UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
LITERATURA BRASILEIRA

RAFAEL TAHAN

Sístoles e Diástoles:
a figuração do Trágico na poesia de Alberto da Cunha Melo

Versão corrigida

São Paulo
2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
LITERATURA BRASILEIRA

Sístoles e Diástoles:

a figuração do Trágico na poesia de Alberto da Cunha Melo

Rafael Tahan

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientador: Professor Doutor Vagner Camilo

Versão corrigida

São Paulo

2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

T125s

Tahan, Rafael
Sístoles e Diástoles: a figuração do Trágico na poesia de Alberto da Cunha Melo / Rafael Tahan; orientador Vagner Camilo - São Paulo, 2022.
189 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Alberto da Cunha Melo. 2. Yacala. 3. Geração 65. 4. Poesia brasileira. 5. Trágico. I. Camilo, Vagner, orient. II. Título.

RAFAEL TAHAN

Sístoles e Diástoles:

a figuração do Trágico na poesia de Alberto da Cunha Melo

Dissertação apresentada como exigência final para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, pela seguinte banca examinadora:

Aprovado em: 10 de dezembro de 2021.

BANCA EXAMINADORA

_____

Professor Doutor Vagner Camilo (Presidente)
DLCV/LB/USP

_____

Professora Doutora Viviana Bosi (Titular)
DTLLC/USP

_____

Professora Doutora Virgínia Leal (Titular)
DL/UFPE

_____

Professor Doutor Fabio Weintraub (Titular)
DL/UFSCar

em memória de Isabel de Andrade Moliterno e Alfredo Bosi

Este trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

AGRADECIMENTOS

Ana Cecília Rodrigues Pitt, Marizete Rodrigues, Claudia Cordeiro Tavares da Cunha Melo, Mariana David, Ermelinda David, Flávio Androni, Matheus Guménin Barreto, Professor Leonardo Toshimitsu, Professor Doutor Fabio Weintraub, Professor Doutor Vagner Camilo, Professora Doutora Viviana Bosi, Professora Doutora Virginia Leal, Professor Doutor Ricardo Fabrinni, Professor Doutor Ivan Marques, Professora Doutora Lilian Jacoto, Professor Doutor Emílio Pagotto, Professora Doutora Simone Ruffinoni, Professor Doutor Mário Hélio, Professor Doutor Edu Teruki Otsuka, Nuno Rau, Alexandre Guarnieri, Amanda Vital, Professor Doutor Augusto Massi, Professor Doutor Antônio Vicente Serafim Pietroforte, Professor Doutor José Rodrigues Paiva, Turmas de literatura/ ACEPUSP/ noturno/ 2019, Andrea Leitão, Renan Nuernberger, Carolina Serra Azul, Juliana Florentino, Instituto Maximiano Campos, Pontifícia Universidade Católica de Pernambuco, Editora Bagaço, Editora Carpe Diem, Editora Mondrongo, Editora Patuá, Veronika Bárbara Zydowicz, Gustavo Felicíssimo, Érika Muniz, CEPE (Companhia Editora de Pernambuco), Academia Pernambucana de Letras, José Mário Rodrigues, Lurdes Sarmento, Luís Augusto Cassas, Myrian Brindeiro, Karine Braga Lucena, Jessé de Almeida Primo.

quidquid loquimur, vel intrinsecus venarum pulsibus commovemur, per musicus rythmos harmoniae probatur esse sociatum

Tudo que dizemos e sentimos no íntimo pulsar de nossas veias é regido pelo ritmo musical da harmonia.

Santo Isidoro, *Etymologiae*, lib.III, c.XVII

RESUMO

O seguinte trabalho, dividido em três movimentos, busca elucidar algumas das muitas facetas da obra do poeta pernambucano Alberto da Cunha Melo (1942 – 2007) através de análise estética e teórico-crítica desenvolvidas, inicialmente, a partir das bases do pensamento pré-filosófico de Heráclito, seguida da discussão romântica acerca do trágico e do sublime, segundo a perspectiva teórica de Goethe, Hölderlin e Schiller e Nietzsche, alcançando, posteriormente, a teoria crítica da escola de Frankfurt, sobretudo o pensamento de Horkheimer. Inicialmente, situamos a origem sócio-histórica do autor levando em conta a sua participação como membro-fundador no fenômeno cultural, Geração 65, e, sobretudo, a discussão teórica que inclui uma proposta de distinção nas definições de geração para movimento. Em seguida, adentrando a dimensão estética da obra, delimitamos o seu projeto literário segundo a unidade designada como Círculo Cósmico, ao mesmo tempo em que pretendemos desenvolver considerações acerca de aspectos relevantes da obra, em conformidade com a fortuna crítica, com especial destaque para o uso dos procedimentos enantiológicos, definidores de uma estilística da dissonância, a vocação aforística dos seus versos e o alcance crítico de sua obra, cuja origem demonstra ser inequivocamente social. Por último, o terceiro movimento tenciona ampliar o entendimento sobre a cosmovisão lírico-trágica, estruturante da poesia albertiana, por meio da análise e interpretação detidas do último livro de seu projeto, isto é, o longo poema narrativo *Yacala* (1999), discussão ancorada na teoria moderna do trágico.

Palavras-chave: ALBERTO DA CUNHA MELO, YACALA, GERAÇÃO 65, POESIA BRASILEIRA, TRÁGICO.

ABSTRACT

The following work, divided into three movements, seeks to elucidate some of the many sides of the poetry by Alberto da Cunha Melo (1942 - 2007), a poet from Pernambuco, through esthetic and theoretical-criticism analysis developed, initially, from the foundation of Heraclitus' pre-philosophical thinking, followed by the romanticdiscussion over the tragic and the sublime, according to the theoretical perspective of Goethe, Hölderlin and Schiller, and Nietzsche, reaching, then, Frankfurt school's critical theory, specially concerning Horkheimer's writings. Initially, the author's social and historical origin is established, considering his participation as founding member of a cultural phenomenon, 65s Generation, and, above all, taking into account the theoretical discussion that includes a proposition of distinction in the definition from generations to movements. Afterwards, diving into the esthetic dimension of Alberto's poetry, his literary project is limited as a unit called Cosmic circle, at the same time as it's intended to develop a commentary on relevant aspects of the text, conforming to the critical fortune, with highlights to the use of enantiological procedures, that define a stylistics of dissonance, the aphoristic vocation of his verses and the critical reach of Melo's poetry, that manifests its undeniable social origin. Last, the third movement intends to expand the understanding of the lyrical-tragic cosmovision, that structures the author's poetry, through careful analysis and interpretation of the last book in his project, the long narrative poem *Yacala* (1999), a discussion based on the modern theory of the tragic.

Keywords: ALBERTO DA CUNHA MELO, YACALA, 65s GENERATION, BRAZILIAN POETRY, TRAGIC.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....11
CAPÍTULO 1: GERAÇÕES.....14
1.1 A CENA HISTÓRICA.....14
1.2 O FENÔMENO GERAÇÃO 65.....15
1.3 O CONCEITO DE GERAÇÃO.....21
1.3.1 60 OU 65?.....25
CAPÍTULO 2: O CÍRCULO CÓSMICO.....32
2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROJETO LITERÁRIO DE ALBERTO DA CUNHA MELO.....32
2.1.1 ESTETICISMO E PARTICIPAÇÃO.....33
2.1.2 BREVE HISTÓRICO DA RETRANCA.....38
2.2 A UNIDADE ENANTIOLÓGICA NA ESTILÍSTICA ALBERTIANA.....45
2.3 ANÁLISE DA OBRA.....68
CAPÍTULO 3: YACALA: A CONSCIÊNCIA COMO FATALIDADE.....91
3.1 A "NOVA" ORDEM MUNDIAL.....91
3.2 ASPECTOS GERAIS DA OBRA.....97
3.2.1 YACALA: DERIVAÇÃO IMPRÓPRIA.....97
3.2.2 OS MATIZES DO TONALISMO MELÓDICO NA RETRANCA.....101
3.2.3 O SIGNIFICADO SUBSTANTIVO DO GÊNERO EM YACALA.....105
3.3 O ENREDO.....109
3.4 UM ESTUDO SOBRE O SIGNIFICADO ADJETIVO DO GÊNERO EM YACALA.....154
3.5 A FIGURAÇÃO DO TRÁGICO.....161
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....166
BIBLIOGRAFIA.....170
ANEXOS.....177

INTRODUÇÃO

José Alberto Tavares da Cunha Melo foi um polímata, autor (poeta e cronista), jornalista e sociólogo, leitor compulsivo e boêmio. Natural de Jaboatão dos Guararapes, foi filho de Benedito Tavares da Cunha Melo, Maria José Veloso Melo e neto do tabelião Alberto Tavares da Cunha Melo. Nascido em 1942, no bojo da Segunda Guerra e no seio do Estado-Novo, o poeta teve uma vida curta considerando a média de seus coetâneos. Morreu em 2007 aos 65 anos, após uma complicação cirúrgica.

Apesar disso, foi um dos mais produtivos intelectuais da sua geração, legando, na literatura, 15 livros publicados, 12 inéditos e seis inacabados; no jornalismo, o livro-reportagem, *Um certo Jó e um certo louro do Pajeú*[1], e as crônicas de *Marco zero*[2], além de alguns trabalhos científicos, entre os quais destaca-se o *Planejamento sociológico* (1978) escrito em parceria com Roberto Aguiar. O poeta deixou também cinco volumes de um diário intitulado *A noite da longa aprendizagem, notas à margem do trabalho poético*, ainda inédito.

Em sua atuação como jornalista, teve um papel importante na militância cultural e política. Foi editor do periódico independente *Dia virá*[3] (1961-63), coeditor literário do *Jornal do commércio*[4] (1970), editor do suplemento "Comércio cultural" (1982-85) da *Revista Pasárgada* (1994-95) e colaborador nas colunas "Arte pela arte"[5] e "Marco zero" da revista *Continente Multicultural*[6].

Academicamente, bacharelou-se em Sociologia pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em 1971, atuando como pesquisador durante 11 anos na Fundação Joaquim Nabuco. No serviço Público, foi também diretor de assuntos culturais da FUNDARPE[7] (1979) e gerente de bem-estar social do SESC (1980), quando se mudou para o Acre, onde foi, também, pesquisador da Comissão Estadual de Planejamento Agrícola. Em 1988, exerceu o cargo de diretor do arquivo público do Estado, além de membro do Conselho Editorial da CEPE[8]

O poeta recebeu várias homenagens em vida, tais como o Troféu do III Savoyar do Bar Savoy (2002), o Diploma Mauro Mota de escritor do Ano, do Conselho Estadual de

---

[1] Homenagem aos repentistas Lourival Batista Patriota e Louro do Pajeú.
[2] Reunião de crônicas publicadas na *Revista Continente* entre 2000 e 2007 em Pernambuco.
[3] Jornal independente de teor anarcossocialista cujo *slogan* era "Um grito do estudante jaboatonense acordando a justiça".
[4] Grande jornal de circulação impressa, com base no Recife, que foi fundado em 1919.
[5] Pertencente ao periódico paulistano *Jornal da tarde*.
[6] Revista periódica cultural editada pela Companhia Editora de Pernambuco (CEPE) desde 2000.
[7] Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco.
[8] Cia Editora de Pernambuco.

Cultura (2002), a Homenagem aos 60 anos da Prefeitura Municipal dos Guararapes (2002) a Medalha Gilberto Freyre da UBE[9], a Medalha do Sesquicentenário da Biblioteca Pública de Estado de Pernambuco (2002) e o quarto lugar do Prêmio Portugal Telecom de Literatura (2003), além da póstuma Comenda Conselheiro João Alfredo Corrêa de Oliveira (2008), quando passa a fazer parte do projeto "Circuito de Poesia" do Recife, projeto turístico-cultural que conta com estátuas de personagens canônicas da cultura pernambucana, figurando entre artistas como Carlos Pena Filho, Clarice Lispector, Joaquim Cardozo, João Cabral de Melo Neto, Luiz Gonzaga, Manuel Bandeira, Solano Trindade... O autor foi, ainda, idealizador do prêmio do suplemento *Commércio cultural* e do famoso Prêmio Carlos Pena Filho[10] (1982 -1983).

Dentre as tantas contribuições para a cultura brasileira, destacam-se três que consideramos basilares para o estudo da obra albertiana. A primeira é o Grupo de Jaboatão do qual foi membro-fundador juntamente com três outros poetas e que está na gênese de sua produção literária e dos outros dois fenômenos culturais de grande magnitude para Pernambuco, para o Nordeste e, apesar de pouquíssimo conhecido na "bolha" regional do Sudeste, para o Brasil. Trata-se da manifestação cultural *Geração 65* e do fenômeno editorial Edições Pirata.

Nesse sentido, cabe a discussão acerca do conceito de "geração" e sua pertinência a propósito desses movimentos culturais, que, surgidos em 1960, mais especificamente na esfera da poesia, no Brasil, constituem a feição cultural da década na região. Essa discussão tem origem no atrito entre duas fontes: o fato literário denominado "Geração 65", fenômeno de origem regional (PE) historiado pelo intelectual nordestino Tadeu Rocha[11], e a "Geração nacional de 60", teorizada por Nelly Novaes Coelho[12] e sustentada por Pedro Lyra[13] sob o guarda-chuva teórico da sociologia organicista, justificado a partir do conceito de sincretismo.

Contudo, cumpre estabelecer que o propósito deste estudo não seja aprofundar a discussão teórica sobre o tão discutido conceito de geração, antes disso, a intenção é definir

---

[9] União Brasileira de Escritores.

[10] Prêmio financiado pelo famoso Bar Savoy onde se encontrava a *intelligentsia* pernambucana à época.

[11] Tadeu Rocha (1916 - 1994) foi um importante professor, historiador e jornalista alagoano radicado no Recife. Sócio cooperador da Associação de Geógrafos Brasileiros, o intelectual deixou contribuições importantes na área, a exemplo do *Caderno de geografia do Brasil* (1951), *A geografia moderna em Pernambuco* (1954) além da biografia *Delmiro Gouveia: o pioneiro de Paulo Afonso* (1963). Durante a década de 60 Rocha foi um dos principais articuladores culturais do Recife, tendo dado contribuições substanciais como jornalista nos principais veículos em circulação do Estado de Pernambuco a época.

[12] *Carlos Nejar e a geração de 60* São Paulo: Edições Saraiva, 1971.

[13] LYRA, P. (org). *Sincretismo: a poesia da geração 60*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

o chão-histórico de nosso objeto de análise cujas dimensões político-histórica e social, ínsitas a toda expressão literária, servirão de orientação para o confronto direto com a materialidade da obra do poeta pernambucano Alberto da Cunha Melo.

Além disso, ressalta-se no capítulo o situar o leitor diante da cena histórica da qual se origina o poeta. O breve estudo que se segue busca, sobretudo, elucidar acerca do sentido e da importância de cada uma das citadas contribuições teóricas e historiográficas.

Adiante, buscamos destacar a densidade crítica da obra de Cunha Melo, que faz revisitar todos os lugares mais centrais dessa condição moderna, seja através da denúncia da rotinização das relações sociais e da serialização dos indivíduos ou mesmo o aprofundamento das desigualdades, sempre vistos como consequência de um trágico e inevitável ocaso do império da razão.

O segundo capítulo do trabalho, nesse sentido, cumpre a tentativa de organizar, analisar e criticar essa obra, levando sempre em conta os problemas levantados pela fortuna crítica e considerando, sobretudo, a orientação de unidade a qual, por sugestão do autor, denominamos o "Círculo cósmico", conceito cujo sentido emprega coesão ao conjunto de seu projeto literário.

A poesia desse autor desconhecido, como pretendemos demonstrar, incorpora essa lúcida consciência crítica não apenas pela mimese vista nos seus vários e complexos procedimentos poéticos, mas, sobretudo, através da lúcida elaboração de uma cosmovisão fatalista cujo valor verdadeiramente pedagógico encontra-se inscrito na orientação trágica e na reflexão de ordem filosófica dos seus versos, o que fica ainda mais evidente no último livro de seu projeto, *Yacala* (1999).

Versos que, aliás, como veremos, carregam a potência reflexiva da ordem de um Carlos Drummond de Andrade, contemplando desde a rica imagética de um Augusto dos Anjos até o denso cromatismo de um Carlos Pena Filho, destacando-se, particularmente, pela estilística, que, em função de sua disciplina – sem virtuosismo –, pode ser considerada da lavra de um João Cabral de Melo Neto, isso para ficar apenas com a prata da casa.

1. GERAÇÕES

1.1 A CENA HISTÓRICA

A história dos anos 60 do século XX costuma mobilizar mais a atenção de historiadores, sociólogos e cientistas políticos do que a críticos e historiadores literários. Isso se deve, em especial na, América Latina, à grande quantidade de regimes autoritários instaurados mediante uma silenciosa disputa de poder e influência política entre Estados Unidos e União Soviética no que se convencionou chamar período da Guerra-Fria.

O Brasil, que durante quase toda primeira metade do século XX foi marcado por um intenso processo de clivagem ideológica, chega aos anos 1960 com um presidente eleito pela direita, Jânio Quadros, cuja renúncia, logo no início do mandato, leva ao poder seu vice, João Goulart, popular entre os quadros de esquerda no país.

Após a restauração do presidencialismo em 1963, apoiado, com ênfase, pela intelectualidade progressista da burguesia formada durante os primeiros ciclos do projeto desenvolvimentista da era Vargas, Jango e um conjunto de ministros propõem as reformas de base. As elites urbanas e principalmente as rurais, cujas origens apontam para o passado latifundiário e escravagista do país, por sua vez, reagem.

Trata-se de um momento delicado em que o estreitamento das relações políticas entre os conservadores da burguesia nacional e as altas patentes das forças armadas encontram o ambiente ideal para tomar de assalto as instituições democráticas da República a partir da mobilização do imaginário popular, cujo temor do regime comunista ainda era latente. Assim, em abril de 1964, ocorre o golpe cívico-militar que durará pouco mais de duas décadas.

Durante este período a política obscurantista do governo militar procede através do incentivo de uma postura de não-contestação, em especial, através da vigilância e repressão de agentes opositores. Um exemplo disso são os Atos Institucionais que suspendem direitos fundamentais garantidos pela constituição. Os militares fecham o congresso, extinguem os partidos políticos, exilam os dissidentes e passam a censurar todo tipo de expressão cultural considerada subversiva.

As implicações para a literatura, nesse sentido, acabam sendo o aprofundamento da crise de circulação cultural dentro do território nacional, criando um ambiente de medo e desconfiança entre artistas e intelectuais brasileiros. Todo um aparato de controle baseado na propaganda é forjado aos moldes dos regimes latino-americanos, com amparo da inteligência norte-americana.

As mídias de grande circulação, com aval do regime, passam a veicular produtos culturais sem teor crítico, a exemplo dos tabloides, das telenovelas e da cultura musical da Jovem-Guarda, que representam os primeiros sinais da consolidação da indústria cultural no país, dadas as diretrizes que seguiam, com alguma exotização nacionalesca, como o de costume, o modelo norte-americano, sinal implícito de alinhamento ideológico e político.

A censura gera, naturalmente, como reação, alguns movimentos de contestação ao regime que operam a partir da codificação e alegorização da linguagem a fim de contornar o problema, a exemplo do Cinema Novo, o Teatro de Arena e o Tropicalismo (no eixo-sudeste).

Hipnotizado pelo anúncio de um suposto milagre econômico, a parte mais expressiva dos atores políticos do país acaba fazendo vista grossa diante da profunda crise humanitária que havia se instaurado no Brasil.

Entre os críticos, não foi diferente. Uma parcela expressiva da intelectualidade da época, para evitar um confronto direto com o regime, surfa na onda da desilusão com o pós-guerra, recusando, em grande medida, o progresso advindo das vanguardas bem como a tradição de engajamento cultivada no seio do movimento Modernista. Desta forma, forjou-se, por um lado, a imagem de um estado de tranquilidade política, além da falsa percepção de vazio cultural, aponta o crítico e poeta Pedro Lyra, "a tática consistia em proclamar que nada havia de grande, de belo, de novo" (LYRA, 1995, p.15).

Pelo contrário, ainda segundo Lyra, a década de 60 teve uma vasta produção riquíssima e ignorada, uma vez que se desenvolveu em espaços marginais, muitas vezes clandestinos. A geração dessa década, explica Lyra, criou seu próprio método de produzir, divulgar e consumir os bens simbólicos em um momento que emergir como artista significava arriscar a própria liberdade.

É diante desse cenário catastrófico e às vésperas da censura que eclode, no interior de Pernambuco, um fenômeno cuja resistência se funda na arte e na militância de quatro jovens e cujo curso leva a um dos maiores fenômenos culturais vistos no país desde o movimento Modernista na década de 20.

1.2 O FENÔMENO GERAÇÃO 65

Tudo tem início na primeira parte da década de sessenta quando o jovem poeta Alberto da Cunha Melo, mediante o crescente caos político do país, começa a editar o periódico independente de teor anarcossocialista, *Dia virá* (1961), jornal distribuído nas ruas de Jaboatão. Inclinado às propostas de reformas de base encabeçadas por Jango, Cunha Melo

e seus colegas José Luiz de Almeida e Pedro Vicente Costa Sobrinho (coeditores do jornal) lideravam a militância política da classe intelectualizada da cidade.

Além do engajamento político, o jovem Alberto já exercia o ofício literário tendo formado um grupo em 1964 junto de seus colegas Domingos Alexandre (1940), José Luís de Almeida Melo (1941), também de Jaboatão, e o alagoano de Murici, Jaci Bezerra (1944-2020).

Inicialmente, os quatro se reuniam sob a tutela de seu pai, Benedito, homem intelectualmente relevante para a cidade. Nas palavras do próprio autor, "Benedito Cunha Melo era algo como um decano dos poetas de Jaboatão-PE. Corriam para ele os candidatos a poeta, com seus sonetos imberbes"[14]. O grupo foi um espaço de discussão e troca sobre literatura e arte e principalmente sobre suas próprias produções.

Mais adiante, em 1966, o coletivo é batizado pelo jornalista editor e poeta César Leal[15] (1924 - 20013) de Grupo de Jaboatão, a propósito das publicações de seus poemas no suplemento literário do *Diário de Pernambuco*. O grupo continuou suas atividades até 1967, quando o historiador Tadeu Rocha, de olho no cenário regional, propôs a substituição do termo grupo pelo de "geração", agregando, dessa forma, outros artistas da região no que se convencionou chamar Geração 65. Nas palavras do historiador,

> (...) a mais nova geração literária da metrópole do Nordeste – a Geração 65- reflete na poesia as grandezas e misérias, belezas e fealdades, alegrias e dores desta enorme cidade tropical (...)No Primero número de Lírica, revista que reúne um lúcido grupo de novíssimos – Alberto da Cunha Melo, Gladstone Vieira Belo, Marcos Santander, Tarcísio Meira César, Ângelo Monteiro e Jaci Bezerra (...)[16] (CORDEIRO, 2003, p.36)

Apesar de historicamente mais próximos ao Noigandres dos Irmãos Campos (1952) e da tardovanguarda brasileira, ou ainda de compartilhar as inclinações do CPC[17], o fenômeno Geração 65 nutre maior afinidade pelo grupo neoclássico de matriz paulistana

[14] Entrevista de 25 de março de 1998 para o suplemento cultural *O galo* do Departamento Estadual de Imprensa do Rio Grande do Norte.

[15] Francisco César Leal foi um importante intelectual pernambucano, atuou como poeta, jornalista, crítico literário e professor.

[16] Trecho de artigo do jornal *Diário de Pernambuco* publicado em 19 de novembro de 1967 sob o título: "Deflagrado o 2º Movimento **regionalista** do Nordeste".

[17] Centro Popular de Cultura (CPC), fundado em 1961 no Rio de Janeiro, é fruto da integração entre a União Nacional dos Estudantes (UNE) e um grupo de intelectuais de esquerda, entre os quais figuram: Ferreira Gullar, Francisco de Assis, Paulo Pontes, Armando Costa, Carlos Lyra e João das Neves. O CPC surge a partir de uma dissidência do Teatro de Arena (SP) inspirado no Movimento de Cultura Popular (MCP), fundado no Recife por Ariano Suassuna, Hermilo Borba Filho, Paulo Freire, Francisco Brennand etc. A este Respeito ver Lucena, 2012, p.19.

denominado pela crítica da época como Geração de 45, conforme entrevista[18] concedida pelo poeta Alberto da Cunha Melo, que chega a usar o termo "epígono" para ilustrar a relação entre os grupos.

A conservação de certo "zelo pela palavra" e o alinhamento com a Geração de 45, que ficou conhecida pelos críticos como uma geração de feição classicizante, muitas vezes acusada de retrocesso estético por negar o espólio modernista, aponta a estudiosa Claudia Cordeiro em ensaio[19], teria sido o motivo que, aliado a "contingências históricas", seriam responsáveis pela falta de circulação das obras dos poetas da Geração 65.

Dedicando um volume inteiro ao movimento, o tradicional almanaque cultural pernambucano, a *Revista Continente*[20], defende a importância do grupo na renovação da tradição pernambucana na prosa, na poesia, na música e na cultura popular do Estado, além do papel estratégico no mercado editorial através da Edições Pirata. O artigo resume bem a argumentação geral acerca do fenômeno.

