do ofício tanto quanto a derrubada das árvores” (2008, p. 224).

¹⁸ Sobre a expressão: o termo “Holz”, que pode ser traduzido como madeira ou lenha, é um antigo nome para *Wald*, que significa floresta. “Holzwege”, então, são os caminhos da floresta, muitas vezes sinuosos e que acabam se perdendo no não-trilhado.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, S. A Trindade. São Paulo: Editora Paulus, 1995.
- AQUINO, T. Questões discutidas sobre a verdade, questão I. São Paulo: Nova Cultural, 2000.
- ATHAYDE, Félix de. Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.
- BAUDELAIRE, Charles. Salão de 1859. In: COELHO, Teixeira (Org.). A modernidade de Baudelaire. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- BACHELARD, Gaston. O direito de sonhar. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- _____. A poética do espaço. São Paulo: Nova Cultura, 1988 (Os Pensadores).
- _____. A poética do devaneio. Trad. Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- _____. A formação do Espírito Científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Trad. Esteia dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- _____. La poétique de l'espace. Paris: Les Presses Universitaires de France, 3^e édition, collection: Bibliothèque de philosophie contemporaine, 1961.
- _____. O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- _____. A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.
- BARBOSA, João Alexandre. A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de melo Neto. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- BARRETO, Marco Heleno. Imaginação Simbólica. Reflexões Introdutórias. São Paulo: Loyola, 2008.
- BENJAMIN, Walter. A modernidade e os modernos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.
- BERNIS, Jeanne. A imaginação: do sensualismo epicurista à psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1987.
- BOSI, Alfredo. Leitura de poesia. São Paulo: Editora Ática, 1996.

CARONE, Modesto. A poética do silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan. São Paulo: Perspectiva, 1979.

COSTA, Cristina Henrique da. Imaginando João Cabral imaginando. Campinas: Editora da Unicamp, 2014.

COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. A literatura no Brasil. Vol. 5. São Paulo: Global, 2004.

COUTINHO, Afrânio; Coutinho, Eduardo de Faria. A literatura no Brasil. Vol. 5. São Paulo: Global, 1999.

DELEUZE, Gilles. Crítica e clínica. São Paulo: Editora 34, 1997.

DURAND, Gilbert. A imaginação simbólica. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

_____. Campos do imaginário. Lisboa: Ellug, 1996.

_____. O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

_____. As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ECO, Umberto. Arte e Beleza na Estética Medieval. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1989.

ESCOREL, Lauro. A Pedra e o Rio. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1973.

FICHTE, Johann Gottlieb. A doutrina-da-ciência de 1794 e outros escritos. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

ARENDT, Hannah. Homens em tempos sombrios. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HUIZINGA, Johan. O Declínio da Idade Média. Lisboa: Editora Ulisseia, 1976.

JUNG, Carl Gustav. A natureza da psique. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

_____. Tipos Psicológicos. Obra Completa. Vol. 6. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.

KANT, Immanuel. Crítica da Faculdade do Juízo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. Antropologia de um ponto de vista pragmático. São Paulo: Iluminuras, 2006.

LACAN, Jacques. Nomes do Pai. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

- _____. O seminário. Livro III. As psicoses. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- LENNON, Kathleen. *Imagination and the Imaginary*. New York: Routledge, 2015.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesia Completa e Prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
- _____. *Obra Completa*. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mímese*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.
- MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- _____. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.
- PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas*. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1983.
- PESSANHA, J. A. M. Bachelard: as asas da Imaginação. In: Bachelard. *O direito de sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1994.
- QUILLET, Pierre. *Introdução ao pensamento de Bachelard*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977.
- SARTE, Jean-Paul. *O imaginário: psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- _____. *A imaginação*. Trad. Paulo Neves, Porto Alegre: L&PM, 2008.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: A Poesia do Menos e outros ensaios cabralinos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.
- _____. *Poesia e Desordem: escritos sobre poesia e alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- SILVEIRA, Nise da. *Jung: Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- STRAWSON, Peter F. *Freedom and resentment and other essays*. London: Methuen, 1974.
- TURCHI, Maria Zaira. *Literatura e antropologia do imaginário*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. O imaginário. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

VALADARES, Alexandre Arbex. KRITERION, Belo Horizonte, nº 130, Dez./2014, p. 463-482.