Assinado por André Rosemberg, em "Um movimento literário do Recife", a revista tece considerações sobre o percurso desse grupo trazendo à luz alguma discussão teórica, a fim de elucidar a celeuma em torno da utilização do conceito de geração.

O argumento central do artigo indica que "são chamadas gerações, na história da literatura, grupos de escritores contemporâneos que, reagindo a uma tendência anterior, promoveram mudanças na forma e/ou no conteúdo da expressão literária". (2003, p.6)

Adiante, o artigo descreve as teorias geracionais desenvolvidas a partir de discussões que têm início no fim no século XIX, principalmente pelos estudiosos do tema, Julius Petersen e José Ortega y Gasset, como inadequadas para "enquadrar manifestações tão diversas, como as experimentadas nos últimos 50 anos." (2003, p.7)

"Será que uma denominação poderia sintetizar a profusão de maneiras com que os artistas atualizam velhos sentimentos, que sempre inspiraram o ser humano?" – indaga o artigo, que, indo além, questiona se um conceito único seria capaz de abarcar a diversidade de liberdades conceituais e estéticas, provenientes da "(r)evolução estética" (2003, p.8) que o Modernismo criou.

Mediante impugnação dessas classificações teóricas, o editorial conclama a autoridade de Rodrigo Octavio Filho, poeta e crítico literário carioca, para tentar resolver a

---

[18] Entrevista concedida pelo autor às "Trilhas literárias", do site *Plataforma para a poesia,* publicada parcialmente na *Revista Cronos,* em ano posterior em CORDEIRO, Claudia (org.) *Cantos de Contar,* Editora Paés, Recife 2012.

[19] Trata-se da obra *Faces da resistência na poesia de Alberto da Cunha Melo.* Recife: Bagaço, 2003.

[20] *Revista Continente* (documento), ano 11 – Nº14/2003.

questão. O autor julga a ideia de que o tema (geração) pode ser reduzido a indicar qualquer agrupamento de pessoas que tenham vivido "irmanadas em várias e determinadas horas da vida e que receberam, em conjunto, a influência de ideias cuja resultante tenha sido a adoção de certos princípios". Trazendo a discussão à esfera do *páthos*, Octavio Filho prossegue,

> Gente que riu com as mesmas anedotas e que serviu de material humano aos mesmos episódios. Que olhou com o mesmo modo de olhar as mesmas alegrias. Que gostou das mesmas coisas, que amou o mesmo tipo de mulher. Que agiu por intuição e acreditou em juramentos tácitos. E que, por causa de tudo isso, discutiu, louvou, brigou e sofreu (2003, p.7).

José Rodrigues Paiva[21], estudioso e membro do fenômeno, descreve o movimento como um agrupamento artístico de feição heterogênea. De fato, após a nomeação de Rocha, muitos nomes passam a ser considerados parte do movimento.

A partir de uma pesquisa feita por nós em acervos[22] da cidade do Recife, Olinda e Jaboatão dos Guararapes, onde pudemos catalogar, ler e cotejar alguns documentos[23] históricos relacionados ao fenômeno, chegamos a um número aproximado de autores. Os principais e mais recorrentes nomes associados a Geração 65 são:

AUTOR	**ANO DE NASCIMENTO**	**ESTADO DE ORIGEM**
1. Arnaldo Tobias	1939	PE
2. Alberto da Cunha Melo	1942	PE
3. Almir Castro Barros	1945	PE
4. Ângelo Monteiro	1942	AL
5. Claudio Aguiar	1944	CE
6. Cyl Galindo	1935	PE
7. Domingos Alexandre	1944	PE
8. Eugênia Menezes	1939	PB

[21] Referimo-nos a obra *Geração 65: cinquenta anos*, Recife, Edições Dédalo, 2016.
[22] Em junho de 2017, visitamos os acervos da UNICAP, do IMC (Instituto Maximiano Campos) da CEPE (Cia Editorial de Pernambuco), além da Editora Bagaço.
[23] Os documentos utilizados foram: *Dicionário biobibliográfico de poetas pernambucanos*. Recife: CEPE/FUNDARPE, (1993); *Geração 65: O livro dos trinta anos*. (1997); *Faces da resistência na poesia de Alberto da Cunha Melo* (2003); *Revista Continente* (documento), ano 11 – Nº14/2003; *Pernambuco, terra da poesia (*2010); *Cantos de contar* (2012); *Geração 65: cinquenta anos (2016)* e das Antologias *O quíntuplo* (1974) e *Treze poetas da Geração 65* (1995).

9. Gladstone Vieira Belo	1946	PE
10. Jaci Bezerra	1944	AL
11. Janice Japiassu	1939	PB
12. José Carlos Targino	1943	PE
13. José Luiz de Almeida Melo	1941	PE
14. José Mário Rodrigues	1945	PE
15. José Rodrigues de Paiva	1945 / 1951	Coimbra / PE
16. Lourdes Sarmento	1944	PE
17. Lucila Nogueira	1950	RJ / PE
18. Marco Polo	1948	PE
19. Marcus Accioly	1943	PE
20. Maximiano Campos	1941	PE
21. Myriam Brindeiro	1937	PE
22. Paulo Gustavo	1957	PE
23. Sebastião Vila Nova	1944	AL
24. Sérgio Bernardo	1942	PE
25. Sérgio Moacir de Albuquerque	1946	PE
26. Severino F. Raimundo Carrero	1947	PE
27. Tarcísio Meira César	1941	PB
28. Tereza Tenório	1949	PE[24]

Em primeira análise, ao observar os nomes a partir de data e Estado de nascimento, é possível concluir duas coisas importantes, 1: há uma variação de 22 anos entre o mais novo e o mais velho dos autores acima citados, respectivamente Paulo Gustavo (1957) e Cyl Galindo (1935), o que aponta coerência genealógica da suposta geração que, conforme o poeta e historiador literário Pedro Lyra, é de vinte anos, com variação de 5 anos antes ou depois[25]. A segunda observação é de que o movimento descrito por Tadeu Rocha é uma manifestação de feição estritamente regional, uma vez que todos os autores são oriundos da região Nordeste do Brasil[26].

[24] Cabe elucidar que a lista não tem nenhum valor de categorização ou mesmo de correção do já documentado fenômeno Geração 65, tratando-se, tão somente, do resultado da pesquisa de campo desenvolvida a partir da coleta de fontes primárias, *in loco*.

[25] Ver enquadramento cronológico da geração em LYRA, 1995.

[26] Destacamos as exceções de José Rodrigues Paiva que, apesar de ter nascido em Coimbra, Portugal, radicou-se muito cedo em Pernambuco, aos cinco anos, onde reside até hoje, e Lucila Nogueira que, tendo nascido no

Isso, nos parece, se revela na tendência que vinha do desejo de Rocha por abarcar em sua obra a grande efervescência cultural nordestina que era ainda anterior ao surgimento da Geração 65, conforme revela Claudio Aguiar no livro *Geração 65: O livro dos trinta anos*[27], fascículo dedicado à reunião de artigos escritos para o colóquio de comemoração de três décadas do movimento,

> A preocupação de Tadeu Rocha pelo destino histórico dos movimentos literário não se liga ao aparecimento da Geração 65. Muito antes, os interesses do professor de geografia e historiador voltavam-se para temas e assuntos assemelhados. (...) A seguir, (Rocha) abraçaria o tema que, em certo sentido, representou simbolicamente o desejo de ver entrelaçadas as terras cearenses, pernambucanas e alagoanas, um assunto que agregasse de uma só vez, o autêntico painel histórico (...) (BEZERRA, 1997, p.16).

A Geração 65 seria, na visão do historiador, um dos pilares materializados desse intenso movimento cujos ecos advinham do final da década anterior, e que, diante da instabilidade política no país, eclodira como um sinal de resistência cultural. A propósito disso e principalmente com o fito de dar vazão a toda essa produção cultural sufocada, surge, em 1979, um dos fenômenos mais vitais para a oxigenação cultural da região, a Edições Pirata e com ela o rótulo editorial Geração 65.

A editora é fundada por Alberto da Cunha Melo e Jaci Bezerra, que à época já eram autores reconhecidos do meio cultural pernambucano. A ideia inicial era publicar escritores independentes, mas, com o tempo, a editora chegou a editar autores como Gilberto Freyre, Rubem Braga e os membros do grupo de 45, Ledo Ivo e Mauro Mota, contato que também contribui para a associação entre os dois grupos, além dos membros do antigo Grupo de Jaboatão, entre os quais destacamos o próprio Cunha Melo com os livros *Dez poemas políticos, Noticiário* e *Poemas à mão livre*, ambos de 1979.

Neste momento, muitos artistas da região passam a ser associados ao grupo nomeado por Tadeu Rocha. Praticamente todos aqueles publicados pelo selo acabavam, de alguma maneira, se beneficiando do título de autor da Geração 65 conforme explica Claudia Cordeiro,

> o fato é que não se consegue desvincular a Geração 65 da imagem das Edições Pirata. Para isso talvez tenha contribuído o nome da Geração 65

---

estado do Rio de Janeiro, passou a maior parte da sua vida em Recife, onde ocupou uma cadeira na Academia Pernambucana de Letras (1992).

[27] BEZERRA, J. (org.), *Geração 65: O livro dos trinta anos.* Recife:1997. Ed. Massangana/Fundação Joaquim Nabuco.

> inserida na logomarca da Pirata e estampada em todos os mais de trezentos livros editados (CORDEIRO, 2003, p.38)

Sendo assim, concluímos que o termo adotado, "geração", se refere com abrangência a toda movimentação cultural advinda da década de 60, confundindo-se inclusive com as gerações sucedâneas devido a sua magnitude na região do Nordeste, o que leva o fenômeno cultural do início da década de 60 a desdobrar-se no fenômeno editorial no fim da década de 1970.

Diante do exposto, a fim de conhecer melhor a fisionomia desse fenômeno, tão importante para compreensão do nosso objeto, parece inevitável que se examine a citada manifestação à luz da teoria geracional vigente. É importante ratificar, contudo, que não se trata de uma revisão da crítica, pelo contrário, trata-se de uma contribuição com a finalidade de acrescentar ao seu registro na historiografia literária, um ângulo de análise pouco frequentado pela fortuna crítica, até então.

1.3 O CONCEITO DE GERAÇÃO

O conceito de geração está atrelado, em sua origem, ao pensamento positivista do final do século XIX. Concebido inicialmente a partir de uma percepção sociológica positiva na obra de Augusto Comte, o conceito surge com objetivo de medir linearmente o progresso com base na ideia de sucessão.

Nesse sentido, o conceito de geração está intimamente atrelado ao ideal positivista de progresso, uma vez que deve trazer o novo a partir de um rompimento com o passado. A respeito do conceito, Pedro Lyra[28], estudioso das gerações literárias, observa que,

> Sob esse prisma, geração é um conceito que compreende um conjunto finito de indivíduos agrupáveis por uma mesma faixa etária, determinada pelo tempo necessário à sua reprodução. Portanto, toda geração abriga, num mesmo tempo-espaço histórico, um grande número de pessoas, dos mais variados tipos e regiões, níveis e posições, que só precisam ter em comum o nascimento num mesmo arco temporal. (LYRA, 1995, p.25)

Também Carles Freixa[29] e Carmem Leccardi, estudiosas do assunto, chamam a atenção para Comte ao afirmar que o ritmo do progresso "pode ser calculado simplesmente pelo tempo médio necessário para que uma geração seja substituída – na vida pública – por uma nova" (Freixa e Leccardi, 2010, p.187), uma vez que "Progresso (...) é o

[28] Referimo-nos à já citada obra LYRA, Pedro. *Sincretismo. A poesia da geração 60.* Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

[29] Trata-se do artigo FREIXA; LECCARDI. "O conceito de geração nas teorias sobre juventude." *In*: *Revista Sociedade e Estado* – Volume 25, Número 2, maio/agosto 2010. pp. 185-204.

resultado do entrelaçamento equilibrado entre as mudanças produzidas pela nova geração e a estabilidade mantida pelas gerações mais velhas". A palavra-chave para Comte é continuidade.

Próximo aos igualmente caros conceitos de nação e classe, o conceito de geração é, segundo Zygmund Bauman[30], uma expressão performativa, cujo objeto nomeado deve ser delimitado a partir da conjugação de certos indivíduos que partilham, conforme Ortega y Gasset[31], a mesma missão histórica, unidos pelo mesmo espaço social e, sobretudo, pela mesma sensibilidade vital, ou, em outras palavras, o mesmo sentimento de época, que deve, ainda segundo o filósofo espanhol, opor-se, necessariamente, ao das gerações anteriores, princípio cambiante do movimento de sucessão intergeracional.

Sob essa ótica, uma geração deve dar respostas a questões postas pela circunstância histórica, conduzindo a sociedade a um estágio de superação da anterior a partir do acúmulo de experiências passadas, fazendo o que as anteriores não fizeram. Sendo assim, toda geração tem de ser necessariamente diferente da anterior.

No entanto, observa Bauman, apesar de a sucessão estar contida no argumento de Gasset, a ideia central que exprime a sua formulação teórica vem ligada ao fato da sobreposição geracional, dada a diversidade etária que cada momento histórico acumula. Nesta acepção, *El método histórico de las generaciones*[32], do historiador Julián Marías, estabelece as bases para uma delimitação social do tempo dentro de um período de 15 anos.

Karl Mannheim, por sua vez, contribui para a formulação do conceito tentando afastar-se da ótica positivista. Em *O problema sociológico das gerações*[33], o sociólogo faz uma revisão teórica do conceito e dirige sua crítica, em especial, a Comte, denunciando a abordagem positiva como tentativa de criar uma lei geral para o ritmo das mudanças sociais (progresso). O autor afirma que, ao delimitar a evolução do espírito social com base num determinante biológico,

> simplifica-se tudo o que é possível: a psicologia esquemática trata de estabelecer continuamente a velhice como o elemento conservador e a juventude é vista unicamente em seu aspecto tempestuoso. A história das ciências humanas aparece nessa caracterização como se houvessem sido

[30] Referimo-nos a BAUMAN, Z. "Between us, the generations", in J. Larrosa (ed), *On generations. On coexistence between generations*, Barcelona: 2007, Fundació Viurei Conviure.
[31] Sobre o assunto ver ORTEGA Y GASSET, J. "La idea de las generaciones", *El tema de nuestro tiempo*, *Obras completas*, Vol. 3, Madri: 1966, Revista de Occidente.
[32] MARÍAS, J. "El método histórico de las generaciones". Madrid: *Revista de Occidente*, 1949. disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb8739> (acessado em: 18/02/2019).
[33] Ver MANNHEIM, Karl "O problema sociológico das gerações" *In* Marialice M. Foracchi (org), *Karl Mannheim: Sociologia*, São Paulo: Ática, 1982.

> estudadas apenas as tabelas cronológicas históricas (FORRACHI, 1982, p.67)

A recusa de Mannheim à abordagem de Comte encontra respaldo na teoria histórico-romântica, coetânea ao positivismo, apesar de não aderir a ela. Ao partir de uma abordagem historicista o filósofo alemão Wilhelm Christian Ludwig Dilthey "enfatizou a conexão obtida, em termos qualitativos, entre os ritmos da história e os ritmos das gerações" (Freixa e Leccardi, 2010, p.188). Aqui entra em jogo a ideia de geração como uma **dupla articulação** do tempo, histórico e genealógico.

Dilthey opera uma cisão no conceito de temporalidade destacando a diferença entre o tempo humano, cujas unidade, linearidade e continuidade são produtos da razão, e o tempo da natureza, forma apriorística e, portanto, abstrata e descontínua.

Para o autor, "as gerações são definidas em termos de relações de contemporaneidade e consistem num conjunto de pessoas sujeitas em seus anos de maleabilidade máxima a influências históricas comuns (intelectuais, sociais e políticas)" (Freixa e Leccardi, 2010, p.190). O que em alguma instância se traduz em Mannheim na ideia de que os "jovens que experienciam os mesmos problemas históricos concretos, pode-se dizer, fazem parte da mesma geração".

Mais adiante, na década de 80 do século XX, Philip Abrams[34] propõe uma nova operação sobre o conceito de geração incluindo a equação da ideia de identidade (ou tempo biográfico). Segundo Leccardi e Freixa, a intenção foi de "lançar luzes sobre a íntima relação entre o tempo individual e o tempo social" (Freixa e Leccardi, 2010, p.190). Ainda segundo as autoras,

> Para Abrams uma geração, no sentido sociológico, é o período de tempo durante o qual a identidade é construída a partir de recursos e significados que estão socialmente e historicamente disponíveis. Assim, novas gerações criam novas identidades e novas possibilidades para a ação. (Freixa e Leccardi, 2010, p.191)

Em outras palavras, para Abrams, a ideia de sucessão *per se*, não sustenta o conceito, uma vez que a contingência na formação de novas identidades não deixa fixar um lastro geracional que permitiria, segundo as posições positivistas, medir precisamente o ritmo dessa sucessão:

[34] ABRAMS, P. *Historical sociology*, Shepton Mallet: Open Books, 1982.

> Do ponto de vista sociológico, uma geração pode ter dez anos, ou como aconteceu nas sociedades pré-modernas, vários séculos. Pode incluir uma pluralidade de gerações biográficas ou, como na história de muitas sociedades tradicionais, apresentar apenas uma geração sociológica. Elas cessam quando novos e grandes eventos históricos – ou, mais frequentemente, quando lentos e não catastróficos processos econômicos e políticos e de natureza cultural – tornam o sistema anterior e as experiências sociais a ela relacionadas sem significado (Freixa e Leccardi, 2010, p.191)

Em resumo, apesar da falta de contornos bem definidos sobre o quanto de fato dura uma geração, o conceito parece apontar, sempre, a inevitabilidade dessa dupla articulação temporal, uma vez que o tempo histórico é uma construção que se funda, como produto da razão, no tempo genealógico, sendo, portanto, o homem histórico um produto da genealogia.

Diante da exposição dos conceitos, é possível afirmar que, em termos genealógicos, conforme a faixa-etária média dos membros da Geração 65, seria possível considerar positiva sua utilização tendo em vista que, segundo Dilthey,

> Uma geração abarca a todos os coetâneos que procedem das mesmas situações econômicas, políticas e sociais e que se acham equipados, portanto, com uma concepção de mundo, uma educação, com uma moral e uma sensibilidade artística afim. (DILTHEY apud LYRA, 1995, p.26)

Esse argumento, que se aproxima inclusive da ideia anteriormente colocada pelo crítico Rodrigo Octavio Filho, no entanto parece deixar de lado o argumento histórico cuja ideia reflete a necessidade de que uma geração seja formada a partir de um recorte que deve necessariamente incluir, citando Lyra, “indivíduos de classes, de partidos, de grupos, de escolas os mais diversos” (LYRA, 1995, p.26).

O conceito descrito tanto por Octavio Filho quanto por Dilthey podem definir, ainda segundo Lyra, a ideia de classe ou partido ou mesmo grupo uma vez que ambos os conceitos se fundamentam apenas na genealogia e na familiaridade entre seus membros, mas não o de geração já que, como vimos, carece dessa dupla articulação tendo como fundamento um recorte simultaneamente específico e universal.

Se a geração é o motor do progresso – como afirmado por tantos teóricos, uma vez que o progresso é, em teoria, um movimento linear de toda uma sociedade – enquanto resposta e superação para essa sociedade uma geração precisa corresponder, necessariamente, a uma diversidade de pessoas. Uma geração, portanto, não pode ser regional. Há aqui uma impossibilidade teórica que leva a uma contradição em termos.

Diferentemente do que se afirma, por exemplo, no artigo da revista *Continente*, os livros da Edição Pirata não são a prova de que ali houve uma geração: e sim um grupo de pessoas cujos interesses se aproximavam pela necessidade de circulação das suas obras, critério que não serve para apontar proximidade geracional, sendo este um impulso comum a qualquer artista de qualquer época, além de uma necessidade institucional elementar para o funcionamento de qualquer estado fundado no pilar da cultura como expressão legítima do Estado.

1.3.1 60 OU 65?

A celeuma em torno do conceito deve-se, ao que parece, não a uma disputa no campo da teoria, mas a um ato na busca por visibilidade. Ato muito compreensível levando em consideração o alto nível da produção cultural da região conjugado à falta de recursos e estratégias de escoamento cultural. Com o tempo, a região nordeste tornou-se uma ilha ou, nas palavras de Cunha Melo, "o Nordeste não é, poeticamente falando, uma ilha, mas um arquipélago de nove ilhas que raramente se intercomunicam". (CORDEIRO, 2012, p.145)

Mesmo entre alguns dos principais membros do movimento, a utilização do termo parecia incômoda. Destaco, por exemplo, o texto de abertura do editorial da revista dedicado à Geração 65, em que poeta Alberto da Cunha Melo parece demonstrar certa reticência ao não afirmar categoricamente o título de geração, observando que a nomenclatura utilizada para definir o fenômeno não tinha tanta importância. Segundo o poeta: "depois vai aparecer algum teórico para dizer se somos ou não uma geração" (2003, p.6). Destacamos, ainda, o próprio mentor do grupo, César Leal, que aponta no livro-antologia organizado por ocasião dos trinta anos, preferir que o grupo fosse identificado como movimento.

A pergunta talvez seja: como a literatura ou mais especificamente os movimentos culturais se beneficiam do conceito de geração? Ele pode servir para explicar os avanços técnico-científicos movidos pela superação contínua e dialética de uma determinada civilização.

Para isso, no entanto, é preciso pressupor um projeto integrado de desenvolvimento, tal como o processo desencadeado a partir das revoluções industriais e do pensamento na Europa dos séculos XVIII e XIX, da qual por muito tempo, em especial devido ao processo colonial, herdamos apenas as ideias, nunca as práticas.

Lembremos, também, que o conceito de geração se apoia na ideia de sucessão baseada no acúmulo do conhecimento. No plano estético é possível falar em acúmulo, legando, por exemplo, o título de geração ao fenômeno do início da década de 1920. No entanto, a descontinuidade dos regimes políticos e a disputa por influência das hegemonias,

como sabemos, não permitiram um desenvolvimento técnico-científico conjunto e linear em toda a América Latina, o que torna ainda mais difícil classificar uma geração neste território.

Neste sentido, importa observar que o crítico e historiador literário Vagner Camilo[35] opta por nomear esses coletivos a partir do conceito de grupo ou formação cultural independente na esteira da formulação de Raymond Williams, já que nenhuma das formulações teóricas de geração acima expostas observa as especificidades temáticas e retórico-estilísticas contempladas pela expressão literária ou mesmo as condições histórico-sociais dos países colonizados.

Na literatura brasileira, essa discussão parece estar presente com mais força a partir dos anos cinquenta, quando se concentra, em torno da polarização entre fenômenos literários de feição neoclássica e de grupos tributários das formas do espírito moderno, o experimentalismo dos supracitados modernistas[36].

A respeito disso, Pedro Lyra observa que há uma desordem geral em como os historiadores e intelectuais brasileiros organizam o conceito de geração a partir das manifestações culturais. A exemplo dos já mencionados grupos neoclássico e neovanguardista que figuram na história como gerações distintas e que na verdade são grupos contemporâneos[37],

> Alguns historiadores transitam da "Geração de 45" para os movimentos de vanguarda como se se tratasse de duas épocas, com um abismo a separá-los. Abismo estético, sem dúvida; mas cronológico, não: são grupos coetâneos. A vanguarda foi lançada (Concretismo: 1956) quase exatamente no centro da faixa de vigência dessa geração. (LYRA, 1995, p.71)

Para além disso, retornando ao argumento de Lyra, há também aqueles historiadores que erram ao desconsiderar a genealogia, juntando figuras e grupos alternativos e ignorando uma parcela de nomes de valor. Isso se dá, segundo Lyra, primeiro devido ao fato de esses atores culturais não constituírem grupos, depois por não se organizarem em movimentos ou mesmo por não estarem presentes em manifestos e revistas ou em meios de circulação cultural como um todo e, finalmente, por estarem geograficamente isolados. Um exemplo disso é a famosa separação entre 22 e 30 que tem como fundamento uma divisão regional.

E ainda há aqueles que "entopem" a história de "gerações",

---

[35]*Ibidem*.
[36] Sobre isso, consultar CAMILO, V. *A Modernidade entre tapumes - Da lírica social à conversão neoclássica na poesia brasileira moderna*. São Paulo: Ateliê Editorial/FAPESP, 2020. Ver, especialmente, o capítulo 3.
[37]*Idem*.

> Logo depois de 45, falam em geração de 48 (do primeiro semestre - o que deixa no ar a do segundo), geração de 50, geração de 54, geração de 55, geração de 56, geração de 60, geração de 61, geração de 64, geração de 65, geração 69, geração de 70, geração de 75, geração de 80 ... (um crítico da competência de José Guilherme Merquior, num só artigo, fala em 4 dessas "gerações" num espaço de apenas 25 anos) sem nenhum critério, escala, ou metodologia para além da sua vinculação a um nome ou a uma obra, um fato ou a um ano especiais, confundindo geração com década, com data, movimento, escola, corrente, grupo, estilo, vertente ... (LYRA, 1995, p.72, grifo nosso)

O problema parece estar, portanto, na imprecisão terminológica que o uso indiscriminado do conceito gera, devido sobretudo à proeminência e à importância que o termo constitui, em especial na função estratégica que adquire como marcador da sucessão do progresso social.

A disputa semântica acerca do conceito, no entanto, como aponta o próprio Lyra, não apaga a etimologia. E ao fim e ao cabo não se trata de encontrar uma posição na hierarquia dos conceitos e sim compreender o seu lugar na história. Ainda que os integrantes da Geração 65 estivessem juntos diante dos dilemas da ditadura brasileira e, portanto, cumprissem o requisito genealógico, o recorte regionalizante descarta, como vimos, a possibilidade de uma dupla-articulação histórico-genealógica.

Neste sentido, cabe ainda observar que a formulação da ideia de uma cultura regionalista, *latu sensu*, transmitida para nós pelo imaginário social que se constituiu em meados do século passado, particularmente, através da visão sociológica sustentada na obra de intelectuais como Sergio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre, consolidadas no imaginário a partir da política cultural antirracista do Estado Novo, configura-se, apesar disso, a partir de uma gramática geral do racismo. Essa gramática, afinal, guarda em si uma visão exotizada e mitologizante das populações marginalizadas, resultantes do fim do processo colonial, às quais se atribui um rótulo de regionalidade que acaba significando apenas a segregação entre tais manifestações culturais e *haute culture* praticada pelas classes médias brancas e das elites urbanas que se sentem distintas, sobretudo, pela sua constituição fenotípica, como sustenta o historiador, sociólogo e professor da UFABC, Jessé Souza[38].

Diante disso, levando em consideração principalmente a força da sua matriz regional parece sugestivo que esse coletivo de artistas seja visto em um segundo momento como um

[38] Ver SOUZA, J. *Como o racismo criou o Brasil.* Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2021.

movimento já que avançou por quase duas décadas, abarcando outras gerações de escritores por meio da Edições Piratas.

Além disso, o fenômeno cultural Geração 65 alcançou, em parte, a grande mídia especializada de jornais e suplementos culturais da época, movimentando um aparato cultural em plena ditadura numa dinâmica, *mutatis mutandis*, semelhante à do Movimento Modernista no Brasil que, conforme Lyra, também foi erroneamente considerado uma geração.

> Hoje já dispomos de suficiente perspectiva histórica para afirmar com segurança: o Modernismo foi um movimento – não uma época, para se estender por tantas gerações; e movimento orgânico, com seu fato gerador (a Semana), suas táticas de afirmação (os Manifestos), seus veículos de infundição (os jornais e revistas), suas obras típicas e datadas. (LYRA, 1995, p.75)

Sendo assim, parece lícito o reconhecimento do fenômeno Geração 65 como um movimento cujas extensão e magnitude permitiram orbitar, como em 22, muitos grupos de artistas anteriores e posteriores ao redor de seu núcleo duro (o Grupo de Jaboatão). É possível enxergar a mesma potência cultural olhando para suas táticas de afirmação (Edições Pirata) e seus veículos de circulação (jornais, revistas e suplementos literários pelos quais transitou), além das grandes obras produzidas dentro dele.

Quanto a seu fato gerador, bem, parece claro que um movimento surgido no seio da classe média operária de Jaboatão dos Guararapes não tivesse o mesmo modo de articulação que os modernistas paulistanos e tampouco suas práticas burguesas. Mas o grupo de Jaboatão foi, em si mesmo, um fato gerador, ainda que sem um Teatro Municipal para chamar de seu, tendo levado sua potência estética através das páginas dos jornais, originando a centelha responsável por desencadear todas as tantas citadas manifestações culturais e lhes servindo como pilar.

É possível concluir, ainda, que o Grupo de Jaboatão – contido dentro da esfera maior da Geração de 60 –, mesmo tendo levado à criação do movimento cultural intitulado Geração 65 que se esgotou em certo momento histórico, prosseguiam com suas obras. Resta a dúvida de saber a que geração esses autores então, de fato, pertenceram.

Mas, como determinar, de fato, o espaço-histórico daqueles que, como Alberto da Cunha Melo, nasceram em meados de 1940? Seguindo os passos de Lyra, primeiro deve-se determinar um ponto de referência. O autor evoca, novamente, o conceito orteguiano de

geração decisiva, aquela que, nas suas palavras, "introduz uma mudança significativa no seu tempo de atuação e deflagra pelo menos a escala do futuro imediato" (LYRA, 1995, p.77).

Na historiografia moderna da poesia brasileira, foi nomeada a "Geração de 22" aquela responsável por carregar o gene da sucessão. Foi a mesma geração que participou do Movimento Modernista e cujas obras são de vital importância para a constituição da nossa fisionomia literária, representando, hoje, parte expressiva de nosso cânone literário.

Lançando mão de uma tabela com datas de nascimento e estreia, para medir o enquadramento cronológico dessa geração, Lyra conclui dessa geração que

> A sua faixa de estreia situa-se na década de 20, interligando-se os 20 anos ideias com 5 antes e 5 depois – portanto, de 1915 (Cassiano Ricardo) a 1935 (Vinícius de Moraes: 1933), data-base em 1925 (Oswald: Pau-Brasil). Esses extremos correspondem ao arco de 1895 (Cassiano) a 1915 (Vinícius: 1913) como faixa de nascimento, data-base em 1905 (Drummond 1902; Adalgisa Nery: 1905; Augusto Schmidt: 1906). Os nomes mais significativos da Geração Modernista – os de "22" e os "de 30" – nascem e estreiam, com uma ou outra exceção configuradora de precursores e ulteriores, dentro dessas faixas. (LYRA, 1995, p.77)

A seguinte, que usaremos tomando por referência o fenômeno "Geração de 45", prossegue dentro da mesma escala,

> Estabelecida 20 anos para frente, portanto, com faixa de nascimento entre 1915-35, de estreia entre 1935-55 e de vigência entre 1955-75, de confirmação entre 1975-95 a partir daí – data-base igualmente ao centro das décadas pares. (LYRA, 1995, p.78).

Portanto, ainda segundo Lyra, dando apenas continuidade a escala proposta à Geração 60 será definida dentro do seguinte parâmetro,

1) FAIXA GERACIONAL DE NASCIMENTO – 1935-55
    1.1) data-início: 1935;
    1.2) data-base: 1945;
    1.3) data-termo: 1955;
2) FAIXA GERACIONAL DE ESTREIA – 1955-75
    2.1) data-início: 1955;
    2.2) fase de ascensão: 1955-65;
    2.3) data-base: 1965;
    2.4) fase de afirmação: 1965-75;
    2.5) data-termo: 1975

3) FAIXA GERACIONAL DE VIGÊNCIA – 1975-95

3.1) reconhecimento: 1975;

3.2) plenitude: 1985;

3.3) rendição: 1995

4) FAIXA GERACIONAL DE CONFIRMAÇÃO – 1995-2015

5) FAIXA GERACIONAL DE RETIRADA – 2015...

(LYRA, 1995, p.76)

Considerando a tabela desenvolvida por Lyra e usando apenas o autor de nosso estudo, Alberto da Cunha Melo, como referência de geração, é possível confirmar a faixa de nascimento, 1942, dentro da data-base vigente na tabela, a faixa geracional de estreia também com o livro *O círculo cósmico*, de 1966, contida no final da data-base entre essa e a fase de afirmação (1965-1975), período no qual publicou outros dois livros, *Oração pelo poema* (1969) e *Publicação do corpo* (1974).

Confirma-se também a faixa de vigência (1975-95), cujo reconhecimento a partir de 75 leva o autor a alavancar o fenômeno editorial Edições Pirata, quatro anos depois entre 1979 e 1984, quando Lyra estabelece a faixa de plenitude da geração. A faixa geracional de confirmação (1995-2015) também bate com o momento em que o autor (e toda a Geração 65) é consagrado e reconhecido a partir de antologias nacionais, textos acadêmicos e indicações para prêmios internacionais.

Alguns exemplos são: a própria antologia da Geração de 60 organizada por Pedro Lyra (1995), o início da fortuna crítica com as obras de Cláudia Cordeiro (2003) e a tese de doutorado de Isabel Moliterno (2008), as publicações de circulação nacional pela editora A Girafa, *Dois caminhos e uma oração* (2003), livro que recebe como prefácio um ensaio feito para o livro *Yacala* (1999), do importante crítico literário Alfredo Bosi, e o *Cão de olhos amarelos & outros poemas inéditos* (2006), premiado em 2007 pela ABL como melhor livro de poesia entre tantos outros exemplos de reconhecimento.

Desta maneira, olhando em retrospectiva, parece-nos razoável afirmar que Alberto da Cunha Melo foi membro da Geração de 60, além de fundador do Grupo de Jaboatão, cujos membros, alinhados ao sentimento revolucionário de sua época e diante do obscurantismo do cenário político nacional, unidos a uma crescente potência cultural, que é típica da região, e já vinha sendo registrada pelo historiador Tadeu Rocha, foram responsáveis pelo desdobramento do movimento cultural Geração 65, fenômeno de feição regionalista que alcança seu ápice em 1979 com a fundação do movimento editorial Edições Pirata.

Nesse sentido, é possível afirmar que tanto a Geração de 65 (dessa vez, vista como movimento) quanto a Geração 60, historiada por Lyra, podem coexistir, uma vez que grupos, escolas e movimentos literários, como vimos até aqui, são unidades menores que constituem, por sua vez, o conceito de geração, unidade que, devido a sua dupla articulação histórico-genealógica e sua amplitude universal, compõe a unidade maior que serve para medir a sucessão entre momentos históricos com base na superação estética e tecno-científica da sociedade.

"Morte é tudo que vemos acordados; sono, tudo que vemos dormindo."
Heráclito de Éfeso
Frag.XXXV

CAPÍTULO 2: O CÍRCULO CÓSMICO

2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O PROJETO LITERÁRIO DE ALBERTO DA CUNHA MELO

No ensaio desenvolvido pela estudiosa Cláudia Cordeiro, *Faces da resistência na poesia de Alberto da Cunha Melo* (2003), a obra publicada do autor é dividida em três movimentos compreendidos como fases ou etapas de seu percurso poético. A primeira fase é nomeada como fase dos octossílabos brancos e inclui os livros *Círculo cósmico* de 1966, *Oração pelo poema* de 1969, *Publicação do corpo* de 1974 e *Poemas anteriores* de 1989, uma antologia que reúne os três primeiros livros e mais 78 poemas inéditos.

No tocante à forma, os quatro primeiros livros são estruturados em sistemas-prévios, presumivelmente, octossílabos brancos dispostos, quase sempre, em quadras. Além disso, na ausência de rimas consoantes em final de verso, nota-se o uso recorrente da rima toante não-sistematizada (tanto interna quanto externa) conjugado à escolha acentual cuja única tônica obrigatória é a oitava sílaba. Somado a isso, observa a crítica Isabel Moliterno, "o vocabulário e a sintaxe cotidianos são elementos chave para a construção de um discurso que comunica e atua sobre a sensibilidade do leitor." (MOLITERNO, 2008, p.104)

Apesar da primeira parte da sua obra ter uma fortuna crítica dispersa, há alguns textos importantes para compreensão dos princípios fundamentais da estética albertiana, bem como dos temas centrais de sua obra que, como veremos, se estabelecem desde os primeiros livros.

Entre eles, destacam-se *A ordem fatal das coisas vivas – poesia filosófica de Alberto da Cunha Melo*, do crítico, jornalista e professor de história antiga (UFPE) Mário Hélio, *Considerações sobre o verso de oito sílabas* do poeta e ensaísta Gustavo Felicíssimo, além da dissertação de mestrado de Karine Braga de Queiroz Lucena, *Cantos brilhando nos escombros: roteiros da poesia de Alberto da Cunha Melo* (2012).

No primeiro texto, incluído como prefácio da antologia *Dois caminhos e uma oração*[39] (2003), Mário Hélio nos deixa algumas pistas sobre a natureza da poesia albertiana. Em linhas gerais, o crítico aponta para uma poesia da imanência e de feição meditativa com forte tendência ao aforismo.

Dentro do aspecto da imanência da obra, Hélio também sugere uma possível relação de espelhamento entre os livros. Segundo ele, por exemplo, entre *Oração pelo poema* (1969)

[39] MELO, Alberto da Cunha. *Dois caminhos e uma oração*. São Paulo: A Girafa, 2003.

e *Meditação sob os lajedos (2003)* "não há apenas um nexo formal e causal ... (Oração[40]... e Meditação...) há outro de mentalidade, uma espécie disfarçada de filosofia em forma de verso." (MELO, 2003, p.18). Nesse sentido, prossegue o crítico "Os dois primeiros livros de Alberto da Cunha Melo – *Círculo cósmico* e *Oração pelo poema* – encenam e dramatizam Palavra e Oração, ambas no sentido mais imanente, o da consciência" (MELO, 2003, p.15).

Em síntese, para o crítico, a poesia albertiana figura como uma profunda reflexão de tom elegíaco que, através da meditação sobre a morte, nos leva a uma lúcida e brutal percepção da vida, sempre, "na condição de coisas sinônimas" (MELO, 2003, p.15). A sua cosmovisão lírica, nesse sentido, funda-se no próprio paradoxo da existência. A esse respeito, a estudiosa Karine Braga de Queiroz Lucena[41] sustenta que,

> Esse modo bifurcado de entender a palavra é modelado em quase toda a sua obra. Embora seja um "duro e não remunerado terceiro expediente" (CORDEIRO, 2004/2005, p. 317), a poesia é, no fundo, "um abrigo para enlouquecer em paz" (PATRIOTA, 2008, on line) Maldita ou anódina, pecado ou remissão, a poesia é afirmação da própria vida. (LUCENA, 2012, p.43).

2.1.1 ESTETICISMO E PARTICIPAÇÃO[42]

O segundo movimento foi classificado como fase do verso livre e reúne as publicações de *Dez poemas políticos* (1979)*; Noticiário* (1979); *Poemas à mão livre* (1981), onde foi publicado pela primeira vez o longo poema lírico de teor metapoético[43] escrito no final da década de 1970, *Dual (1981)* e, por fim, a lírica amorosa: *Clau* (1992).

Os livros são compostos, em sua maioria, por poemas curtos de versificação polimétrica[44] e de teor declaradamente político conforme ilustram os próprios títulos, à exceção de *Clau*[45]. Nesse momento de sua obra são repostas às temáticas do cotidiano,

---

[40] A esse respeito ver Thélot, J. *Poesia precária*. Paris cedex 14, França: Presses Universitaires de France, 1997. disponível em: <https://doi.org/10.3917/puf.thelo.1997.01> (acessado em: 5/06/2021).

[41] LUCENA, K. *Cantos brilhando nos escombros:roteiros da poesia de Alberto da Cunha Melo*. Dissertação de Mestrado. Bahia: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2012.

[42] Trata-se de referência ao célebre ensaio da crítica literária Iumna Maria Simon, relativo ao encerramento do ciclo de atualização da inteligência artística brasileira estruturada no binômio esteticismo e participação. SIMON, I. M. "Esteticismo e Participação" *In: Revista Novos Estudos CEBRAP*, Nº26, março de 1990, pp.120-140. disponível em: <http://novosestudos.com.br/produto/edicao-26/#58db446ed2c7d> (acessado em: 15/05/2021).

[43] A esse respeito ver GODOY, N. F. em *Metapoesia e profecia em Alberto da Cunha Melo.* Dissertação de mestrado. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2005.

[44] Verso livre na terminologia de M. Cavalcanti Proença.

[45] O livro publicado em 1992 reúne cento e uma líricas amorosas em verso polimétrico escritos entre os anos de 1980 e 1982, quando da estadia do autor no Estado do Acre, por conta do ofício de funcionário público, períododefinido pelo autor como "contraditoriamente mesclado de turbulência profissional e êxtase amoroso". "Nota do autor" *in: Clau.* Recife: Imprensa Universitária, 1992.

explicitando, dessa vez, o tom de denúncia e a postura contra o regime autoritário instalado no país à época, como resume Lucena,

> Esses livros reúnem poemas de natureza política e aproximam-se da tendência da poesia marginal por serem uma resposta direta ao Estado autoritário pós-AI 5. Os poemas de *Noticiário* expressam a insatisfação com o regime militar e retratam o cotidiano político do Recife daquele momento, sobretudo nos chamados "anos de chumbo". Embora publicado em 1979, pouco tempo depois da Lei da Anistia, a obra foi escrita entre os anos de 1969 a 1978, **coincidindo, portanto, com o Poema Sujo (1976) de Ferreira Gullar,** lançado inicialmente na Argentina, onde o poeta maranhense encontrava-se exilado. De maneira sutil, *Noticiário* aproxima-se da tendência da literatura brasileira pós-64 que passa a registrar a descoberta assustada e indignada do abuso generalizado da autoridade operado pela ditadura. (LUCENA, 2012, p.50, negrito nosso)

prossegue a autora:

> Com efeito, o livro flagra diversas agruras do cotidiano, como o medo decorrente daquele contexto, a luta pela sobrevivência nos subúrbios, o roteiro dos bares etc. Questiona a perda de valores espirituais e humanitários da sociedade, refletindo sobre o mercantilismo das relações humanas. E denuncia os meios ultrajantes que a ditadura usou para obter informações, como as torturas física e psicológica. Em alguns momentos, a coragem do poeta chega a parodiar um dos emblemas do governo Médici, o slogan ufanista "Brasil: ame-o ou deixe-o" (com o poema "Ame-a ou chore-a"). Há também a menção direta a nomes do pessoal que pertenceu ao aparato da repressão, como Sérgio Paranhos Fleury, delegado do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) e um dos mais temidos torturadores da época, como se lê no poema "Mais resíduos da Schtztaffel (SS)" (LUCENA, 2012, p.51)

Mesmo tendo sua poesia flagrante semelhança com a de Ferreira Gullar no momento de seu exílio político, como sugere a crítica, o autor não se reconhece como poeta engajado, a exemplo de algumas declarações[46] dadas a respeito do assunto e que parecem demonstrar, em certa medida, mais uma cautela com o uso do, já a sua época, repisado conceito de engajamento literário, do que uma postura apolítica ou antipolítica.

[46] O autor foi questionado em várias oportunidades sobre a origem de teor inequivocamente social das questões levantadas por várias de suas obras e sempre manteve uma postura crítica em relação a isso, posicionando-se, via de regra, com parcimônia a exemplo da célebre resposta dada em entrevista a Alcir Pécora: "Para mim, tudo é tema, tudo é conteúdo. Como tive a pretensão de ser uma artista, minha preocupação sempre foi a forma, e um mero calendário de papelão que cai no assoalho é tema demais para qualquer poema. Invertendo a fórmula: é inspirar 10% de conteúdo e expirar 90% de realização formal. Quem é platônico em arte é didático. Por dar predominância a ideais políticos e doutrinários, é que é difícil encontrar um poeta engajado que preste. (CORDEIRO, 2012, p.112)

Parece-nos incontestável, nesse sentido, que o elemento político seja congenial a toda manifestação artística tendo em vista a qualidade daquilo que entendemos por político (*ολιτικός*), em especial ao que se refere em sua etimologia ao conceito de *polis* (cidade) ou aquilo que concerne ao sujeito no âmbito das relações sociais. Neste sentido, toda lírica moderna seria, nos termos de Theodor Adorno[47], necessariamente, política uma vez que,

> Um poema não é mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. (ADORNO, 2003, p.66)

Sendo assim, é muito provável que a postura contestatória do autor no tocante ao tema deva-se principalmente ao estigma lançado sobre a categoria da literatura engajada, em especial, ao realismo socialista, tributário em certa medida do realismo crítico europeu, quando da sua difusão no Brasil, em especial, em meados de 1940, em decorrência do processo de rotinização do modelo literário a partir do uso pragmático, indiscriminado e acrítico de seus procedimentos estilísticos, principalmente a propósito da imposição draconiana desses dogmas feita pelo PCB à época. A esse respeito, o crítico e historiador literário Vagner Camilo[48] comenta:

> O "romantismo revolucionário" é apenas um dos dogmas impostos pelo realismo socialista (...) A ele soma-se ainda o apego ao gênero figurativo, ao qual se ligava a expressividade do realismo socialista, e, como consequência, a intolerância para com o subjetivismo e o *abstracionismo* (...) Aceitava-se a herança do realismo crítico desde que interpretada de acordo com os princípios do partidarismo. (CAMILO, 2001, p.74)

A despeito disso, os poemas desse segundo momento da obra albertiana já demonstram a capacidade que o poeta tem de conciliar dois juízos estéticos antagônicos, construindo poemas que são densamente dotados de ânimo político contestatório, o que assevera o "contundente senso de justiça social" do autor (LUCENA, 2012 p.54) e, ao mesmo tempo, a reflexão de ordem filosófica e existencial, a dirimir, sobretudo, a chance de a intenção política redundar em panfleto, pois tais poemas têm a capacidade de conjugar a participação social à reflexão sobre condição humana, do indivíduo, onde se explicita, mais uma vez, a natureza ambivalente de sua poética.

---

[47] Ver ADORNO, T. "Palestra sobre lírica e sociedade". *In Notas de literatura I.* São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
[48] Referimo-nos a CAMILO, V. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas.* São Paulo: Ateliê, 2001.

CONDIÇÕES NEM TANTO OBJETIVAS[49]

Tudo isso aconteceu
enquanto os sóbrios
chegavam cedo em casa
para alcançar os filhos acordados.

Tudo isso aconteceu
enquanto os mansos
apertavam nas mãos
o cascalho de ferro
para não matar
os que matavam em paz.

Tudo isso aconteceu
enquanto os justos
consultavam "O Eclesiástico"
para dividir o castigo
em partes iguais.

Tudo isso aconteceu
enquanto o amor, o trabalho
e outras desculpas verdadeiras
se tornavam a ponte
para que isso acontecesse.
(MELO, 2017, p.159)

O poema "Condições nem tanto objetivas", escrito como epígrafe para o livro *Noticiário*, é um bom exemplo da natureza antinômica da poesia albertiana. Dividido em quatro estrofes irregulares de versos livres e brancos, o poema estrutura-se em paralelismos a partir da reiteração do enunciado "tudo isso aconteceu". A estrutura paralelística reiterativa é menos comum na poética de Cunha Melo, apesar disso, as recorrências, como pretendemos demonstrar, ocorrem em outras várias instâncias dos poemas e têm grande importância para o seu efeito final.

[49] Poema de abertura extraído do livro *Noticiário* (1979), republicado em *Poesia completa*, São Paulo, Record, 2017.

A utilização do pronome indefinido “tudo”, mesmo que ou especialmente por estar seguido do verbo no pretérito perfeito “aconteceu”, aponta para ocorrências de um passado recente cuja extensão do efeito do ocorrido ao presente pode ser inferida a partir do uso do demonstrativo “isso”. O presente imediato, é, como sabemos, o espaço fundamental da poesia modernista heroica, o que reforça a hipótese participativa na poesia de Cunha Melo, sobretudo, pois, à época da publicação livro, quase seis décadas após o auge da produção engajada, a atualização já havia deixado de ser

> um critério aplicável com força de lei à produção cultural, pois não se exige (mais) da arte e da literatura que sejam porta-vozes e mediadoras da informação atualizada, nem este atributo por si só é suficiente para justificá-las. (SIMON, 1990, p.120)

Nesse sentido, a opção do poeta pelo presente como substância evidencia a tese Adorniana de forma como conteúdo sedimentado, particularmente, pois, “A história pode chamar-se o conteúdo das obras de arte. Analisar as obras artísticas equivale a perceber a história imanente nelas armazenada.” (ADORNO, 2011, p.135). Tendo isso em vista, o poeta pernambucano dá ao acontecimento um tratamento diverso ao que seria dado pela objetividade lírica participativa dos primeiros modernistas, já que as circunstâncias históricas (leia-se políticas) da época, a exemplo do que sugere o próprio título do poema, careciam de clareza.

O acontecimento, como se verifica, é delimitado pela ausência e permanece oculto até o final do poema, afirmando-se através dela. Deste modo retira-se o foco do ocorrido (tɛlɔs) privilegiando a exegese do processo, o que corrobora a qualidade reflexiva do poema. Não obstante, é importante destacar que a elipse do objeto da denúncia é, também, um procedimento manifesto da estética de resistência à ditadura, como afirmado no primeiro capítulo, e visava atenuar o evidente o risco de perseguição política.

É apenas a partir da conjunção temporal “enquanto”, que parece apontar com certa ironia para o resultado desse processo, que conseguimos o primeiro dado concreto do poema, a saber, que “Tudo isso” teria acontecido **enquanto** (leia-se, **mesmo que**) “os sóbrios”, “os mansos” e “os justos”[50] , tenham se comportado segundo preconizam os preceitos da religião hegemônica, em outras palavras, a ética judaico-cristã.

[50] Os termos destacados referem-se a um conjunto de virtudes amplamente difundido através da ética judaico-cristã, a exemplo das célebres passagens: “bem-aventurados os mansos, porque eles herdarão a terra” Mateus 5:5; “(...) o justo e o ímpio Deus os julgarão, porque aqui há um tempo para todas as coisas e para toda ação.” Eclesiastes 3:17; “Sede sóbrios e vigilantes. O diabo, vosso adversário, anda em derredor, como leão que ruge procurando alguém para devorar.” Pedro 5:8 (grifos nossos).

A última estrofe do poema, finalmente, encerra o acontecimento omitido sinalizando que “o amor, o trabalho”, que também são princípios basilares da cultural liberal, e que o eu lírico classifica como “desculpas verdadeiras”, constituíram-se em “ponte para que isso acontecesse”, e isso parece configurar um certo sentimento de culpabilidade dos atores sociais, o eu lírico, incluso.

Há duas constatações importantes que podem ser depreendidas a partir disso. A primeira é que, independentemente do teor do acontecimento, o fato ocorre por meio da participação (social), mesmo que seja pela negativa (omissão mediante subordinação acrítica ao Estado, à religião e seus dogmas).

A segunda é que o ocorrido surge como uma consequência inexorável, apesar (e por causa) de toda constituição normativa, civil ou religiosa e todo esforço de regulação da ordem social, de onde se depreende uma **cosmovisão trágica** que aponta para a ciclicidade comum ao pensamento mitológico ou mitopoético, e que encontra significado manifesto na própria estrutura reiterativa da proposição inicial de cada estrofe do poema.

Sendo assim, o poeta consegue conjugar, numa mesma dinâmica, tanto a consciência crítico-participativa através, principalmente, da aproximação entre leitor e seu presente histórico, quanto a reflexão de ordem filosófica que se torna meio para o estabelecimento dessa consciência trágica, pela estruturação não-teleológica dos versos. Desse modo Alberto da Cunha Melo parece conceber uma poesia de índole política que foge do “esquematismo das palavras de ordem da esquerda”, conforme reivindica a crítica Iumna Simon (SIMON, 1990, p.132).

Ademais, o efeito decorrente desse processo reiterativo, que tem como núcleo o conflito de contrários, é analisado pela pesquisadora Isabel Moliterno em sua tese de doutorado *Imagens, reverberações na poesia de Alberto da Cunha Melo: uma leitura estilística* (2008) e referido como processo de **reverberação da imagem**. Nas palavras da autora,

> (...) obtida de maneiras diferentes. De modo geral, repete-se uma ideia ou uma estrutura até que, no final do poema, a imagem, saturada de significação, explode sobre os sentidos do leitor, provocando forte impacto. (MOLITERNO, 2007, p.180)

2.1.2 UM BREVE HISTÓRICO DA RETRANCA

A terceira fase do autor ficou conhecida como fase da retranca, forma-fixa originalmente por ele concebida. A nomenclatura “retranca” parece apontar duas raízes

diferentes. Isso ocorre porque o sistema-prévio autoral é nomeado apenas dois anos após sua criação, em 1998, por intermédio do jornalista e patrono do movimento Geração 65, César Leal, em discussão amplamente registrada por suas colunas semanais no *Diário de Pernambuco*, em artigos dedicados ao tema "Futebol, arte e poesia"[51].

Segundo o que se depreende da discussão, o poeta decide nomear a forma de retranca, em virtude de sua divisão estrófica que se assemelha, conforme o autor, a uma formação tática defensiva típica do futebol brasileiro: 4-2-3-2, aludindo, supostamente, aos 11 jogadores em campo organizados, presumivelmente, com quatro jogadores na defesa, dois laterais, três no meio campo e dois no ataque[52].

Em que pese este célebre registro, a inspiração para criação do metro é anterior a sua nomeação e se dá, sobretudo, a propósito da "larga convivência do poeta com os procedimentos da linotipia, nas oficinas de impressão nos antigos jornais, em especial o *Jornal do Commercio*" (...) durante os anos de 1982 a 1985. (CORDEIRO, 2018, p.12). Nas palavras de Cunha Melo,

> O que chamam de "futebolístico", eu chamo de retranca. Como é uma forma fixa de onze versos, com distribuição estrófica na ordem de 4-2-3-2, caracterizando uma armação defensiva ou de "retranca" no futebol, além de me lembrar dos tempos de linotipo no *Jornal do Commercio*, com diagramação para o chumbo também chamada de "retranca", aproveitei as duas acepções e batizei assim aquela forma.[53]

No que tange a materialidade da forma, o metro surge como expressão máxima do juízo estético do autor, como advoga ele mesmo em uma de suas memoráveis "Notas do autor",

> No meu caso, isso corresponderia ao ato de confeccionar peças únicas, como uma canoa indígena cavada no tronco de uma arvore, sem encaixes,

---

[51] Entre os dias 6 de julho e 3 de agosto de 1998.

[52] Uma curiosidade a propósito da memória de João Cabral de Melo Neto, acerca da paixão que o poeta nutria pelo futebol. Recordamos que o autor foi jogador profissional no Juvenil do Santa Cruz, clube sediado na cidade do Recife e pelo qual foi campeão em 1935, onde jogava como meio-campo, algo que, para os entendidos do esporte, deve dizer muito sobre a sua postura, sobretudo como poeta. A respeito do tema, na poesia, destaca-se o livro de 1975, *Museu de Tudo*, onde encontram-se quatro célebres poemas sobre futebol: "O torcedor do América F.C.", "Ademir da Guia", "Ademir Menezes" e "O futebol brasileiro evocado da Europa". Para efeitos de comparação, Cabral, não só utiliza a temática de mote como também mimetiza processos marcadamente futebolísticos através de procedimentos rítmico-formais, no poema. A esse respeito ver CORREIA, E. B. "Os Ademires de João Cabral de Melo Neto" *In*: *Aletria*, Belo Horizonte, v.26, n.3, pp. 33-48.

[53]Entrevista concedida pelo autor *in: Jornal poesia & Cia*. Recife, 1999. disponível em: <http://www.albertocmelo.com.br/2018/11/18/alberto-da-cunha-melo-em-entrevista-ao-jornal-poesia-cia/> (acessado em: 22/12/2019).

> sem colagens. Tentativa de arte enquanto expressão singular da essência cósmica, ou, menos enfático, de raciocínio lírico compacto. (MELO, 2002, p.22)

A alusão ao poema como peça inconsútil é bastante ilustrativa da retranca como síntese da experimentação e do acúmulo na poemática albertiana, pois a retranca pode ser vista, principalmente, como resultado do contínuo processo de lapidação, sobretudo, a partir da soma das experiências acumuladas com os anos de dedicação ao ofício da poesia.

Trata-se, ainda, como explica o poeta, de uma forma-breve cuja unidade de raciocínio lírico compacto, encerrando o poema em um **único período sintático**, surge como ideal estético, uma vez que corresponde, como veremos, a "uma continuidade da sintetização, da simplificação, ... sem descurar o esforço de buscar a "**intensificação da realidade**" (CORDEIRO, 2012, p.141, grifos nossos).

Também, no tocante a estrutura da terceira fase de sua obra, a crítica a subdivide em duas áreas distintas. A primeira conta com *Carne de terceira* (1996), livro inaugural da retranca que é composto por 3 longos poemas líricos de teor reflexivo: "Um dia"; "Adágios" e "Presságios".

Um Dia

*

De / tar/de, / noes/cri/tó/~~rio~~,	A	6
che/ga/ a/ té/ as/ma/~~quinas~~	B	6
um/ so/no/ que/ so/bra/~~ra~~	B	6
das/ fé/rias/, na/ chá/~~cara~~;	B	5
vem/ a/ pé/ a/ tra/zer/		6
u/ma á/gua, um/ca/fé/;		6
de/ tar/de/, che/ga o/ fax/	B	6
com/ seu/ mi/croa/lar/~~de~~	B	5
den/tro/ da e/ter/ni/da/de,/ ou	B	8
põe/-se em/ ou/tro/ ba/bel/		6
um/ ra/bo/ de/ pa/pel/.		6

(MELO, 2017, p.335)

“Um dia” é um poema de caráter descritivo em terceira pessoa desenvolvido em doze unidades de retrancas que pode ser classificado como polimétrico, apesar de ser evidentemente estruturado no verso de 6 sílabas como é possível observar a partir de sua escansão. Além disso, destaca-se a utilização quase sistemática de rimas toantes como “máquinas/chácara” no primeiro quarteto, “trazer/café” no primeiro dístico, “fax/eternidade” no primeiro terceto e “babel/papel” no último dístico.

A hipótese aventada é que o caráter experimental desses poemas seja parte de um processo para alcançar uma certa “dinâmica” entre forma e conteúdo que o autor caracteriza como ideal para veicular a substância poética, preocupação que pode ser observada de alguma maneira na dura disciplina da longa convivência que o poeta teve com os octossílabos.

Essa dinâmica parte de um problema fundamental da poesia moderna que é, nas palavras do autor, “o dualismo forma e conteúdo.” (CORDEIRO, 2012, p.110), problema esse que surge, principalmente, devido à vastíssima amplitude temática abarcada pela obra do poeta pernambucano, para quem, absolutamente tudo, é conteúdo.

Ainda nesse sentido, o autor manifesta diversas vezes a opinião de que o mais importante para o poeta deve ser a preocupação formal. Por este motivo o autor se autodeclara pertencente “à família dos construtivistas (...), até certo ponto, aparentado com os formalistas russos.” (CORDEIRO, 2012, p.110).

As retrancas do primeiro poema já esboçam os traços da sua forma final, principalmente a partir do arranjo sonoro estruturado nas rimas toantes em “a”, onde é possível antever a importância que terá a repetição sonora na construção do movimento dessa dinâmica, como demonstra o diagrama do poema que estampamos a alguns parágrafos.

O sujeito lírico do primeiro poema traduz a sua rotina a partir de um jogo de símiles que espelham a unidade do dia na unidade da vida, num jogo de correspondência entre **a parte e o todo**. Manhã, tarde, noite e seus derivados passam a representar, dentro de uma lógica metonímica, a infância, a vida adulta e a velhice, de modo que eu lírico consegue apreender algo da essência da vida na trivialidade da rotina, isto é, compreender o todo através da parte. Além disso, os poemas recuperam um pouco das temáticas da natureza muito conhecidas na obra de Paul Éluard[54], sobretudo seus longos poemas meditativos[55].

[54] Eugène-Émile-Paul Grindel (1895-1952), foi um dos expoentes da poesia surrealista na Europa.
[55] Ver PAES J.P (org. trad.) *Poemas: Paul Éluard.* Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988. Ver particularmente os poemas “A noite e seus olhos sempre puros”.

Em todo caso, todos os poemas da terceira fase dão um certo protagonismo a instância logopaica dos poemas, principalmente no tocante à progressão dos versos, que, como pudemos observar, se dão, quase sempre, a partir de longos encadeamentos hipotáticos com pausas entre as estrofes feitas, via de regra, a partir de ponto e vírgula, estrutura sintática afim da linguagem de aspiração descritiva e filosófica, característica sempre latente em sua lírica.

Adágios

*****

O/ fu/tu/ro e/ra/ ho/~~je:~~	A	6
e o /pon/to/ de/par/ti/~~da~~	B	6
a/ bor/da/ da/ cis/ter/~~na~~	C	6
de/ rãs/ en/ve/lhe/ci/~~das;~~	B	6
na á/gua/ do in/ver/no/ pas/sa/~~do,~~		7
co/mo um/ rio/ em/cai/xo/ta/~~do;~~		7
o/ fu/tu/ro é/, sú/~~bito~~,	D	5
a/ se/de a/cu/mu/la/~~da~~	E	6
em/ al/guns/ me/tros/ cú/~~bicos;~~	D	6
pa/ra/ trás/ sem/pre in/de/~~nes~~		6
cor/rem/ os/ rios/ pe/re/~~nes~~.		6

(MELO, 2017, p.339)

"Adágios", o segundo poema da série, é composto de vinte e quatro retrancas em ABCB DED e dísticos rimados, com algumas variações em rimas toantes ou, menos frequentemente, com substituição por rima interna, como é o caso do último dístico da primeira retranca: "que no instante de embarcar/ me sinto distante" (MELO, 2017, p.338). Além disso, repete-se o metro base com seis sílabas variando entre 5 e 7.

Apesar de manter o uso das rimas toantes, o segundo poema parece estabelecer o padrão do primeiro quarteto como ABCB, conforme demonstrado pelo esquema. Devido a essa diferenciação, o terceto, mesmo a partir do uso da rima toante, é quase sempre estruturado em DED e os dísticos, todos, rimados.

Presságios

*

Quan/do,/ só/ por/ a/ca/~~so~~,	A	6
a/brin/do um/ ve/lho/ to/mo,	B	6
cai/ a/ pé/ta/la/ se/ca,	C	6
sem/ co/nhe/cer/-se o/ do/no,	B	6
al/go e/nor/me/ mor/reu/		6
e/ nin/guém/ per/ce/beu/;		6
ho/je é/ tra/po/ de/ a/sa	D	6
que u/ma/ bri/sa/ fran/zi/na	E	6
ar/ras/ta/ pe/la/ ca/sa:	D	6
cin/za/ de hós/tia e hor/ror/		6
num/ pe/da/ço/ de/ flor./		6

(MELO, 2017, p.347)

O último poema, "Presságio", antecipa quase completamente tanto a estrutura narrativa de *Yacala*, encabeçada por um poema introdutório em forma de preâmbulo, quanto à chamada formal final da retranca, à exceção das oito sílabas poéticas. Mesmo assim, o ritmo e a variação sonora com quebras nos dísticos, e a dinâmica das rimas, já suscitam o efeito estético original que, nas palavras de Alfredo Bosi,

> Trata-se de uma singular orquestração (o poeta chamou-a de "retranca"), que lembra remotamente o soneto inglês, mas que tem de seu o peculiar movimento musical de uma onda que, primeiro espraiada, depois recolhida, se embate por duas vezes nas barreiras sólidas dos dísticos do meio e do fecho. (MELO, 2001, p.162)

A segunda área, por sua vez, abarca as obras *Yacala* (1999) e *Meditação sob os lajedos* (2002), nas quais encontramos a forma cristalizada da retranca, sistematizada em octossílabos rimados (ABCB DED), com os dísticos rimados quase sempre em consoantes. Este momento é classificado tanto pela crítica quanto pelo próprio poeta como o auge de sua maturidade poética, e, pensando do ponto de vista evolutivo de sua estética, Cunha Melo observa,

> (...) minha poesia é uma continuidade da tradição, não é uma ruptura, embora muito me tenha aproveitado de algumas vanguardas responsáveis. Mas, o que, na verdade, consideramos classicismo, toda essa métrica rimada ocidental, ela é, na verdade, uma ruptura do classicismo greco-romano, que não utilizava a rima, uma introdução do medievo. A poesia não rimada é mais continuidade clássica que o classicismo inaugurado pela Renascença. Nessa perspectiva multissecular, sou agora, rimando, mais ruptura que continuidade, não é interessante? Só fui realmente continuidade em minha primeira fase, a dos octossílabos brancos, ou os "tetrâmetros iâmbicos", segundo Kayser. (CORDEIRO, 2012, p.139)

Posteriormente, há o acréscimo de um quarto movimento, o das renkas[56] apontado pela tese de Isabel Moliterno, fase resumida ao livro *O cão de olhos amarelos* (2006) e, mais recentemente, estendida à *Poesia completa* acrescida de *Seis renkas inéditas*. Esse capítulo, em que pese a revisão feita por Moliterno, refere-se apenas às três primeiras fases, tendo em vista seu argumento central acerca de uma unidade prévia designada pelo próprio autor como "O Círculo cósmico", a propósito de uma nota poética ao fim de nosso principal objeto de análise, o poema narrativo "Yacala", a saber: "este livro inóspito/ fecha, com o primeiro,/ meu círculo cósmico." (MELO, 2001, p.307).

Outra evidência disso é a não coincidente dedicatória que o poeta faz em *Yacala* para (Heráclito, o obscuro), "o incentivador"[57], dedicatória que não consta em nenhuma das edições oficiais e que está em um dos manuscritos do livro cujo acesso concedido pela estudiosa e viúva do poeta, Claudia Cordeiro, respalda, também, este capítulo.

Diante disso, pretendemos desenvolver uma análise contrastiva entre o *Círculo cósmico* e sua *magnum opus*: *Yacala* vistos aqui como congêneres, uma vez que sejam ambos o primeiro e o último livros do referido projeto literário representando, dessa maneira, os polos da experiência da subjetividade lírica dentro da cosmovisão da obra ou, nas palavras de Heráclito, "O comum: princípio e fim na circunferência do círculo[58]" (HERÁCLITO,

---

[56] Rascunho de "Nota do autor" encontrada no acervo do autor a respeito do metro, ver Anexo J: "Denominei, logo na capa, de Renkas os poemas deste livro. A Renka é uma forma extinta da poesia japonesa, decorrente de outra mais antiga, a Waka. Tem na parte superior versos de cinco, sete e cinco sílabas. No século XIII, com o evoluir da Waka, surgiu um novo tipo de poesia que se chama Renka (poema em sequência. Tornou-se hábito dois poetas ou mais comporem, alternativamente, em 17 (5-7-5) e 14 (7-7) sílabas métricas um poema tipo Waka, dentro de um termo, sugerido pelo predecessor, o número preferido para o grupo poético era de três pessoas e dez o número ideal de alterações." Em seu desenvolvimento, a Renka é um poema paralelístico. Mesmo que eu e o leitor não conheçamos a língua japonesa, podemos identificar as repetições." O livro que que carrega a forma em questão é *O cão de olhos amarelos (& outros poemas inéditos)*. São Paulo: A Girafa, 2006.

[57] Anexo A

[58] Numeração segundo a reorganização de COSTA, A. *Heráclito: Fragmentos contextualizados.* São Paulo: Editora Odysseus, 2012. Frag. CIII.

2012, p.131). Para tanto, será necessária uma análise sequencial dos livros à luz da perspectiva enantiomórfica à qual pertence, como veremos, o horizonte estético do poeta.

2.2 A UNIDADE ENANTIOLÓGICA NA ESTILÍSTICA ALBERTIANA

Em que pesem as controvérsias acerca do atributo político na poesia albertiana, uma parte substancial da crítica converge no tocante ao seu apuro e originalidade formais, em especial, ao seu particular método de composição, reiteramos, firmado no paradoxo. A propósito dessa conflituosa inerência da estética do autor, além de Lucena e Hélio, o crítico Alfredo Bosi, como vimos, destaca a qualidade do que entende como uma "estranha beleza".

Essa beleza, certamente controversa, é resultado da aguda consciência estética do autor, forjada a partir de intensa dedicação aos "trabalhos cotidianos e secretos da técnica, da leitura, da contemplação, e mesmo da ação[59]", em outras palavras, à *poíesis* (*ποίησις*), já que, "um poeta desarmado é, mesmo, um ser à mercê de inspirações fáceis, dócil às modas e compromissos." (DRUMMOND, 2012, p.68).

Nessa acepção, o processo de amadurecimento do poeta tem importância central na capacidade que os seus poemas, em especial os da terceira fase, terão de capturar uma certa **dinâmica do real**, cujo movimento se funda no *devir*, a partir da síntese de opostos. Sendo assim, antes de entrar propriamente na materialidade da obra, é necessário conhecer o que o autor entende por **intensificação da realidade** e em que medida o paradoxo contido na estilística do poeta é responsável por esse efeito.

A esse respeito, encontramos uma primeira pista em entrevista[60] concedida pelo próprio poeta ao sítio virtual *Trilhas Literárias*[61] seguida de publicação na *Revista Cronos*[62], incorporada ao livro *Cantos de Contar* (2012). Segundo o autor pernambucano: "O segredo da obra de arte está **na vida do artista**, embora o estruturalismo e o *new criticism* queiram anular a biografia dos estudos literários" (CORDEIRO, 2012, p.117).

A ideia de um círculo cósmico, evidentemente, não é escolhida ao acaso para representar o "contínuo" da sua produção literária que, como tentaremos demonstrar, desenvolve-se de maneira constelar, segundo ilustra a própria lógica circular da imagem.

---

[59] Referimo-nos à célebre crônica "Autobiografia para uma revista" publicada no livro *Confissões de Minas.* São Paulo: Cosac Naify, 2011.

[60] Entrevista concedida em março de 2004 pelo poeta a quinze intelectuais brasileiros: Alfredo Bosi, Alcir Pécora, Anderson Braga Horta, Astier Basílio, Deonísio da Silva, Domingos Alexandre, Eduardo Martins, Ermelinda Ferreira, Evandro Affonso Ferreira, Isabel de Andrade Moliterno, Ivan Junqueira, Ivo Barroso, José Nêumanne Pinto, Mario Hélio e Martim Vasques da Cunha.

[61] Espaço do site *Plataforma para a poesia* dedicado a entrevistas com autores de literatura.

[62] Periódico do Programa de Pós-Graduação em ciências sociais da UFRN.

Assim sendo, cada obra sua pode ser vista como um planeta em órbita de seu núcleo duro, a própria vida.

O Círculo Cósmico remete a um conceito da filosofia antiga cujas raízes remontam à Grécia anterior a Sócrates, trazendo-nos a nossa segunda fonte, a filosofia de Heráclito de Éfeso[63], segundo a qual a vida na sua totalidade, a multiplicidade das coisas, fazem parte de uma unidade dinâmica superior: a vida é um círculo cósmico cujos extremos se tocam devido a uma única e suprema lei: a síntese de opostos, princípio gerador de todas as coisas e traço principal do que conhecemos como processo dialético (*διαλεκτική*): "Conjunções: completas e não completas, convergente e divergente, consoante e dissonante, e de todas as coisas um e de um todas as coisas[64]. *"* (COSTA, 2012, p.133).

A imagem mais recorrente na filosofia do Éfeso tem como engrenagem o fenômeno traduzido por *devir*, conceito cuja essência encontra-se ilustrada na notória imagem do rio, metáfora exemplificada pela fórmula: "tudo flui (*πάντα ῥεῖ*[65])". O movimento, princípio gerador das coisas, segundo o pensador, parte justamente dessa síntese de opostos, através da qual se justificam todos os fenômenos do mundo material, como afirma o historiador da filosofia Giovanni Reale[66],

> O devir de que falamos é caracterizado por um contínuo fluir das coisas de um contrário ao outro: "as coisas frias se aquecem, as coisas quentes se esfriam, as coisas úmidas secam, as coisas secas umedecem[67]"; o jovem envelhece, o vivo morre, e assim por diante. O devir é, pois, um contínuo conflito dos contrários que se alternam, é uma perene luta de um contra o outro, é uma guerra no perene devir, então, por consequência necessária, a guerra se revela como o fundamento da realidade das coisas. (REALE, 2012, p.65)

Outra pista acerca desse princípio cambiante da existência pode ser encontrada em Aristóteles, particularmente no *Órganon*[68], filósofo a quem o autor se declara, também,

---

[63] Pensador do século 5 a.C., natural da cidade de Éfeso, na costa da Jônia, atual território da Turquia. Conhecido como "o obscuro" devido ao teor hermético, sobretudo alegórico de suas reflexões, o pensador foi tido como o pai da dialética, no ocidente. Apesar disso, chegam à modernidade apenas fragmentos de sua obra, organizados por Diógenes de Laércio. *Sobre a natureza* é um dos primeiros exemplares do gênero *peri physeōs*, livros didáticos que versam sobre a gênese dos fenômenos naturais, a exemplo de Anaximandro, Parmênides e Anaxágoras etc.

[64] *Idem*. Frag. LIII.

[65] Repetida por Crátilo, um de seus discípulos, o aforismo refere-se ao Frag. XLIX, a saber, "Nos mesmos rios entramos e não entramos, somos e não somos." (COSTA, 2012, p. 141)

[66] REALE. G. *História da filosofia grega e romana: Pré-socráticos e orfismo*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

[67] *Ibidem*. Frag. LII.

[68] ARISTÓTELES. *Órganon.* Tradução: Edson Bini. São Paulo, 2010. Edipro. Livro conhecido como a *Física* de Aristóteles uma vez que trata da especulação dos fenômenos naturais – *Φύσις*..

alinhado, sempre em oposição a Platão, para quem a substância seria imutável. No quinto capítulo do primeiro livro da *Física*, a partir de um raciocínio que extrai da gramática as qualidades do que o filósofo chama de substância, ele conclui,

> A substância, todavia, admite tais contrários por tê-los ela mesma os recebido; ela, de modo alternado, é receptáculo em si mesma de saúde, doença, alvura, negrura e as recebendo em si mesma, diz-se que admite esses contrários. Assim, a título de conclusão, é-nos permitido classificar o que foi indicado anteriormente como distintivo da substância, a saber, que a despeito de persistir uma e a mesma, é possível para ela – através de uma mudança em si mesma – receber qualificações contrárias. E isto basta no que concerne à substância. (ARISTÓTELES, 2010, p.49)

Em última análise, Aristóteles estende a perspectiva enantiomórfica[69] do pensamento antigo, a exemplo de Heráclito que parte da uma cosmovisão holística, às relações microscópicas, dando o lugar do discurso pré-filosófico do Éfeso ao proto-científico da física aristotélica. Em todo caso, a essa unidade de contrários dá-se o nome de unidade enantiológica[70]. Esse princípio, como vimos, traduzido nas bases de uma "intensificação do real", será precípuo para a constituição da consciência estética do poeta.

Adiante, entre os séculos XVIII e XIX, a discussão é retomada pelo pensamento do idealismo alemão[71], assentado dessa vez no debate estético, em especial através dos trabalhos de Kant, *A crítica da razão pura* (1781) e *A crítica do juízo* (1790), cuja inspiração pode ser vista como orientação para o debate estético vigente no ideário romântico, com destaque para as obras de Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832), Johann Gottfried von Herder (1744 – 1803) e Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770 – 1843).

No entanto, a perspectiva epistemológica de Kant, constituída a partir de uma crítica radical ao sentido tradicional de verdade, exemplarmente expresso pela máxima aquiniana[72], "*veritas est adaequatio intellectus et rei"*, isto é, de uma adequação entre o conceito e o objeto, transforma-se em um movimento que busca determinar apenas as condições de possibilidade desse dado real no mundo (o fenômeno) e não mais uma verdade totalizante. Nesse sentido, é importante lembrar a familiaridade da postura kantiana com o pensamento

---

[69] Trata-se do pensamento cosmogônico vigente na cosmovisão pré-filosófica ou mitológica, particularmente a filosofia na Natureza, a exemplo dos citados pensadores áticos.

[70] Termo cunhado por TORRANO, J.A.A., retirado da Sinopse do estudo da tragédia *Agamêmnon*, de Ésquilo. in: *Agamêmnon.* São Paulo: Iluminuras, 2018. p.95.

[71] Com destaque para as obras dos filósofos, Immanuel Kant, Königsberg (1724 - 1804); Johann Gottlieb Fichte, Rammenau, Saxônia, (1762 – 1814); Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Estugarda (1770 -1831); Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Leonberg (1775 – 1854);

[72] Ver AQUINO, T. "Questões discutidas sobre a verdade", Ques. I. in: *Os pensadores*. São Paulo, Nova Cultural, 2000. pp. 120-152.

antigo dos céticos gregos, para os quais refletir (*εποχη*) significa, antes de tudo, um processo de apercepção, ou seja, ato de pensar o próprio pensamento, no sentido de abandonar as aparências do mundo fenomênico para se exilar no mundo das ideias.

Nesta acepção, Kant opera uma inversão de perspectiva sobre a problemática da verdade, uma vez que, segundo seu ponto de vista, a razão procura legislar, sempre, sobre a sensibilidade. Em outras palavras, o limite fundamental do conhecimento para Kant é saber lidar com aquilo que aparece no interior de um princípio de objetividade, o qual determina como o entendimento organiza o campo da experiencia.

Isso, segundo Friedrich Hegel[73] (1770 - 1831), revela-se uma perspectiva inadequada mediante a acepção moderna do sensível já que, segundo o filósofo germânico, a razão, que é meramente reguladora, torna-se incapaz de organizar o sensível de modo que o resultado de tal processo acaba produzindo apenas **uma ilusão** enquanto representação, em outras palavras, a crítica como limite do conhecimento seria insuficiente para, sobretudo, a compreensão do sentido latente nomeado por Hegel como espírito, pois a estratégia crítica de Kant estabelece condições **a priori** para a experiência, sem, no entanto, questioná-las, produzindo, dessa forma, uma crítica transcendental.

Neste sentido, Hegel aponta em sua tese uma contradição fundamental da proposição kantiana e, ao mesmo tempo, inaugura uma nova concepção epistemológica na modernidade, que estará presente em parte substancial do pensamento estético a partir do romantismo, tornando-se, além disso, um dos principais contributos para o pensamento crítico da escola de Frankfurt.

Para Hegel, toda norma tem uma gênese que justifica e **explicita** aquilo que a norma procura deixar **implícito,** modificando, a todo tempo, o como a normatividade atua. Nesse sentido o que é transcendental, para o filósofo, desconhece a sua história e a sua gênese que são sempre as responsáveis por produzirem as condições para a própria experiência.

Sendo assim, a "verdade" se apresentaria apenas através de uma crítica à própria norma por meio do retorno à gênese do seu objeto e a sua respectiva reconstituição histórica. O espírito nesse sentido tem como resultado uma síntese de opostos, que, ao contrário do que se possa imaginar, não nega o objeto, uma vez que o conceito, resultado disso, o subsumi criando o seu contrário e retornando a sua gênese numa instância elevada e ressignificada para o próprio objeto.

---

[73] Referimo-nos à obra inaugural do filósofo publicada pela primeira vez em 1807, a *Fenomenologia do espírito*. São Paulo: Vozes, 2020.

Em outras palavras, a experiencia, para Hegel, é um processo de alienação do "eu" em que esse se perde, colocando-se em algo que o negue, para, por meio do percurso histórico, retornar a si mesmo dessa alienação, produzindo, através disso, a experiência. Algo nesse objeto, portanto, resiste a sua apreensão conceitual, modificando o conceito que antes era meramente abstrato e formal, no seu processo de retorno. Esse movimento nomeamos como dialética hegeliana. Nas palavras do filósofo,

> Vemos, pois, nesse indicar só um movimento e o seu curso - que é o seguinte:
>
> 1) indico o agora, que é afirmado como o verdadeiro; mas o indico como o que já foi, ou como um suprassumido. Suprassumo a primeira verdade, e:
>
> 2) agora afirmo como segunda verdade que ele foi, que está suprassumido.
>
> 3) mas o que foi não é. Suprassumo o ser que foi ou o ser suprassumido – a segunda verdade; nego com isso a negação do agora e retorno à primeira afirmação de que o agora é.
>
> O agora e o indicar do agora são assim constituídos que nem o agora nem o indicar do agora são um Simples imediato, e sim um movimento que contém momentos diversos. Põe-se este, mas é outro que é posto, ou seja, o este é suprassumido. Esse ser Outro, ou suprassumir do primeiro, é, por sua vez, suprassumido de novo, e assim retoma ao primeiro. No entanto, esse primeiro refletido em si mesmo não é exatamente o mesmo que era de início, a saber, um imediato; ao contrário, é propriamente algo em si refletido ou um simples, que permanece no ser Outro o que ele é: um agora que é absolutamente muitos agora; e esse é o verdadeiro agora, o agora como simples dia que tem em si muitos agora ou horas. E esse agora – uma hora – são também muitos minutos, e esse agora igualmente muitos agora, e assim por diante. (HEGEL, 2020, p.89)

Essa dinâmica proposta por Hegel, ao que se percebe, assemelha-se e muito a concepção estética do poeta pernambucano, de uma certa dinâmica do real, baseada na contradição ou no paradoxo, através de um certo escrutínio empírico, isto é, da reconstituição histórica do seu objeto, ou no caso, nas palavras do autor, na capacidade de "pegar apenas um ângulo dele (seu objeto) e desafiá-lo até o seu âmago cósmico" (CORDEIRO, 2012, p. 115/116) ou seja, a sua origem, produzindo o que Cunha Melo nomeia como "intensificação do real" (CODEIRO, 2012, p.141).

Em um certo sentido essa postura estética não é original, já que está posta na discussão estética desde, pelo menos, o romantismo, cuja intelectualidade não apenas bebe na fonte da crítica kantiana instaurada por Hegel como também recupera a tematização do absoluto, tema sem o qual, segundo o filósofo, não pode haver conhecimento.

Além disso, esses artistas recuperam a cosmovisão pré-filosófica, conservando, acima de tudo, uma parte expressiva do seu sistema de representação pré-científico, por assumirem essa postura antagônica ao cientificismo decadente do *fin de siècle*, máxime do determinismo de matriz positivista cujos resultados acabam por solapar as próprias bases ideológicas do Iluminismo, fundadas na razão objetiva, pedra de toque na discussão da teoria crítica, notadamente na obra *O eclipse da razão* (1947), de Max Horkheimer.

As obras do Inglês William Turner (1775 – 1851) e do Alemão Caspar David Friedrich (1774 – 1840) podem ser tomadas como expressão paradigmática, nas artes visuais, desse sentimento de época.

Figura 1 - Light and Colour (Goethe's Theory) – The Morning after the Deluge – Moses Writing the Book of Genesis, 78.5 cm × 78.5 cm, óleo sobre tela.

A obra, *Luz e cor (Teoria de Goethe) – A manhã depois do dilúvio – Moisés escrevendo o Genesis* (1843, fig.1), de Turner, é uma expressão acabada das novas bases estéticas desse imaginário romântico, como sugere o próprio título em referência a *gênesis* (criação), o primeiro livro da Bíblia.

A partir de um impulso renovador oriundo da *Doutrina das cores*[74] (1810), de Goethe, o que ainda se observa por sugestão do título, "manhã após o dilúvio", os artistas da época passam a exercitar a dimensão simbólica das cores formalizando através de suas obras uma doutrina cromática que passa a levar em conta o sujeito observador, na relação que este

[74] GOETHE, J.W. *Doutrina das cores.* São Paulo: Nova Alexandria, 2011.

estabelece com a natureza ao seu redor, em busca de uma experiência da totalidade, em outras palavras, a experiência do Sublime[75].

Vale ressaltar que isso se dá sempre em contraposição à dogmática mecanicista vigente à época, cuja orientação para o realismo deriva de uma longa tradição racionalista, fundada, principalmente, nos pilares da geometria pitagórica, que inspira a chamada revolução renascentista e os novos métodos de pintura, e da Teoria Física de Isaac Newton[76] cuja propedêutica afasta completamente a discussão sobre o aspecto sensível da doutrina cromática.

Por trás da crítica newtoniana existe a ideia de que as cores e a forma dos objetos se definem através de um processo ótico não pela simples refração mecânica da luz, mas, particularmente, pela relação entre o olho (observador) e o objeto diante de seu ambiente natural, devendo, portanto, serem consideradas todas as variáveis dessa natureza (luz, sombra, temperatura, estação do ano etc.) como denominadores comuns desse resultado.

Em outras palavras, o fenômeno natural observado **não pode ser representado de maneira estática** podendo ser capturado, apenas, em seu transitório e perpétuo estado de devir, o que inverte o paradigma do pensamento estético realista provindo da tradição renascentista, cujos pilares se baseiam no equilíbrio, na verossimilhança e na correspondência matemática entre as partes, no que se convencionou classificar como dimensão estética do belo (λόγος). Nas palavras de Goethe,

> Física Geral
>
> 739 por mais que pensem de modo diferente, observadores da natureza dignos de crédito concordam que tudo o que aparece, tudo o que se manifesta como fenômeno, **deve indicar ou expor uma visão originaria**, que pode ser unificada, ou uma unidade primordial, que pode ser cindida. Cindir o que está unido, unificar o que está cindido é a vida da natureza, **eterna sístole e diástole, eterna síncrise e diácrise, inspiração e expiração do mundo, no qual vivemos, criamos e somos**. (GOETHE, 2011, p.132, grifos nossos.)

[75] A doutrina moderna do Sublime, inicialmente desenvolvida por Edmund Burke a partir da discussão dos célebres escritos de Pseudo-Longino acerca *Do sublime* (séc. X), inspira a discussão de Kant a respeito da faculdade de julgar e marca a mudança de perspectiva estética na modernidade, estabelecendo-se como um dos principais objetos de debate até os dias de hoje, tendo sido objeto de discussão nas obras de intelectuais proeminentes da cultura Ocidental a exemplo de: Schiller, Schopenhauer, Hegel, Nietzsche, Gadamer, Lyotard além dos já mencionados Goethe e Hölderlin etc.

[76] Cabe salientar que a doutrina das cores foi rechaçada com veemência pela comunidade científica da época diante do esforço feito por Goethe de refutar os princípios mecânicos da refração da luz na teoria Newtoniana. Entretanto, é importante lembrar que a natureza surge para os homens, tanto como experiência estética quanto como científica, e que o resultado das perspectivas devem ser diversos assim como os métodos para alcançá-los, sobretudo, por partirem de princípios ontológicos distintos.

Nesse sentido, é possível afirmar que a teoria de Goethe antecipa ou inspira tanto o "novo" realismo quanto o impressionismo, movimentos precursores das vanguardas europeias. Como se sabe, a teoria cromática de Goethe inspira não apenas a obra de autores, como Vincent Van Gogh (1853 – 1890), Pierre-Auguste Renoir e Wassily Kandinsky[77], como, posteriormente, se transforma em uma fonte elementar para os adeptos da arte abstrata.

A este respeito, destacamos o célebre texto acerca da "partilha do sensível"[78], escrito pelo filósofo francês Jacques Rancière, que afirma a citada mudança de paradigma como marca do processo de transição entre regimes estéticos, na modernidade. Por esse lado, o autor sustenta que o regime representativo[79] ou poético da arte, vigente pelo menos desde a antiguidade, tendo como registro seminal a *Poética* (335 – 323), de Aristóteles, acaba sendo substituído por um regime estético da imagem que se contrapõe, sobretudo, ao princípio mimético fundamental da estética clássica. Nas palavras do filósofo,

> Estético, porque a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. A palavra "estética" não remete a uma teoria da sensibilidade do gosto ou do prazer dos amadores da arte. Remete, propriamente, ao modo de ser específico daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos. No regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a **um regime específico do sensível**. (RANCIÈRE, 2009, p.32)

Exemplos do avanço do cromatismo, no entanto, não se restringem às artes plásticas e podem ser observados, além, no desenvolvimento da música clássica do período. Cabe destacar que o "Prelúdio" de Wagner para *Tristão e Isolda* de 1859 abre o caminho para a emancipação das dissonâncias harmônicas, sacramentando, em 1908, no último movimento do quarteto de cordas, *Opus 10* de Arnold Schönberg (1874 - 1951), o advento do Atonalismo.

Richard Wagner (1813 – 1883) é o compositor romântico com maior ênfase na realização do hipercromatismo; além dele, destacam-se também o teor impressionista da música de Claude Debussy[80] (1862 – 1918) o realismo romanesco de Maurice Ravel[81] (1875

---

[77] Ver KANDINSKY, W. *Olhar sobre o passado*, São Paulo: Martins Fontes, 1991.
[78] Referimo-nos a RANCIÈRE, J. "2. Dos regimes da arte e do pouco interesse da noção de modernidade" *In: A partilha do sensível.* São Paulo: Editora 34, 2009. pp. 12-21.
[79] Regime que identifica a arte através do par *poiesis*/*mímesis.*
[80] Destacam-se as três *Chansons de Bilitis* (1897)
[81] Com destaque para a obra *Gaspar de la Nuit* (1908)

– 1937) e o nacionalismo de Béla Bartók[82] (1881 – 1945), Ígor Stravinski[83] (1982 – 1971) ou mesmo de Heitor Villa-Lobos[84] (1887 – 1959), pra ficar apenas entre os mais conhecidos.

A exemplo das artes plásticas, cuja (r)evolução desemboca no abstracionismo, a música encontra no dodecafonismo[85] um campo fecundo para pesquisa formal, uma vez que rompe as amarras da escala diatônica, como defende o historiador Paul Griffiths na obra *A música moderna: Uma história concisa e ilustrada – de Debussy à Boulez* (1978), engendrando movimentos como o *Serialismo integral*, de Pierre Boulez (1925 – 2016).

Figura 2 - Monk Der Mönch am Meer, 1808/1810, 171.5 x 110.0 cm, óleo sobre tela.

A obra *O Monge à beira-mar* de Casper Friedrich é outro exemplo importante dessa mudança de regime estético da imagem inspirada pelo pensamento romântico, na qual se pode observar, com clareza, os efeitos dessa renovação estética proposta pela teoria de Goethe. No livro *Caspar David Friedrich and the subject of landscape*, de 1958, o historiador Joseph Leo Koerner examina a obra do pintor à luz do que nomeia como "estilo contrastivo" (fig. 2), que nomearemos aqui como **estilo dissonante**.

Segundo Korner, as obras de Casper tendem a romper com a noção figurativa de unidade estática a partir de uma série de contraposições imagéticas: céu *versus* solo, finitude

[82] Sobretudo o *Quarteto nº 3* (1927)
[83] Destacamos a obra *Sacre du Printemps* (1913)
[84] Destacam-se as *Quatorze serestas* (1925)
[85] Conforme Mário de Andrade em *Pequena história da música* (1944), além de escalas numerosas, os efeitos cromáticos generalizados, a sistematização de acordes alteradíssimos e de interpretação variável, provocam uma complexidade tonal tamanha que Guido Alaleona pôde chamar essa verdadeira anarquia tonal de "Tonalidade Neutra", p.147.

versus infinitude, particular *versus* general. Para estabelecer esses contrastes, ainda segundo o historiador, Friedrich não só elimina o ponto de contato entre os planos (céu e mar), como evoca a extensão infinita entre essas duas zonas pictóricas, a partir da ruptura com as diagonais da perspectiva linear convencional, como é possível constatar na imagem.

Conforme se observa, o "triângulo" representado pelo dorso da encosta, em primeiro plano, juntamente ao triângulo descendente aproximadamente simétrico do céu iluminado, sobre o banco de nuvens, conduzem os olhos do espectador para uma certa profundidade rarefeita onde se encontram ao mesmo tempo o figurativo e o abstrato, cujas únicas marcações são as linhas ininterruptas do horizonte e as manchas brancas intermitentes que se assemelham a gaivotas.

Esse efeito, nota-se, só pode ser alcançado a partir da **dissonância** provocada na ruptura com as tradicionais linhas diagonais do quadro, que, em oposição ao eixo horizontal é responsável por criar o efeito ortogonal de profundidade, preceito fundamental do realismo renascentista. Sendo assim, ao obstaculizar o olhar do espectador entre o céu e a terra, a pintura o conduz a um espaço de fronteira, rompendo com a ilusão figurativa, uma vez que, nas palavras de Korner,

> For what the artist represents in this canvas, as in all his works which **combine fragment and system**, is not quite the structure of transcendence, but rather **transcendence as the dissolution of structure**: here the distant horizon transformed into an all too close surface of paint. (KORNER, 2011, p.144)

Cabe salientar que a técnica de combinação entre estrutura figurativa e dissolução desenvolvida pelos primeiros românticos é mais ostensivamente explorada nas obras de Van Gogh e Renoir, com o propósito da intensificar o efeito de distorção da perspectiva tradicional, de que resulta o notável efeito de movimento das figuras retratadas no quadro.

Neste mesmo sentido, Eckart Forster[86], em artigo[87] dedicado ao assunto, discorre a propósito do conceito de unidade de mudança e duração, nomeada por Goethe como "Wechsel-Dauer". Desenvolvido pelo poeta alemão após célebre visita à cascata do rio Reno em Schaffhausen, o conceito formulado busca categorizar precisamente o sentimento resultante do contato entre esse espectador (a **parte**), quase sempre retratado nas pinturas na

[86] Filósofo alemão, Professor emérito da Universidade Humboldt, Berlim.
[87] "O vivente na filosofia e na poesia". *In* ROSENFIELD, D.L. (Org.). *Filosofia e Literatura: O Trágico.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, pp.45-57.

sua insignificância diante da Natureza, e o que o poeta Friedrich Hölderlin classifica, três anos antes, em correspondência com o colega, como a "Alma da Natureza" (o **todo**).

A fim de exemplificar a ideia, o filósofo relembra o notório relato de Hölderlin quando da observação do rio Neckar, em Heidelberg, Alemanha. A experiência do artista foi traduzida na imagem de um "fogo-calmo[88]". Para o poeta a cena revelava em seu espetáculo a essência da vida traduzida sempre no paradoxo de uma **pressa que se demora:** o constante fluir das águas,

> (...) fácil ver por que a "pressa demorada" do Rio Neckar ou o espetáculo das cascatas suíças tenham deixado uma impressão tão forte em seus observadores: aqui se tem como que uma imagem visual do fenômeno da vida, uma representação sensível do que é em si invisível. Citando Hegel (...) "neste caso, o observador sempre vê a mesma imagem e vê ao mesmo tempo que esta nunca é a mesma". (ROSENFIELD, 2001, p.46, grifo nosso.)

Seja na transcendência através da dissolução da estrutura figurativa na paisagem da pintura, seja na observação do fogo calmo nas cataratas suíças ou mesmo na ruptura com a escala tonal, na música erudita, todas essas representações exprimem, a seu modo, a unidade de mudança e duração destacada por Goethe a partir do referido processo enantiomórfico, repondo, de certa forma, a temática do absoluto, tão cara à filosofia Hegeliana, que, como vimos, preconiza o movimento através da síntese de opostos, pedra de toque do pensamento estético de Friedrich Schiller[89] (1759 - 1805), para quem

> Esta união de duas sensações contrárias num só e único sentimento comprova irrefutavelmente a nossa independência moral. Pois que, sendo absolutamente impossível que um mesmo objeto esteja quanto a nós em duas relações opostas, segue-se daí que nós mesmos nos encontramos em duas relações opostas em face do objeto. Por conseguinte, devem existir duas naturezas opostas unidas em nós, as quais, quando da representação do objeto, nele estão interessadas de maneira diametralmente antagônicas. (SCHILLER, 1964, p.50)

É nesse mesmo sentido que Rancière declara a obra de arte moderna como aquela que pertence a um regime específico do sensível, regime em que se impõe a singularidade da arte sobre a sua verossimilhança, o que acaba levando a própria destruição do critério pragmático dessa singularidade. Isso, ainda segundo o filósofo, funda tanto a autonomia da

---

[88] Expressão cunhada pelo poeta na obra *Hypérion*, 1797.
[89] Ver SCHILLER, F. *Teoria da tragédia.* São Paulo: Editora Herder, 1964.

arte moderna quanto a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma (RANCIÉRE, 2009, p.34).

Como se observa, o salto dado pelos românticos para fora do processo mimético não significa uma recusa à figuração, apenas um **deslocamento da similitude como finalidade estruturante da obra** por meio da destruição dos limites dentro dos quais a mimese funciona, em outras palavras, a ilusão figurativa criada pela representação do espaço como se observa na pintura de Casper Friedrich.

Ainda a esse respeito é possível afirmar que o regime estético também não parte de uma oposição essencial entre antigo e moderno, mas de um conflito interno, uma vez que encerra a disputa entre os dois regimes no interior do próprio regime mimético, onde o conflito entre ambos será um pressuposto para a pesquisa formal de vanguarda.

Para não ficar apenas dentro do espectro do pensamento estético romântico, é possível afirmar, segundo Förster, que o processo enantiomórfico logra ser tomado como uma analogia ao próprio fenômeno da vida, podendo ser visto "no contexto de uma descoberta científica popularizada na época através dos trabalhos de Albrecht von Haller[90]" (ROSENFIELD, 2001, 46).

Isso posto, a obra de Haller populariza a descoberta científica sobre a renovação celular, posto que "depois de um período de três anos o processo metabólico do organismo humano está completo e todo elemento material do corpo foi substituído por um novo." (ROSENFIELD, 2001, p.46). Dessa forma, convém recordar as palavras do próprio Alberto da Cunha Melo, acerca do seu modo de composição,

> (...) não utilizo a técnica cubista de Cabral, que circundando o objeto procura dar o máximo de transparência a todos os seus ângulos, como no magistral poema "O ovo de galinha". Eu tento pegar apenas um ângulo dele e desafiá-lo até o seu âmago cósmico, porque procuro "to see a world in a grain of sand", como o fez Blake. De um ponto de vista epistemológico, meu método seria <u>indutivo</u> e o de Cabral, <u>dedutivo</u>. (MELO, 2012, p.116, grifos nossos)

Como se verifica, "ver o mundo em um grão de areia" é um processo metonímico análogo ao "todas as coisas no um e o um em todas as coisas" de Heráclito, ideias que, por sua vez, descrevem o processo enantiológico de mudança e duração, uma vez que a possibilidade de reproduzir sensivelmente essa experiência de totalidade, como vimos,

[90]Albrecht von Haller (1708 - 1777) foi um médico, naturalista suíço, pai da fisiologia experimental.

reside na capacidade de apresentar essa síntese de opostos, seja no plano visual, intelectivo ou sonoro.

Sendo assim, esse processo metonímico que o poeta descreve como "método indutivo", ou, nas suas palavras, de encontrar o todo a partir do um, desafiando apenas um ângulo do objeto até seu âmago cósmico, indica a reconvergência da perspectiva estética da arte com a reflexão filosófica, antes separadas pelas categorizações das ciências positivas, resultando no que se convencionou chamar de poético-noemático[91].

[91] Expressão que qualifica, na linha de Heidegger, a especificidade dos textos pré-socráticos em que se unem indissoluvelmente o pensamento e a forma poética, de modo que esta, aí, não parece de forma alguma superficial, mas, ao contrário, é essencial para a própria constituição do pensável. (DUROZOI; ROUSSEL; apud CORDEIRO, 2006, p.91)

Heráclito	ND	NR
1. **Não só** o **ros**to de Ter**eza**,	1,2,4,6,8	3,2,3
— — ◡. — ‖ ◡. ◡◡—.		
2. Te**re**za in**tei**ra e es**te ar**ce**bispo**,	2,4,6,8	2,2,2,2
◡—. ◡—. ‖ ◡—. ◡—.		
3. o frag**men**to **do as**te**roide**	1,3,5,8	3,2,2
◡◡—. ◡ ‖ —. ◡—.		
4. **Franz Kaf**ka, **tudo é** irrepe**tível**,	1,2,4,5,7,9	3,3,3
— —◡. ‖ — —◡. ◡◡—. h¹		
◡—. ◡ ‖ —. ◡◡—. ◡—. h²		
5. e a **ca**da **a**no a **Ter**ra, **doente**,	2,4,6,8	2,2,2,2
◡—. ◡—. ‖ ◡—.‖ ◡—.		
6. cir**cun**da um **sol** bem **di**fe**rente**;	2,4,6,8	2,2,2,2
◡—.◡—. ‖ ◡—. ◡—.		
7. **não** há, **pois**, um **plá**gio per**feito**	1,3,5,8	2,2,2,2
—◡. — ‖ ◡. —◡. ◡—.		
8. **des**se **ven**to **vin**do do **nada**	1,3,5,8	2,2,2,2
—◡.—◡. ‖ —◡. ◡—.		
9. a ero**dir** o **chão** dos **eleitos**;	3,5,8	3,2,3
◡◡—. ‖ ◡—. ◡◡—.		
10. **e eis** o cas**ti**go o**rig**i**nal**:	1,4,6,8	2,2,2,2
—◡. ◡—. ‖ ◡—. ◡—.		
11. ser **im**pos**sí**vel ser i**gual**.	1,4,6,8	2,2,2,2
◡—. ◡—. ‖ ◡—. ◡—.		

Melopeia – Diagrama 1

Notação[93]

O ovo de galinha[92], I	ND	NR
1. Ao **o**lho **mos**tra a in**te**gri**dade**	1,3,5,8	2,2,2,2
◡—. ◡—. ‖ ◡—. ◡—.		
2. **de u**ma **coi**sa num **blo**co, um **ovo**.	1,3,5,8	2,2,2,2
—◡. —◡. ‖ ◡—. ◡—.		
3. **Nu**ma **só** ma**té**ria, uni**tária**,	1,3,5,8	2,2,2,2
—◡. —◡. —◡. ‖ ◡—.		
4. ma**ciça**men**te o**vo, num **todo**.	2,4,6,8	2,2,2,2
◡—. ◡—. —◡. ‖ ◡—.		
5. **Sem** pos**suir** um **den**tro e um **fora**,	1,3,5,8	2,2,2,2
—◡. —◡. ‖ ◡—. ◡—.		
6. tal **co**mo as **pe**dras, **sem** mi**olo**:	2,4,6,8	2,2,2,2
◡— ◡— ‖ ◡— ◡—		
7. é **só** mi**o**lo: o **den**tro e o **fora**	2,4,6,8	2,2,2,2
— —◡. — ◡. ‖ —◡. —.		
8. in**te**gral**men**te **no** con**tornо**.	2,4,6,8	2,2,2,2
◡—. ◡—. ‖ ◡—. ◡—.		
9. No en**tan**to, se ao **o**lho se **mostra**	2,5,8	2,3,3
◡—. ◡ ‖ ◡—. ◡◡—.		
10. u**nâ**ni**me** em si **mes**mo, um **ovo**,	2,4,6,8	2,2,2,3
◡—. ◡—. ‖ ◡—. ◡ ‖ ◡—.		
11. a **mão** que o so**pe**sa des**cobre**	2,5,8	2,3,3
◡—. ◡◡—. ◡ ‖ ◡—.		
12. que **ne**le há **al**go **sus**pei**toso**:	2,4,6,8	2,2,2,2
◡—. ◡—. ◡ ‖ —. ◡—.		
13. que seu **pe**so não **é** o das **pedras**,	3,5,8	2,2,2,2
—◡. —◡. ‖ ◡—. ‖ ◡—.		
14. i**na**ni**ma**do, **fri**o, **goro**;	2,4,6,8	2,2,2,2
◡—. ◡—. ◡ ‖ —. ◡ ‖ —.		
15. que o **seu** é um **pe**so **mor**no, **túmido**,	2,4,6,8	2,2,2,2
◡—. — — ◡ ‖ —◡. —◡.		
16. um **pe**so que é **vi**vo e não **morto**.	2,5,8	3,2,3
— —◡. ◡ ‖ —. ◡ ‖ ◡ —.		

[92] Do livro *Serial* (1959 – 1961)

[93] Nomenclatura que adotaremos nas análises, desenvolvida por M. Cavalcanti Proença, *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955, em que se estabelece *ND* enquanto Números Distributivos e *NR* enquanto Números Representativos, respectivamente tônicas representadas pela casa que ocupam no verso e número de pés das células métricas que as compõem; —: sílaba tônica primária; ◡: sílaba átona; —: sílaba tônica secundária; ‖: hemistíquio principal; ‖: hemistíquio secundário. h¹:hipótese 1 h²: hipótese 2

Esse princípio de composição que tentaremos demonstrar a partir da análise dos poemas, bem como o contraste com o método cabralino, podem ser exemplarmente observados na comparação entre *O ovo de galinha* e *Heráclito*, esse último concebido em homenagem ao filósofo pré-socrático, publicado em *Meditação sob os lajedos*[94] (2002), talvez o mais modelar da poética do autor. Além disso, reiteramos, a unidade enantiológica pode ser traduzida nas diversas camadas do construto artístico e, no caso dos poemas, em suas três camadas, a saber, melopeia, fanopeia e logopeia[95], com destaque para as duas primeiras.

Sempre comparado a João Cabral de Melo Neto, principalmente pelo uso dos octossílabos, Cunha Melo, no entanto, se distingue daquele precisamente pelo princípio de composição de matriz cosmoteológica: tudo muda, nada se repete, ou, nas palavras do poeta: "O que me distancia de Cabral: o paralelismo soberano em toda a sua obra. Raramente eu repito versos e palavras, como nos poemas "Plataforma" e "Anáforas". (CORDEIRO, 2012, p.115) cuja gênese criativa é, em oposição, baseada no sistema ontoteológico[96].

Inicialmente, a camada pré-textual do poema *Heráclito*, a fanopeia, esculpe, na primeira estrofe, a imagem de um rosto diante do leitor, como indica o pronome demonstrativo "este". A imagem é construída como uma colcha de retalhos onde se observa não apenas a face de Tereza, mas também Tereza inteira, além disso o arcebispo, um fragmento de asteroide e Franz Kafka, tudo em **consoante movimento** como afirma a última sentença da estrofe, "irrepetível".

Nessa estrofe é possível afirmar que forma e conteúdo convergem, uma vez que tanto o som, com as pausas abruptas provocadas pela variação de ritmos ternários e binários em cada verso, conforme demonstra a melopeia, quanto a fragmentação da unidade imagética, imitam a substância através do encadeamento lógico-sintático do texto poético, em outras palavras, a sua logopeia.

Conforme exposto, a convergência entre forma e conteúdo como ideal estético da obra de arte é uma tradição que o pensamento ocidental moderno herdou da *Poética* aristotélica, que se consolida como o grande pilar da hegemonia do pensamento ou mais precisamente da *estética socrática* sobre as práticas culturais do ocidente desde, pelo menos,

---

[94] MELO, A.C. *Meditação sob os lajedos*. Natal: EDUFRN, 2002, p, 109.
[95] A este respeito consultar POUND, Ezra: *A Arte da Poesia – ensaios escolhidos.* Trad. Heloysa de Lima
[96] Tema que qualifica a especulação acerca da constituição ontológica do ente na linha de Heidegger (Preleções do semestre de verão de 1927, Universidade de Marburgo. Editado por Friedrich-Wilhelm von Herrmann.) cuja conclusão esbarra na ideia de que a ontologia fundamental não esgota o problema da metafísica. A este respeito ver "Heidegger face à metafísica como ontoteologia: origens de um diagnóstico crítico (1927-1930)" In: *Revista Princípios*, Natal, v.18, n.30, jul./dez. 2011, p.233-252.

o início da modernidade histórica. Trata-se do resgate da matriz de pensamento pitagórico pelos pensadores do Renascimento, sobretudo na arte pictórica das escolas italianas, para quem a verossimilhança pode ser representada por um certo arranjo interno cuja harmonia entre as proporções expresse a natureza do "real".

O primeiro dístico, entretanto, altera o plano da imagem trazendo o enquadramento do poema ao plano geral, rompendo com o padrão imagético e sonoro constituído na estrofe anterior provocando **a primeira dissonância** do poema. Neste quadro, o planeta, também em movimento de rotação, circunda o sol que, por sua vez, nunca é o mesmo, o que reitera a tese do Éfeso: tudo flui e reforça a construção do sentido pela metonímia, isto é, pela via da participação do geral (terra) no particular (imagem de Tereza). O jogo de planos, como se nota, espelha o movimento criando um paralelo entre **o um e o todo**.

Aqui, em termos de tradição, cabe observar a curiosa escolha do nome da figura amada, no poema. Tereza, como se sabe, é um nome próprio muito recorrente na tradição da lírica brasileira[97], ao menos, desde o romantismo, tendo sido ostensivamente utilizado tanto na poesia popular quanto na música. Tereza, neste sentido, é um nome com muitas derivações[98] etimológicas e a origem mais provável vem do grego (Therasia), que significa "natural de Tera", uma ilha grega antiga cujo nome deriva do grego Ther, que significa "animal selvagem".

O terceto do poema alterna novamente o plano diegético criando mais uma **dissonância imagética**, e, invertendo o enquadramento, traz de volta o particular sobre o geral, recompondo a ideia de movimento por meio da imagem do elemento etéreo que, dessa vez, erode o chão daqueles aos quais o eu se refere como "eleitos", ou, em outras palavras, retira o elemento basilar dos que caminham sobre duas pernas. A ação, neste plano, se materializa através da oposição entre dois estados físicos antinômicos, a saber, o etéreo (vento) e o sólido (solo) cujo resultado, a erosão, decorre de uma **síntese de opostos**.

Nesse sentido, a figuração da natureza no poema se assemelha à das representações românticas acima examinadas, uma vez que não só contempla um evento natural de grande magnitude como rompe com a noção figurativa de unidade através dos contrastes criados

---

[97] "O adeus de Teresa", de Castro Alves; O poema "Teresa", de Manuel Bandeira; a Teresa da "Quadrilha", de Carlos Drummond de Andrade; "Teresinha", de Chico Buarque de Hollanda; "Santa Teresa de Jesus", de Murilo Mendes; A Teresa de "Os três mal-amados", de João Cabral de Melo Neto etc.

[98] Outra versão para a origem do nome Teresa é a de que ele tenha surgido do grego *therizo*, que significa "colher", ou ainda, derivado de *theros*, "verão". Além dessas, pode derivar da palavra grega *thereusis*, que significa "a caça" e de acordo com as variações verbais podem indicar "para caçar", "caçando, perseguindo".

pela interseção do particular no geral, sobretudo na representação da figura de Tereza diante do Mundo, o que remete, numa escala ainda maior, ao monge diante do Mar.

O último dístico do poema encerra toda a imagem numa síntese aforística: eis o castigo original, a impossibilidade de ser igual, ou seja, afirma a impossibilidade do que é estável, perene, portanto, de que tudo está fadado à mudança e, sobretudo, à erosão, ao desgaste, à finitude.

Aqui, a tensão entre o eterno e o provisório surge, também como síntese de opostos, no contraste entre a forma fixa e a fragmentação proposta pelo sentido do poema, ou seja, onde ocorre uma dissonância entre forma e conteúdo. Neste sentido é possível afirmar que a percepção de mudança que se herdou da filosofia de Heráclito assume, portanto, uma feição fatalista na poesia de Alberto da Cunha Melo.

Se por um lado, no plano imagético e semântico, o poema de Cunha Melo exprime poeticamente a máxima de Heráclito por meio de rupturas, metonímias e uma superposição de planos heteróclitos que, a partir do **eixo sintagmático** da linguagem, delineiam o objeto na sua imanência, Cabral, no sentido inverso, constrói a imagem de seu objeto por analogias, de fora para dentro, baseado na reiteração de símiles de sons e imagens consolidando seu poema no **eixo paradigmático** da linguagem.

Na primeira estrofe, por exemplo, a imagem do objeto se afigura a partir do espelhamento, sobretudo na ressonância sonora das rimas toantes em "o" das palavras "olho", "mostra", "coisa", "bloco", "só" e "todo" e da concretização de um campo de sentido expandido, gerado pela proximidade semântica entre as imagens "olho", "bloco", "ovo", "uma", "todo" que evocam as ideias de unidade, esfericidade e concretude.

Esses mesmos procedimentos serão repetidos até o final do poema e terão como resultado a exploração poliédrica do objeto, uma vez que cada uma das quadras vai delimitá-lo a partir de um ângulo diferente, o que lembra remotamente a técnica cubista referida por Cunha Melo.

Entretanto, nesse aspecto, a imagética cabralina, talvez, se aproxime mais da técnica do construtivismo russo, posto que a imagem, a exemplo do próprio ovo, é concebida enquanto processo, e não enquanto representação. Isto é, há uma tentativa de eliminar a subjetividade do olhar através da homogeneização e harmonização cromática tanto dos sons quanto das imagens, e mesmo da mancha gráfica, tendo em vista que o poema é constituído sobre uma regra métrica geral, em múltiplos de quatro, sendo dezesseis estrofes de quatro versos em octossílabos distribuídos em quatro partes.

De certa forma, a voz lírica cabralina parece, como observa Cunha Melo, descortinar seu objeto através das repetições, circundando-o de analogias de som e sentido, o que explica a qualificação de "método dedutivo", porque deduzir tem como uma de suas principais acepções o sentido de **detalhar**. No entanto, essa delimitação feita com base no paralelismo apenas acentua o objeto destacando-o em relação ao mundo. Destaca-se, por exemplo, na segunda parte do poema, segunda estrofe, quando, por analogia de forma "corais" e "seixos rolados[99]", são equalizados na imagem a partir da comparação com a figura do ovo.

Esse modo de construção do sentido, como se sabe, espelha o sistema de conhecimento analógico, como defende Kant em sua *Crítica do juízo* (1790), instrumento fundamental da metodologia científica e principal processo por meio do qual se alcança a compreensão racional em que linguagem figura como instrumento de mediação entre o pensamento e o mundo.

Além disso, observa-se que as analogias produzidas por Cabral buscam compor a representação do seu objeto através de elementos extrínsecos a ele, retirando deles apenas os seus princípios gerais objetivos a exemplo da circularidade, denominador comum dos objetos usados nas analogias para composição da imagem circular do ovo, o que permite, recordando as palavras de Cunha Melo, delimitar o seu objeto de fora pra dentro, e o que remete, de certa forma, à ideia de que a representação do objeto deve partir de princípios gerais, ou apriorísticos, o que também remete à tese kantiana da crítica como limite do conhecimento, e pode estar expresso exemplarmente na segundo estrofe, em que o eu observa a constituição desse objeto como algo que "sem possuir um dentro e um fora (...) é só o miolo: o dentro e o fora/ integralmente no contorno.".

Em contrapartida, a construção da imagem desse sujeito em "Heráclito" parte do escrutínio interior do objeto, tendo como qualidade fundamental a fragmentação, já que ela se estrutura a partir de uma enumeração caótica o que, sintaticamente, descaracteriza sobretudo a sua concretude, quebrando a ilusão figurativa de unidade e dotando a imagem de movimento, num resultado semelhante ao visto através da aplicação da teoria cromática na pintura romântica, não apenas pelo movimento em si, mas, particularmente, pelas dissonâncias produzidas nos entrechoques de imagens.

Neste sentido, o poema de Cunha Melo constitui a imagem-fragmento por meio do ato de elencar uma série de experiências e conceitos internos ao tema destacados pelo seu objeto, isto é, a filosofia de Heráclito, que, como se sabe, chega a nós, na modernidade,

[99] Pedras encontradas nos leitos de rios cuja forma arredondada se configura através do processo de erosão do movimento contínuo das águas.

apenas através de fragmentos, mas, sobretudo, na recorrência da ideia de irrepetibilidade, que é ironicamente repetida de várias maneiras através de todas as camadas do poema. Isso que gera, por sua vez, uma contradição interna, no entanto, não anula, mas ressignifica seu objeto através da síntese final dos versos que recupera o sentido inicial de toda discussão: Heráclito, não como autor, mas como conceito apreendido pela poesia, o que, por sua vez, também recorda a dialética hegeliana.

O mais importante no contraste entre os dois poemas, está, entretanto, em sua melopeia (diagrama 1). Como se sabe, a variação de células métricas é, na prática, responsável pela modulação da escala de cada verso, e, neste sentido, responsável pela assonância ou dissonância da sua unidade prosódica. Dito isso, como se observa, tanto Cunha Melo quanto Cabral são ostensivos e notórios praticantes do verso de oito sílabas, e, cada um a seu modo, opera a harmonia dos versos segundo sua própria dicção uma vez que cada um preconiza um sistema melódico distinto.

Os versos de Cabral, por exemplo, são estruturados em duas combinações prosódicas predominantes e distintas à exceção do décimo-sexto verso em que há uma combinação prosódica em 2,5,8. No primeiro caso, 2,4,6,8 e no segundo 1,3,5,8, todas estão contidas na tradição isossilábica[100] da versificação latina medieval.

As estrofes dividem-se da seguinte maneira: a primeira tem os três primeiros versos compostos em pés com duas células métricas que criam um ritmo-base binário variável entre iambos e troqueus, o último verso, no entanto, fecha com um anapesto, célula métrica ternária, abrindo espaço para modulação harmônica.

Apesar disso, a segunda quadra recompõe o ritmo-base retornando a harmonia tradicional binária, sem nenhuma variação. A terceira estrofe é a mais dissonante de todas, posto que a estrutura do primeiro verso, composto de um iambo e dois anapestos, repete-se no terceiro verso que, justapostos aos versos pares predominantemente binários, produzem uma sensação sonora de quebra. A quarta quadra, no entanto, retorna ao centro gravitacional sonoro repetindo precisamente a mesma estruturação de pés do primeiro.

Assim sendo, o movimento de repetição se estende para o plano sonoro, de tal modo que a harmonia binária-base empregada nas quadras parece gravitar em torno de um centro harmônico cuja variação é sempre reconduzida ao centro novamente, o que cria uma unidade sonora totalizante no poema como demonstra a melopeia. Esse efeito só é possível devido

[100] Conforme Segismundo Spina e M. Cavalcanti Proença, o verso de oito sílabas apresenta duas segmentações básicas: 3/8 e 4/8 com as seguintes possibilidades métricas: 2-4-8; 2-4-6-8, 2-6-8; 3-6-8; 3-5-8; 4-6-8; 4-8; 2-5-8; 1-3-5-8; 1-3-6-8; 1-4-6-8; 1-4-8.

aos hemistíquios de cada verso recaírem predominantemente sobre a quarta sílaba[101], isto é, seguindo o sistema românico medieval isossilábico[102] baseado na escala diatônica.

Famoso pela sua antilira, a poesia de João Cabral, assenta-se, nessa linha, ao sistema modal oriundo da música antiga, grega e latina, popularizada posteriormente pelo canto gregoriano cristão, cuja inspiração serve tanto à música profana medieval quanto para a música popular ocidental[103] de que Cabral, em certo aspecto, herda a sua prosódia. Isso se observa, principalmente, na circularidade em torno da qual o eixo harmônico é conduzido. Na música modal, como observa José Miguel Wisnik[104],

> As melodias são manifestações da escala, desdobramentos melódicos que põem em cena as virtualidades dinâmicas do modo, mais do que motivos acabados que chamam atenção sobre si. Através das melodias a escala circula, e essa circulação é a modalidade de ritmo, enquanto figura de recorrência. (WISNIK, 1989 p.79, grifo nosso.)

Parece irônico pensar que Cabral tenha chegado a um efeito tão representativo da escala harmônica tradicional, apesar de todo esforço para romper com a musicalidade em sua poesia. Talvez, nesse sentido, o poeta buscasse apenas eliminar o *páthos* excessivo do cromatismo, sistema, à sua época, já muito saturado, retornando à tradição do sistema modal que, bem ou mal, está na base do tonalismo.

Em contrapartida, em "Heráclito", não há uma só repetição prosódica interna às estrofes, apenas entre elas, o que sinaliza uma fragmentação da unidade sonora totalizante, além de uma dissonância entre elas, uma vez que a orientação sonora do poema parece não ser baseada num centro harmônico, uma tônica principal em torno da qual a melodia da prosódia gravite, ainda que variando.

A primeira quadra tem uma prosódia-base estruturada na repetição das sílabas 2,4,6,8, mesmo quando se vale de uma tônica de apoio como no caso do primeiro verso "de Te**re**za". A modulação interna da quadra, no entanto, diferentemente de Cabral, varia muito. Como se vê há um matiz muito maior na tonalidade sonora, principalmente devido à predominância do ritmo ternário. A segunda estrofe no aspecto diametralmente oposto constrói sua base sonora sobre um binarismo cuja rigidez formal remete ao dístico da poesia

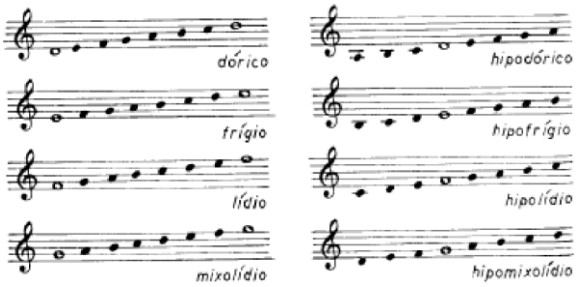
---

[101] Dos 16 hemistíquios nove recaem sobre a quarta sílaba. As cesuras são predominantemente femininas, ou seja, com pausa antes da última átona.
[102] Ver SPINA, S. *Manual de versificação românica medieval.* São Paulo: Ateliê, 2003.
[103]Conhecido na modernidade como estilo neomodal, o estilo híbrido mistura-se ao tonal desenvolvido a partir do séc XVII.
[104] Ver WISNIK. J.M. *O som e o sentido.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

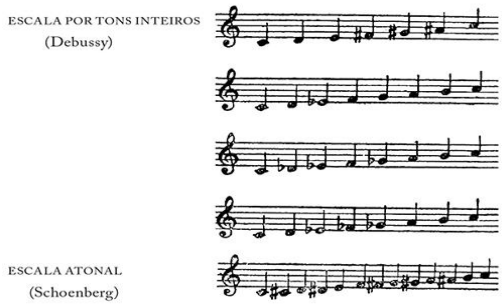
de cordel, com destaque para as rimas consoantes. O terceto, por sua vez, modula novamente a base sonora para 1,3,5,8 com ritmo binário nos versos 7 e 8 e ternário em 9, abrindo, mais uma vez, caminho para a tonalização. O último dístico repete a estrutura do primeiro, encerrando o poema numa escala sóbria.

A variação abrupta no andamento da prosódia interna às estrofes, e principalmente as quebras dos dísticos, criam um efeito **dissonante** a partir do choque entre as citadas rupturas e o isomorfismo tanto da construção sintática – que encerra o poema em um único período – quanto da disposição visual da mancha gráfica.

O mais interessante, nesse sentido, é observar que, ao provocar essas rupturas abruptas na melopeia, o efeito produzido assemelha-se ao do sistema de música tonal anteriormente mencionado, sobretudo considerando a crítica feita ao sistema newtoniano e a refração mecânica do espectro cromático. Desse modo, o poema "Heráclito" parece caminhar por um tritonalismo, considerando que o andamento sonoro da quadra e do terceto divergem tanto entre si quanto dos dísticos. Por esse motivo é possível afirmar que Cabral e Cunha Melo ocupam espaços antagônicos tanto no princípio composicional da imagem quanto do som.



ESCALA MODAL (QUADRO 1)[105]



(QUADRO 2)[106]

A partir dos quadros de escalas acima constata-se com mais clareza o processo de tonalização que, elevado às últimas consequências, culmina no atonalismo de Schöenberg. As primeiras escalas (quadro 1) são as tradicionais escalas gregas sem tons intermediários que se observam na segunda escala (quadro 2), cujo processo de fragmentação alcança seu ápice no sistema atonal. Cabral, com sua prosódia modal e antilira, encontram-se dentro das possibilidades sonoras do primeiro quadro enquanto Cunha Melo se aproxima mais da escala de Debussy.

Nessa lógica, se por um lado é possível entender João Cabral de Melo Neto como um construtivista atávico, de certa forma afim à teoria kantiana do conhecimento, por outro é

[105] WISNIK, J.M. *idem*, p.86.
[106] Retirado de ANDRADE. M. *Pequena história da música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015, p.147.

possível compreendê-lo também como um legatário do realismo clássico, sobretudo, naquilo que concerne à sobriedade das suas escalas sonoras e do seu modo de composição de imagens.

No sentindo inverso, Alberto da Cunha Melo demonstra ser um hábil experimentador, valendo-se principalmente da dissonância na composição sonora e imagética dos seus poemas, marca fundamental da experiência estética moderna, dessa vez, segundo o proposto pelo pensador germânico, Hugo Friedrich[107].

Levando isso em conta, importa observar que a quebra da ilusão de unidade provocada pela representação imagética do real através da arte, a mesma vista nas pinturas e na música românticas, aparece em Cunha Melo, conforme demonstrado, através das dissonâncias nas várias camadas do seu texto.

Este movimento de ruptura com as ilusões criadas pela mediação da linguagem ou, nas palavras do filósofo alemão Friedrich Nietzsche[108] rompimento com o *principium individuationis*, demonstra ser, para além de uma característica essencial da tragédia dionisíaca antiga, um mote do renascimento do espírito trágico no ocidente moderno, sobretudo a partir da música de Richard Wagner, o que, ainda segundo o autor, é um procedimento revelador da verdadeira natureza trágica do construto artístico universal, pois, ainda segundo o filólogo, ocorre através de um certo equilíbrio entre os princípios de composição artística apolíneo ou figurador plástico (*bildner*) e a arte não figurativa da música ou o dionisíaco (*unbildlichen*). Neste sentido, Nietzsche observa,

> Vejo Apolo diante de mim como o gênio transfigurador do *principium individuationis*, único através do qual se pode alcançar de verdade a redenção na aparência, ao passo que, sob o grito de júbilo místico de Dionísio, é rompido o feitiço da individuação e fica franqueado o caminho para as Mães do Ser, para o cerne mais íntimo das coisas. (NIETZSCHE, 2019, p.95)

Isso posto, a partir da análise dos poemas de *Círculo cósmico* buscaremos entender como se concretiza o que, segundo Mário Hélio, pode ser visto como uma "metafísica do cotidiano feita de agonias perpétuas" (MELO, 2003, p.17), e de que modo se incorpora essa vocação aforística dentro da poética do autor, principalmente a partir da síntese de opostos, procedimento que pode ser visto nos muitos ângulos da obra poliédrica de Cunha Melo, ora

---

[107] Referimo-nos ao pensamento do germânico Hugo Friedrich com especial destaque a obra *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. São Paulo: Duas Cidades, 1978. Sobretudo, o capítulo IV.

[108] Referimo-nos à obra *O Nascimento da tragédia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

pelo uso estruturante da metonímia ora pelo *chiaroscuro* na composição das imagens dos poemas, ora pelo constante conflito entre o eu e o mundo etc.

2.3 ANÁLISE DA OBRA

O livro de estreia de Alberto da Cunha Melo é composto por vinte poemas numerados. Os títulos que compõem o livro são, 1. "Publicação do corpo", 2. "O síndico", 3. "Notas de um expatriado", 4. "Asteriscos", 5. "Palestra de sangue", 6. "O irmão poeta", 7. "O levantar das venezianas", 8. "Convite de verão", 9. "Breviário da pantomima", 10. "Salvar de longe", 11. "Bilhete a Ascenso Ferreira", 12. "Nênia a Raphael Peixoto com a lira de João Cabral", 13. "Para Manuel Bandeira", 14. "Ociosidade da criação", 15. "O televisor", 16. "Helicóptero (Geral de pouso)", 17. "Hora de voar", 18. "O preço das conchas", 19. "Performance", 20. "Círculo cósmico".

Os poemas são estruturados a partir do sistema-prévio de quadras com predomínio de cinco estrofes em octossílabos formando vinte versos brancos por poema, com exceção dos poemas de número onze, doze e treze nos quais Cunha Melo homenageia os poetas Ascenso Ferreira, João Cabral de Melo Neto e Manuel Bandeira, poemas cuja forma acaba emulando traços dos citados poetas a propósito da dedicatória, sendo, respectivamente, "Bilhete a Ascenso Ferreira", quatro quadras em quadrissílabos, "Nênia a Raphael Peixoto com a lira de João Cabral", quatro tercetos em eneassílabos e, por fim, "Para Manuel Bandeira", um dístico com um terceto irregular, cinco sílabas no primeiro, seis no segundo e três no terceiro versos com a segunda estrofe em redondilha menor (cinco sílabas) numa dinâmica que lembra um pouco mote e glosa.

A leitura dos títulos revela de antemão que o livro possui uma unidade fragmentada composta de poemas dedicados aos mais variados temas. Aparentemente sem relação entre si, eles derivam, via de regra, dos acontecimentos cotidianos. São poemas dedicados ora a objetos muitas vezes emblemáticos da rotina da metrópole como "O televisor" ou "O helicóptero" ora a seu meio de convívio social a exemplo de "O irmão poeta".

Além disso, como esperamos demonstrar, suas reflexões atravessam a crítica social a partir da denúncia da condição do artista na periferia do capitalismo, denunciando a banalização da violência de classe cuja existência se funda na manutenção da desigualdade social como veremos em "Convite de verão".

Diante dessas questões o eu-lírico constitutivo dessa cosmovisão conflituosa reflete sobre a morte e a sua naturalização na rotina da cidade a exemplo de "O levantar das venezianas". Para Alberto da Cunha Melo "tudo é tema, tudo é conteúdo. (...), e um mero

calendário de papelão que cai no assoalho é tema demais para qualquer poema." (CORDEIRO, 2012, p.112).

Conforme observado o livro faz parte da sua primeira fase e o metro utilizado pelo autor são os octossílabos, que serão conservados e amadurecidos no decorrer da obra. Além do primeiro livro o poeta utilizou-se do metro em formas fixas distintas em *Oração pelo poema* (1969), *Publicação do corpo* (1974), *Poemas anteriores* (1974-1989), *Yacala* (1999), *Meditação sob os lajedos* (2002) e *Outras retrancas* (livro inédito). A escolha pela medida, segundo o autor, tem a ver com o prosaísmo do verso,

> A cadência ideal para aquele sussurro, em meu idioma, era mesmo o octossílabo, que Cabral — muito depois li — considerava o mais próximo da prosa. Ora, pouco me lixava para a autonomia, a diferença específica da poesia em relação a outras artes verbais, o que me interessava era dizer, dizer baixo, mais dizer bem. (CORDEIRO, 2012, p.114)

1.Publicação do corpo[109]

Quando distanciar-me das altas
nuvens, onde sempre habitei,
devo levar algumas delas
para que saibam minha pátria.

Após soltar de espaço a espaço
as cascas vivas da memória,
devo levar para a cidade
o corpo, esta palavra forte.

Só meu corpo vai realmente
pisar nos jardins e nos pátios
e com mãos novas sacudir
as grandes árvores por perto.

Vou conduzi-lo com o cuidado
de livro muito alvo na tarde:
é minha única esperança
de estar bem vivo entre vocês.

[109] Poemas retirados de MELO, A. C. *Poesia completa*. São Paulo: Record, 2017.

Só meu corpo sabe virar
todas as páginas do tempo
e só ele foi publicado
completo, para ser seguido
(MELO, 2017, p.43)

O primeiro poema marca uma espécie de entrada simbólica do eu no mundo. O contraste entre polos, no poema "Publicação do corpo", ocorre, primeiro na oposição entre nuvens – onde o poeta sempre habitou – em outras palavras, – sua pátria – e a cidade, lugar ao qual o eu lírico julga não pertencer, conforme a marcação espacial estabelecida pelo eu e o movimento descensional de distanciar-se.

O sujeito lírico, como aponta o título, utiliza-se da metáfora para aludir ao poema como o próprio corpo: consciência moderna da palavra, único modo pelo qual ele se faz presente. O jogo entre materialidade e sublimidade é reforçado diante do desejo expresso pela voz poética que conduz o movimento exercido pelo eu, justificando-o: "é minha única esperança/ de estar bem vivo entre vocês".

A natureza da relação conflituosa entre o eu e o mundo é comum na lírica moderna pelo menos desde Baudelaire, mas esteticamente sua percepção se dá, em especial, a partir do romantismo e do desenvolvimento das teorias estéticas do sublime e do trágico. No poema de Cunha Melo, essa é uma natureza mediada pelo próprio fazer poético indicada na relação de descolamento da origem de um eu apartado do mundo. O desejo de estar bem vivo entre "nós" também revela o senso de incomunicabilidade, comum à estética do absurdo na linha de autores como Fiodor Dostoievski, Franz Kafka e Albert Camus. A esse respeito o escritor de Natal, Nelson Patriota, em artigo dedicado ao assunto, indaga,

> Pergunto-me se é possível se falar de um estado de poesia que encerre o estilo kafkiano. Caso isso seja possível, foi o poeta pernambucano Alberto da Cunha Melo quem melhor o revelou na moderna poesia brasileira.[110]

Esse desejo de comunhão surge a partir da percepção de um mundo cindido em que a própria poesia perde seu papel de rito num lugar em que o sagrado é substituído pela

[110] Ver <http://www.albertocmelo.com.br/2018/03/02/vertentes-kafkianas-na-poesia-de-alberto-da-cunha-melo-por-nelson-patriota/>

ideologia dominante integrada a uma sociedade de consumo extremamente hierarquizada e selvagem. A esse respeito o crítico literário Alfredo Bosi[111] afirma,

> Furtou-se à vontade mitopoética aquele poder originário de nomear, de *com*-preender a natureza e os homens, poder de suplência e união. As almas e os objetos foram assumidos e guiados, no agir cotidiano, pelos mecanismos do interesse, da produtividade; e seu valor foi se medindo quase automaticamente pela posição que ocupam na hierarquia de classe ou de *status*. Os tempos foram ficando — como já deplorava Leopardi — egoístas e abstratos (BOSI, 2000 p.164.)

No poema o desejo de integração se consuma através da transmutação do eu por vias do processo de composição poético, primeiro no atravessamento do espaço em que se soltam as cascas vivas da memória, sinal de perda da origem desse sujeito, depois através de uma espécie de metamorfose em que ele, agora de posse do corpo-matéria e "com mãos novas", pode tocar os entes terrenos, jardins, pátios e árvores, resolvendo, no mesmo sentido, o problema da incomunicabilidade. A essa tentativa de recuperação do senso comunitário Bosi dá o nome de resistência.

> A resistência tem muitas faces. Ora propõe a recuperação do sentido comunitário perdido (*poesia mítica, poesia da natureza)*; ora a melodia dos afetos em plena defensiva (*lirismo de confissão, que* data, pelo menos, da prosa ardente de Rousseau); ora a crítica direta ou velada da desordem estabelecida (vertente da *sátira*, da *paródia*, do *epos revolucionário*, da *utopia).* (Bosi, 2000, p.167)

Na forma, apesar da rigidez do metro, os versos são brancos, ou seja, não possuem rimas consoantes em final de verso, o que reforça o prosaísmo na progressão do poema. Além disso há também o uso não sistematizado de rimas toantes, como "altas" e "pátria" na primeira estrofe, "espaço", "cidade"; "memória" e "forte" na segunda estrofe, "realmente" e "perto" na terceira, "cuidado" e "tarde" na quarta, por fim "virar" e "publicado" na quinta. As rimas toantes permitem que o poeta crie uma recorrência sonora não-harmônica entre os versos que reforçam ainda mais a coloquialidade do poema e a aspereza temática.

Além disso, a construção hipotática das estrofes beneficia a relação causal entre os elementos sintáticos, procedimentos próprios da prosa, em especial do discurso descritivo; essa combinação produz o encadeamento linear de imagens que junto ao tonalismo sonoro que descreve o movimento desse eu, do começo ao fim, assemelham a prosódia do poema à

[111] Trata-se da obra BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

oralidade, principalmente através dos longos períodos sem quebra. Lido em voz alta o poema sugere a "naturalidade" prosódica da fala, em que a cadência lembra, de fato, um falar manso e sussurrado, conforme salientado pelo poeta.

Ainda, o contraste entre a prosódia da prosa e o metro fixo cria o que parece estar na origem do que o crítico Alfredo Bosi considerou ser "uma estranha beleza". Um conflito entre as camadas sintática e sonora onde resvalamos no problema central da poesia para o poeta pernambucano, "o dualismo forma e conteúdo" (CORDEIRO, 2012, p. 111), que nos remete, de certa forma, tanto à filosofia de Heráclito quanto à ideia de Aristóteles.

Nesse sentido, vemos a escolha do poeta pelo octossílabo como estratégica, uma vez que a medida está entre a redondilha maior (verso de 7 sílabas) e o decassílabo, métricas conhecidas pelas muitas possibilidades de combinação harmônicas.

O verso de oito sílabas, por sua vez, oferece ao poeta uma possibilidade maior de distanciamento entre as tônicas, a exemplo do primeiro verso do citado poema,

Quan/ do/ dis/ tan/ ciar/ -me/ das/ al ~~tas~~
1 2 3 4 5 6 7 8
—◡. —◡. — ‖ ◡.‖◡—.

Como demonstrado pela melopeia, o verso é composto por quatro pés. Os dois primeiros são troqueus seguidos por um segundo par, troqueu, iambo. Cabe observar que isso só é possível por conta da natureza prosódica da língua portuguesa, cuja predominância de paroxítonas e as longas estruturas vocabulares dotadas de extensas células métricas com construções como "distanciar-me", permitem que as palavras tenham sílabas tônicas secundárias, como convencionam os estudiosos do ritmo Manuel Said Ali[112] e Manuel Cavalcanti Proença[113].

Dessa forma as sílabas tônicas ganham a possibilidade de um espaçamento maior entre si, podendo haver no octossílabo o deslocamento do tradicional hemistíquio, da quarta para a quinta sílabas, posição que permite a quebra abrupta entre as tônicas criando um efeito prosódico de dissonância que recorda a naturalidade da fala. Sobre isto, Proença observa,

> Aqui mesmo se verá que tal fato ocorre em virtude da impossibilidade de enunciarmos mais de três átonos, sem o apoio de uma tônica. Com

[112] Ver SAID, A. *Versificação portuguesa.* São Paulo: Edusp, 1999.
[113] Referimo-nos ao estudo PROENÇA, C. *Ritmo e poesia.* Rio de Janeiro: Edição da Organização Simões, 1955.

> vocábulos ultra-esdruxulos como perdoáram-no-lo, acontece que só conseguimos pronunciá-los, decompondo-os. (PROENÇA, 1955, p.19)

Nesse sentido, o que se observa em Cunha Melo vai em sentido oposto ao que afirma o próprio autor acerca dos octossílabos na linha de Wolfgang Kayser[114], quando da comparação com o tetrâmetro iâmbico[115] nas línguas românicas medievais, cuja combinação sonora pode ser observada com maior incidência na poesia de línguas de matriz germânica, devido, sobretudo, a sua fisionomia sintática.

Isto é, não é a repetição consecutiva de pés harmônicos, mas a possibilidade de quebra entre os iambos com a variação da cesura média na quarta sílaba que favorece o uso do octossílabo no português e na poesia de Cunha Melo, dando força ao tonalismo da sua prosódia. Além disso, notadamente o recorrente uso dos *enjambements*, "(...) quando distanciar-me das altas / nuvens", notadamente reforça o fluir dissonante da melopeia. A esse respeito, encontramos anuência no artigo "Considerações sobre o verso de oito sílabas" [116], de Gustavo Felicíssimo, que observa,

> a desarticulação maior ficou por conta do poeta Alberto da Cunha Melo que, deliberadamente, eliminou a cesura medial nos seus versos octossílabos, como neste fragmento do poema "Casa Vazia":
>
> Poema nenhum, nunca mais,
> será um acontecimento:
> escrevemos cada vez mais
> para um mundo cada vez menos
>
> O octossílabo, como Alberto da Cunha Melo utilizou, é um verso não ortodoxo, com cesura marcadamente apenas na 8ª sílaba. Com ele o poeta privilegia a melodia, o andamento, a dança do verso, sem amarras. (FELICISSÍMO, 2007)

É, contudo, justamente essa possibilidade de servir tanto as línguas de raiz latina quanto as germânicas que, segundo o romanista brasileiro Segismundo Spina[117], fez do octossílabo um verso universal de todas as línguas, nas palavras do estudioso,

---

[114] Ver KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária. Vol II.* Coimbra: 1968, Armênio Amado Editor. Especialmente o capítulo III.

[115] Segundo PREMINGER. A. (Ed.) *A enciclopédia de poesia e poética de Princeton*. Princeton: Princeton University Press, 1993, p.848. O tetrâmetro iâmbico é uma composição de verso da poesia antiga usada em especial na comédia, formada por quatro pés de iambos (u-), sendo o iambo uma sílaba poética binária composta por uma sílaba átona e uma tônica.

[116] Artigo originalmente publicado na *Revista eletrônica Cronópios* em 28/10/2007.

[117] Ver SPINA, S. *Manual de versificação românica medieval.* São Paulo: Ateliê, 2003.

> O verso octossilábico (...) corresponde ao redondilho hispânico pela sua universalidade, assimilado como foi por todos os gêneros e formas poéticas, conseguindo manter em toda a Idade Média uma vitalidade extraordinária. (SPINA, 2003, p.41)

Esse princípio de composição rítmico, como veremos, será repetido em todos os poemas do livro.

3. Notas de um expatriado

Permanentemente de malas
empunhadas e com um adeus
implícito, como se fosse
um alísio, um vento para sempre.
(MELO, 2017, p.44)

O terceiro poema, “Notas de um expatriado”, persegue esse mesmo sentimento-base de não-lugar. O sujeito lírico, como adianta o próprio título, coloca-se como um estrangeiro cujas notas conformam o fazer poético. A partir dessas notas (metáfora para poema), o eu revela-se de malas sempre empunhadas com um sentimento implícito de adeus que se compara aos alísios, processo perene de circulação dos ventos na atmosfera terrestre revelando um aterrador sentimento de não-pertencimento.

Esse sentimento de angústia, ainda na linha de Bosi, é a condição insuperada do poeta expulso da república devido ao “descompasso crescente entre a praxe dominante e o sacerdote-poeta que acaba oficiando em altares marginais os seus ritos cada vez mais estranhos à língua da tribo” (Bosi, 2000, p.174).

Destaco, ainda, o pensamento de Theodor Adorno[118], crítico da escola de Frankfurt, segundo o qual a lírica é "uma idiossincrasia ... contra a violência opressiva das coisas ... uma forma de reação contra a reificação do mundo, o domínio das mercadorias sobre as pessoas. " (ADORNO, 2003, p.8) motivo que leva o poeta a sentir-se isolado devido a própria natureza de estranhamento do fazer poético na modernidade.

Em outras palavras, Adorno explicita a passagem do sujeito emancipado do ideal Kantiano para a realidade moderna do sujeito reificado, ou seja, a perda da condição de sujeito ou, além, a separação entre cultura e sociedade, tema largamente discutido pela teoria crítica.

[118] Ver *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas cidades / Editora 34, 2003.

(...)
Apenas uma sombra extensa
de volumoso cobertor
cobre o areal, para que ele
seja bem-vindo no deserto.
(MELO, 2017, p.44)

A imagem final do poema reforça ainda mais o sentimento de isolamento em que toda narrativa converge para criar essa sombra extensa que, cobrindo o poeta, cria condições para que ele seja bem-vindo ao seu deserto, nas palavras de Bosi, “Demiurgo da própria impotência, o poeta tenta abrir no espaço do imaginário uma saída possível” (Bosi, 2000, p.176) e essa saída, como indica o poema, configura-se através da reiteração dessa solidão.

Para o crítico Marcos Siscar[119], a noção de solidão nos poetas modernos está diretamente ligada a reformulação de uma experiência subjetiva, típica do poeta e da poesia na modernidade. Isso revela, ainda segundo o crítico, que o motivo do recolhimento se estende também ao interlocutor de modo que "a solidão do poeta solicita também a solidão do leitor" (SISCAR, 2010 p.57).

É, portanto, não apenas uma constatação, mas também, através da identificação dessa condição que, paradoxalmente, o poeta busca integração, uma vez que o poema significa ao mesmo tempo a incomunicabilidade e a busca pelo outro.

4.Asteriscos

Como um suicida que deixa
uma carta em cima da mesa,
para descansar a polícia,
deixo o meu poema no mundo.

Minha dor lógica jamais
necessitou de testemunho
outro, que não fosse o meu corpo,
sob os ataúdes do Céu.

Pisei nas calçadas da vida

[119] Trata-se do livro *Poesia e crise*. São Paulo: Editora Unicamp, 2010.

(de cabeça baixa) e gritaram;
desci sem nenhuma palavra
e eles morreram de vergonha.

O telefone negro toca
na sala interminavelmente
deserta. Que nova esperança
dirá um telefone negro?

Os meus amigos têm olhos
horríveis, diante de mim.
Mas não pergunto o que lhes fiz:
deixo meu poema na mesa.
(MELO, 2017, p.45)

Em "Asteriscos", quarto na linha de progressão do livro, é trazido à luz um ponto sensível da poética do autor pernambucano. A "dor lógica" sacrificial experienciada pelo indivíduo que, sozinho, apenas por meio do fazer poético consegue elaborar essa lucidez do mundo, tendo como resultado o poema e o silêncio: "não pergunto o que lhes fiz: deixo meu poema na mesa".

O paradoxo que se forma a partir da ideia da "dor lógica" remete ao processo também contraditório de composição do autor que é, como vimos, a sua gênese criativa e parece ser o único modo de expressar o inexprimível, a compreensão do mundo surge, ela mesma, como um paradoxo inexorável, o fazer poético diante do desencantamento do mundo.

Ainda segundo Siscar, a poesia apresenta seu programa na modernidade por meio do discurso da crise que se realiza na poesia através de um dispositivo profanador nomeado, por vezes, como sacrificial, que dramatiza a violência da exclusão dando visibilidade às contradições dentro do espectro social.

A isso o crítico dá o nome de heroísmo moderno, uma resposta ao avanço da técnica (entendida como *tekhné*) que se baseia justamente na contradição da morte vivida e que evoca o ato sacrificial cujo objetivo é a autoconsciência cultural. (SISCAR, 2010, p.64).

A força de afirmação do heroísmo moderno está, para o crítico, diretamente ligada à capacidade que essa poesia tem de apontar para essa crise da qual ao mesmo tempo faz parte e denuncia, o que nos traz novamente a ambivalência do princípio cambiante da existência humana e à poética na obra de Cunha Melo, cuja vida em sociedade serve de matéria prima

a partir da tensão entre o sujeito individual em condição de isolamento e a experiência da multidão.

A estratégia que o poeta usa, deplorando suas feridas, expondo suas cicatrizes no corpo-poema, como sabemos, não são novas, o discurso da crise surge como estratégia de resistência desde o início do processo de transformação capitalista, materializando-se como metáfora na cosmovisão do ocidente a exemplo do discurso apocalíptico de Baudelaire ou na "crise do verso" de Mallarmé ou até mesmo na retórica de maldição de Verlaine, para ficar apenas entre os poetas franceses. No quinto poema, "Palestra sangue", o senso de alteridade do livro alcança um marco notável.

5. Palestra sangue

A moça que está ao meu lado
está ensanguentada. A gola,
os bordados da blusa, cobre-os
uma pasta de sangue vivo.

Folheia impacientemente
um figurino, a machucar
o alto das páginas, se move
constantemente do lugar.

Só em raros momentos ergue
a cabeça para a paisagem
medíocre, por sinal, três
ou quatro mórbidas colinas.

E desce novamente o olhar
aos manequins de luto, às linhas
sóbrias e tristes, de uma terra
que ela nunca visitará.

Pergunto-lhe pela extensão
do seu provável ferimento,
como é tão óbvio perguntar-se.
ela ri: —Do meu ferimento?
(MELO, 2017, p.45)

Como podemos observar, o eu apresenta seu interlocutor logo no primeiro verso, um indivíduo de outro gênero, o que soa como uma estratégia para demarcar o lugar da alteridade. A narrativa se desdobra a partir da naturalização da violência em que, alheia ao sangue, a moça segue folheando as páginas que tem em mãos. É interessante notar que o estado de nervosismo do ato de folhear contamina o figurino da alteridade que segue, aparentemente distraída, apesar do ar de impaciência, tão comum aos cidadãos das metrópoles.

Na terceira estrofe o sujeito descreve o ambiente através da percepção dessa alteridade que "Só em raros momentos ergue/ a cabeça para a paisagem/ medíocre, por sinal, três ou quatro mórbidas colinas". Desse modo o sujeito media a relação entre a alteridade e o mundo. Essa parece, mesmo precária, uma forma de comunhão com o outro, talvez mimetizando o próprio modo de integração social que existe nas cidades.

A quarta estrofe revela mais um detalhe sobre esse mundo "compartilhado", quando, descendo novamente o olhar aos "manequins de luto", as linhas sóbrias e sem sentido do texto, o sujeito, marcando dessa vez o distanciamento entre ele e a moça, aponta a diferença emitindo uma opinião "de uma terra/ que ela nunca visitará". Essa é, afinal, a percepção que o intelectual médio teria sobre o mundo e os homens olhando ao redor a terra arrasada que o sistema capitalista nos deixou.

No entanto, a última estrofe, traz a surpresa. Através de um recurso que lembra muito a reviravolta da tragédia antiga, o poeta reaproxima o eu da alteridade conectando-os através de uma espécie de reconhecimento a partir do elemento mediador mais comum entre os homens: o sangue. Num rompante final, ao indagar pela extensão do ferimento da alteridade, ela mesma responde através do discurso direto livre, procedimento incomum na lírica, em especial a meditativa: "ela ri: —Do meu ferimento?"

O poema surpreende, não apenas pela revelação da voz da alteridade que o próprio eu julgava alienada, mas especialmente pela ironia posta no riso e a revelação de que a ferida, afinal, pertencia ao próprio sujeito. Desse modo o autor aponta para um sentimento elementar, embora esquecido, das relações coletivas modernas, a ferida do eu é também a mácula do outro ou, melhor traduzido por um dos muitos sentidos possíveis da já repisada

frase de Rimbaud: “Je est um autre”[120] ou ainda dotando de um ar sombrio e melancólico a máxima retirada de um poema de Lautréamont “La fraternité n’est pas un mythe[121]”.

Em outras passagens de o *Círculo cósmico,* essa dramatização alcança, para além do sintoma da solidão, o conflito de classes tão tipicamente impresso nas relações do Brasil. Ainda no poema “Asteriscos”, em passagens como “Os meus amigos têm olhos horríveis, diante de mim”, ou em “Convite de verão”, oitavo poema do livro, em que o poeta descreve com ironia essa diferença social abissal que o aflige tão profundamente,

> O que me chama está feliz
> com o estado de sombra das almas
> e não é conduzido nunca
> dentro de latas, como nós.
>
> Possui anjos para abaná-lo
> por todo lado, tem as águas
> puras e altas, e só precisa
> baixar os cântaros às nuvens.
> (...)
> (MELO, 2017, p.47)

O poema em que tal traço fica mais evidente, talvez, seja o sexto, “O irmão poeta” em versos como,

> O Irmão Poeta tem a vaga
> impressão que tenho do mar
> e mora na primeira concha
> se for aberta com amor.
>
> Por outro lado, não aceita
> dividir o espaço comigo
> e logo procura abater-me
> ainda no ar, em pleno voo.
> (...)

[120] “Eu é um outro.” Frase retirada da famosa carta “Canto de guerra parisiense” escrita por Rimbaud a seu amigo Paul Demeny em 15 de maio de 1871.
[121] “A fraternidade não é um mito.”

(MELO, 2017, p.46)

O abismo social em que vivemos no Brasil foi, decerto, uma das barreiras mais difíceis que Alberto da Cunha Melo teve de transpor, tanto na convivência com os membros do seu movimento quanto para que pudesse alcançar alguma visibilidade nos anais da história literária, e o tema, a propósito de seu projeto poético, o "Círculo Cósmico", está estampado em quase todos os seus livros sendo, inclusive, um dos motes de *Yacala* como veremos na sequência. A este respeito o poeta confessa,

> O maior exemplo pode ser oferecido por aqueles escritores que, em melhores condições econômicas, fazem constantes viagens ao Sudeste e publicam seus livros por editoras importantes. Eles são incapazes de pedir uns originais ao companheiro da geração que não tem dinheiro para viajar, e tentar publicá-los fora de Pernambuco. (CORDEIRO, 2012, p.129)

Outro aspecto bastante recorrente no livro e também intrinsecamente ligado à questão social é, como já observado, a percepção do absurdo. Mediante a rotina de funcionário público e a nova ordem de um mundo em vias de informatização, o autor revela "Sinto-me num mundo onde a pressa e a mudança substituíram a prudência e a estabilidade. Estamos no mundo do consumo imediato, do valor imediato e transitório." (CORDEIRO,2012, p.141)

É possível apreender muito claramente essa noção do autor em poemas como "Ociosidade da criação", a exemplo de versos como "Não me cabe planificar/as novas cidades, por certo/ cabe-me apenas contemplar/ e já é um grande trabalho", ou no próprio "Asteriscos" em que o eu lírico indaga diretamente o símbolo da exploração, "O telefone negro toca/ na sala interminavelmente / deserta. Que nova esperança/ dirá um telefone negro?", e mesmo em "Breviário da pantomima": "Nesta época de economia / e de aflição melhor fingir/ de morto para os transeuntes, / porque no morto tudo sobra.", sinal da aguda percepção social do poeta, muito provavelmente proveniente da sua formação como sociólogo.

A sala interminavelmente deserta que remete à burocracia sem sentido das repartições públicas tem algo dos ambientes obscuros de *O castelo*[122], de Franz Kafka, cuja personagem principal, o agrimensor K., candidato ao funcionalismo do Castelo, percorre labirinticamente, no decorrer de toda a narrativa, sem encontrar, de fato, nenhum sinal de

[122] KAFKA, F. *O castelo*. São Paulo: Editora Nova Cultura, 2003.

vida além dos jargões burocráticos e das promessas vindas de autoridades que nunca, de fato, apareciam.

> Mas enquanto não podíamos deixar de notar o ostracismo da vila, o Castelo não nos dava nenhum sinal. É claro que não recebemos nenhum sinal favorável do Castelo no passado, assim como poderíamos notar o inverso. Esse vazio era a pior coisa. Pior que o afastamento das pessoas daqui (...). (KAFKA, 2003, p.294/295)

Nesse sentido, o poeta inverte a perspectiva do sujeito oferecendo a visão endógena do sistema, que, ironicamente, continua apresentando um ambiente estéril e inócuo, emblemático da cisão social cujo afastamento do mundo é um imperativo desse grande vazio que é a vida nas metrópoles.

O forte traço de lirismo percebido até aqui inscreve Cunha Melo no seio de sua geração remetendo ao que o Pedro Lyra chama de herança lírica, identificada como uma das quatro vertentes dos discursos remanescentes do pós-guerra. Segundo Lyra, com o "fim das vanguardas", e Siscar[123] que nomeia essas expressões como "diversidade pacífica de tendências e projetos" (SISCAR, 2016, p.19), o que se traduz no conceito de sincretismo utilizado por Lyra, a substância da poesia, se diversifica por quatro grandes vertentes,

> A) a herança lírica;
> B) o protesto social;
> C) a explosão épica
> D) a convicção metapoética
> (LYRA, 1995, p.100)

No mesmo sentido Siscar aponta três vetores poéticos comuns na poesia moderna que podem ser tomados como tópicas,

> 1) Crença nostálgica da origem
> 2) Discurso da crise
> 3) Teleologia utópica
> (SISCAR, 2003, p.31)

[123] Aqui referimo-nos a SISCAR, M. *De volta ao fim*. São Paulo: 7letras, 2016.

Ambos, ao que parece, seguem na trilha de Bosi que identifica como caminhos de resistência da poesia moderna: "poesia-metalinguagem, poesia-mito, poesia-biografia, poesia-sátira, poesia-utopia" (BOSI, 2001, p.170). Das citadas classificações, mediante o que vimos até o momento, Alberto da Cunha Melo, ao menos em seu primeiro livro, pode ser compreendido entre o discurso de crise e da poesia-mito na esteira da herança lírica, tendência que se confirma no decorrer dos outros livros estendendo-se até *Yacala*.

Nesse primeiro livro, o protesto social também aparece em Alberto da Cunha Melo, entretanto, não como estereotípico; tampouco panfletário, conforme o imaginário ficou acostumado a entender desde a falência do sistema do realismo socialista na década de quarenta, no Brasil. Ao contrário, no *Círculo cósmico* o protesto, acontece pela veia da ironia como é possível notar no décimo quinto poema do livro, "O televisor".

15. O Televisor

Pelos competentes canais,
garanhas a alma, a ofertar
o preço falso e a propaganda
de petróleo e felicidade.

Dentifrícios resolverão
todos os problemas do Mundo:
os dentes alvos e o sorriso
ensaiado até o soluço.

Atrás dos bonequinhos: Deus
e a fala desproporcional.
O senhor de Marionetes
move o perdão atrás das câmaras.
(MELO, 2017, p.50)

Formado de apenas três quadras, o poema inaugura, na obra do poeta pernambucano, a crítica direcionada à indústria cultural. A assertividade das palavras e a escolha do vocabulário definidores da relação entre o sujeito e a propaganda estabelecem-se desde primeira estrofe quando da justaposição entre os verbos "garanhas" e "ofertar", que, no mesmo verso, marcam a relação de auto-exploração do sujeito, uma vez que o verbo

garanhar, considerado informal para o português brasileiro e mais corrente no vocabulário lusófono de Portugal e Cabo Verde, significa, literalmente, prostituir-se.

Ainda na mesma estrofe a enumeração do preço, a propaganda de petróleo e a felicidade além de reforçar o sentido de mercantilização da imagem, horizontaliza o sentido do que se expõe na propaganda, dando a todos os objetos listados a mesma qualidade: do que é falso.

Na segunda estrofe, continua ecoando a falsidade nas imagens dos alvos sorrisos com promessas que resolverão "todos os problemas do Mundo", uma vez que o sorriso é um artifício, "ensaiado até o soluço". O sentimento de frivolidade prossegue à terceira estrofe onde, por detrás dela, está Deus, com letra maiúscula, dando ao leitor a maior e a mais esgarçada de todas as revelações, a sua inexistência que se resolve, no poema, através do processo de desmistificação. A divindade, agora, "senhor de Marionetes" move o perdão por detrás das câmeras, aparente referência às classes dominantes por detrás da indústria cultural.

A poesia-metalinguagem também surge como tendência na obra de Cunha Melo, neste primeiro livro, a partir de três poemas, "Helicóptero (geral de pouso)", "Hora de voar" e "Performance", respectivamente o décimo sexto, sétimo e nono poemas do *Círculo cósmico*.

19. Performance
Quando iniciei o caminho
O mundo já estava escrito
e tudo era inocência: livros
navegações, lápis e flauta
(...)
(MELO, 2017, p.52)

Começando pelo final, o poema "Performance" abordará a gênese de sua vida literária através do sentimento do passado evocativo da infância, sentimento ligado, como vimos, também, ao sentido mitopoético que busca por meio da nostalgia a linguagem da infância. Nas palavras de Bosi,

> A resposta ao ingrato presente é, na poesia mítica, a ressacralização da memória mais profunda da comunidade. E quando a mitologia de base tradicional fala, ou de algum modo já não entra nesse projeto de recusa, é sempre possível sondar e remexer as camadas da psique individual. A

> poesia trabalhará então a linguagem da infância recalcada, a metáfora do desejo, o texto do Inconsciente, a grafia do sonho. (Bosi, 2000, p.174)

O título do poema, "Performance", também nos remete à origem da poesia que está vinculada à origem do desenvolvimento da linguagem e, por consequência à origem da própria evolução humana. A esse respeito o filósofo e especialista em literatura inglesa George Thompson[124] explica que, em sua gênese, a poesia encontra-se no processo performático que convencionou-se chamar de Magia. Nas palavras do autor,

> A magia pode ser definida como uma técnica ilusória destinada a preencher as deficiências da técnica real. Ou, mais exatamente: é a técnica real e seu aspecto subjetivo. O ato de magia é aquele que o selvagem pratica numa tentativa de impor ao meio ambiente a sua vontade, simulando o processo natural que desejaria ver realizado. Se os selvagens querem que chova, executam uma dança em que intimam o amontoar das nuvens, o ribombar do trovão, o cair da água. (THOMPSON, 1977, p.16)

Desse modo, o poema cria uma ponte, a partir do título, que nos leva diretamente à fonte primitiva dos processos de desenvolvimento da linguagem, isto é, à *poiesis*. A segunda estrofe do poema mimetiza a atividade de feitura através da memória da infância, "as letras possuíam peso/ de bola, de soldado e infância,/ que eu segurava e reunia,/ no assoalho, cubos e cubos.". Nesse aspecto vemos, novamente, a mistura entre a meta-poesia e o mitopoético, que se entrelaçam no decorrer de todo o poema.

Na terceira estrofe, o poema progride por um processo de acúmulo descrito pelo eu, primeiro, através da adversativa "mas" no início do primeiro verso seguido pelos versos "se grudam nos vocábulos/ sopesados, de muitos quilos, / depois no poema pirâmide/ bloco a bloco, sobre o meu corpo.". Aqui vemos, além da progressão que indica o desenvolvimento da infância pela soma de pesos das palavras, a repetição da metáfora que permite aproximar palavra e corpo, dinâmica através da qual se forja o próprio poeta.

A quarta estrofe, contudo, converte o peso desse resultado de formação do artista em negatividade, trazendo a narrativa da memória de infância ao presente a partir do advérbio "Agora",

> (...)
> Que me enterra. Agora me afundo
> carregado de ouro, no pântano;

[124] Ver THOMSON, G. *Marxismo e poesia.* São Paulo: Editorial Teorema, 1977.

mais tarde restará a mão
nos ares, separando um grito.
(MELO, 2017, p.52)

Seguindo o processo de desenvolvimento do poema, o eu se encontra no pântano do presente apontando ao futuro, a mão nos ares e o grito de desespero que transfiguram a lembrança positiva da infância, arrastando o sujeito ao chão do presente, ou melhor, aos escárnios da terra que o engole através do pântano.

(...)
O meu sossego de menino
voará sábado, com os pombos,
quando a morte arrancar do corpo
amado os brilhantes cabelos.
(MELO, 2017, p.42)

A última estrofe, como o ciclo da vida que o poema parece imitar, leva o eu, ainda vivo e em agonia, a vislumbrar a morte, metáfora poderosa para o futuro, que arranca ao corpo (amado) do ser em agonia aquilo que é mais resiliente na vida, mesmo depois da morte: os cabelos viçosos, símbolo de beleza, adorno natural, motivo de vaidade do ser humano.

Esse movimento de trânsito entre a infância e a morte na poética de Cunha Melo parece dizer muito sobre os fundamentos estéticos que o autor adota através do princípio filosófico "tudo flui" de Heráclito. Ele é ensaiado em quase todos os poemas do poeta de Jaboatão e se materializa através do prosaísmo narrativo, ao qual os poemas em forma fixa se conformam de maneira quase cinematográfica, e no caso específico de "Performance", também biográfica. A vida, está, como vimos comentar o próprio autor, em suas muitas estâncias e ângulos, espalhada por toda superfície de sua poética.

Encontramos a meta-poesia, também, no décimo sexto e no décimo sétimo poemas, representada através da metáfora do etéreo. Como vimos desde o primeiro poema, o eu-poético sempre identifica sua origem em ambientes aéreos e luminosos indicando, no caso do primeiro poema, o processo de metamorfose do corpo em busca de comunhão através do próprio fazer poético.

Em "Helicóptero" e "Hora de voar" não é diferente. O movimento do primeiro poema representado pela *poiesis* também se dá de maneira verticalizada como indica a primeira

estrofe, “Não caço o poema que fiz, / vivo do poema que faço,/ que desce perpendicular / tal um helicóptero, na estrada.”.

A segunda estrofe traz novamente as imagens de resistência, através das quais a poesia ressurge a partir de qualquer jardim ou telhado que servem para o campo de pouso dessas palavras e que erige, já poema, como “rosa valente sobre a Terra”, metáfora vislumbrada por Baudelaire e tão explorada por Drummond em *A rosa do povo*, tendo se tornado uma tópica da poesia ocidental moderna, aludindo à resistência da natureza diante dos intensos processos de dominação civilizacionais.

O décimo sétimo poema faz o movimento inverso. Da gaveta do poeta, já com raízes fincadas no chão da terra, o poema vai crescendo como uma planta, mesmo dentro da gaveta “onde não cabe uma esperança” ou dentro do bolso desse sujeito lírico onde a clausura é ainda maior ou mesmo no casaco onde, receoso e assustado, o poema se esconde confundindo-se ao próprio eu, “e parece que tem meus olhos”.

Uma vez metamorfoseado em corpo, o sujeito indica, na quarta estrofe, o duplo sentimento do poeta que ao mesmo tempo entende o trabalho árduo da poesia e a sua insignificância no mundo moderno, metaforizando a imagem no paradoxo de alguém que “julga-se muito alto, / mas fica na ponta dos pés/ quando procura ser notado.”

Esse paradoxo natural da representação da realidade que é, como vimos, justamente o princípio ativo da estética de Cunha Melo, consegue, principalmente através dos paradoxos criados nas imagens poéticas, expressar esse sentimento ambíguo, esse duplo movimento que conjuga as contradições da natureza humana, esse princípio cambiante da existência que encontramos em Heráclito, Aristóteles e tantos outros filósofos, pensadores e artistas ocidentais. Ao fim do poema, Alberto da Cunha Melo suscita esse sentimento e o explicita através da confissão de um eu cuja existência se funda na própria contradição,

> (...)
> Salva-me na Terra este
> grande pudor de mostrar o poema,
> como se fosse uma das partes
> mais vergonhosas do meu corpo.
> (MELO, 2017, p.52)

Dessa vez, no lugar da rosa valente surge o próprio eu demonstrando que a vida se salva a partir da resiliência, ou pudor, do poeta, e da vergonha, sentimento esse despertado

por um mundo onde a poesia não tem mais lugar e encontra-se à margem. É no seio desse sentimento conflituoso que surge a salvação do poeta, ainda ou principalmente através de um fazer poético alijado das práticas sociais correntes.

20. Círculo Cósmico

Livro-me tarde. Um deus facínora
rasga a cabeleira da treva
e emerge todo satisfeito
como uma rocha de entre as ondas.

Estou no patamar do mar
e suplico gesticulando
com duas bandeiras na mão:
uma rosada e outra vermelha.

Tudo realizado e pronto
e público e definitivo,
tal um diário oficial
grifado para a Eternidade.

Agora o deus mencionado
particularmente dirige
a mão de lâmina, o perdão
ridente como todo escárnio.

E levantado num rochedo
(no mais alto, naturalmente)
dá grande salto pirotécnico,
antes de afastar-se dali.
(MELO, 2017, p.53)

O último poema do livro carrega um tom enigmático, quase cifrado, e leva título homônimo, encerrando circularmente o conteúdo da primeira obra como tentamos demonstrar até agora. Desse modo, atravessando os vários aspectos da vida e da sociedade, ele representa uma potente síntese do momento histórico de onde irradia o forte sentimento de época, a angústia com o regime militar, e cujo mote, o próprio “Círculo cósmico”, marca

emblematicamente o seu início e o seu fim, já que o poema parece aludir ao registro de um dia marcado pela entrada e saída de um deus cujas características remetem ao sol.

Em primeira pessoa o eu-lírico do poema se introduz através da estranha, por que repentina, afirmação, "Livro-me tarde." A pergunta que fica para o leitor é, livra-se de que? A hipótese que levantamos é de que o sujeito lírico se utiliza do sentido menos corrente, mas embutido no verbo "livrar-se" de livramento, cujas acepções são várias, mas que parecem ressoar, diante do seu presente momento histórico, o sentido jurídico do termo: livrar-se de um estado de aprisionamento.

Diante da recorrente posição deste eu que, no decorrer do percurso poético, demonstra sempre o incômodo do aprisionamento pelo trabalho burocrático sem sentido, como vimos em "Asteriscos", ou mesmo da aguda consciência da impossibilidade do ócio criativo em "Ociosidade da criação", devido, principalmente, à condição de classe e de vida na metrópoles, o termo naturalmente confunde-se – ao final do expediente do trabalhador, início, portanto, do expediente do poeta –, criando uma potente aproximação semântica entre a vida moderna e a falta de liberdade do encarcerado. Vendo dessa forma sentença introdutória torna-se justificativa para o próprio fazer poético reiterando a posição de resistência do eu no mundo caótico.

Eis que, diante da afirmação do livramento surge, no último poema, um deus facínora, que, rasgando a cabeleira da treva, remete novamente ao fim do expediente nas cidades, aludindo ao sol que irrompe do horizonte no início de cada novo dia. Esse deus com características apolíneas emerge entre as ondas, todo satisfeito, e como uma rocha, imagem que reúne a oposição entre sólido e líquido reforçando o embate enantiológico entre o sujeito e deus (o um e o todo). A deidade, no entanto, perde a qualidade antroponímica, é um deus com letra minúscula e características de homem (facínora), um ilegítimo Apolo.

Na segunda estrofe o foco da narrativa retorna ao eu e a tensão se hierarquiza a partir do apontamento da diferença atmosférica entre ele e o deus mencionado, o que novamente acirra a tensão constante entre as duas personagens. O sujeito lírico está abaixo "no patamar do mar" e suplica gesticulando com duas bandeiras "uma rosada e outra vermelha", possível referência ao momento histórico, o vermelho, como sabemos, pode representar as cores do ideário socialista, já mencionado, do autor, enquanto o rosado pode remeter a especificidade do socialismo na américa latina, já suplicante, em vias de sufocamento, à altura da publicação do livro (1966). Outra hipótese sobre as bandeiras, levantadas por Isabel Moliterno, em sua tese de doutorado assinala que

> As bandeiras rosa e vermelha podem (...) assumir toda uma simbologia de dor, vida, morte e guerra ligada ao sangue, o que expressa a emoção do eu que suplica desesperadamente. As bandeiras também podem ser brancas, representando um pedido de paz. Nesse caso, as cores rosa e vermelha seriam reflexo do céu colorido pelos raios do sol nascente. (MOLITERNO, 2007, p.47)

A terceira estrofe, em tom impessoalizante, resolve a tensão entre as personagens a partir do polissíndeto e de uma enumeração em tom processual, que demonstram a indiferença da divindade diante do sujeito suplicante, "Tudo realizado e pronto/ e público e definitivo/ tal um diário oficial/ grifado para a Eternidade." O golpe militar, como vimos no primeiro capítulo, desenrola-se oficialmente através da deposição de Jango pelo congresso, antes de ser fechado, inscrevendo-se nos anais da história como um dos mais notáveis absurdos públicos e as suas consequências perdurarão, como as marcas da tinta nos livros de história, até os dias de hoje.

A quarta estrofe reforça o caráter desse falso-deus ou, levando em conta a alegoria, falso-Estado, que se revela, finalmente como facínora, dirigindo "a mão de lâmina, o perdão / ridente como todo escárnio". Aqui a particularidade do paradoxo, a mão que perdoa é a mesma que dilacera com sua lâmina, nos lembra o poeta Augusto dos Anjos em "Versos íntimos", "A mão que afaga é a mesma que apedreja", confirmando a tendência da sua poesia ao paradoxo.

A última estrofe do poema descreve a saída dramatizada pelo falso-deus que, do alto do rochedo dá um salto pirotécnico antes de afastar-se do cenário. A figura exibicionista dotada de fogos, que são pura pirotecnia e artificialidade, parece remeter ao discurso usado pelos militares para o golpe, uma vez que, como nos conta a História, foi através da ficcionalização do risco de uma revolução comunista que, com ajuda dos meios de comunicação, se justificou a intervenção militar no Brasil.

Essa forma profunda de reflexão estética sobre o destino do homem moderno é mais explícita na primeira fase do poeta, embora esteja sempre em pauta em livros posteriores servindo de matéria prima para que ele possa elaborar essa percepção lúcida do mundo que, com efeito, nos leva a entender a própria consciência do autor como uma fatalidade.

Desse modo é possível compreender, a partir do seu primeiro livro, o germe da constituição de um sujeito lírico, cuja visão de mundo se funda numa aguda percepção das contradições estruturantes, tanto da natureza humana como da sociedade em que se gestou a materialização dessas mesmas contradições em termos de forma, encenando o próprio

conflito através da dramatização dos paradoxos, como vimos, nas muitas instâncias dos poemas. A esse respeito a pesquisadora Karine Lucena conclui,

> O consolo encontrado na literatura acompanha a sensação de que ele nunca se realizará por completo, porque a insuficiência é inerente à própria linguagem. Como na ideia de felicidade: sempre estaremos em busca de outros sonhos à medida que realizamos alguns de nossos objetivos. Nas palavras de Ângelo Monteiro (2011, p. 193), "há uma temática constante no poeta: a necessidade de uma poesia que transcenda a circunstância e a certeza de que essa transcendência é impossível, por não conseguir se realizar através da linguagem [...]" (LUCENA, 2012 p.49)

Esse duplo sentimento que move o poeta à escrita mesmo compreendendo a impossibilidade de comunicação através da linguagem, pode soar como incompreensível devido a sua contradição inerente, mas é a mais alta expressão de uma sabedoria profunda que entende o mundo como um processo, como vimos em Heráclito, ou como conflito entre opostos em Aristóteles e não como *telos,* conceito motor da ciência, do progresso das filosofias derivadas do positivismo tão caras ao pensamento moderno.

A postura de resistência de Alberto da Cunha Melo não é apenas temática ou meramente cosmética, ela é principalmente ética no sentido forte da palavra já que é forjada por uma oposição radical ao finalismo, se opondo em todos os aspectos à falsa premissa teleológica de razão subjetiva, como nos explica Horkheimer[125],

> Abrindo mão de sua autonomia, a razão tornou-se um instrumento. No aspecto formalista da razão subjetiva, acentuado pelo positivismo, enfatiza-se sua falta de relação com o conteúdo objetivo; no seu aspecto instrumental, acentuado pelo pragmatismo, enfatiza-se sua rendição a conteúdos heterônimos. A razão foi completamente mobilizada pelo processo social. Seu valor operacional, seu papel na dominação dos homens e da natureza tornou-se o único critério. (HORKHEIMER, 2015, p.29)

Em outras palavras, na modernidade, a razão deixa de ser um processo de busca por ideais coletivos e passa a ser um instrumento dogmático de dominação instituído pela razão subjetiva e pregado como ideologia, ideologia essa que, partindo da sua eficácia para dominar e transformar a natureza, acaba se transformando na arma mais eficiente para o impulso cego de autopreservação, cujos resultados práticos são a própria cisão entre o sujeito

[125] Ver HORKHEIMER. M. *O eclipse da razão.* São Paulo: Editora Unesp, 2015.

e o mundo através do apagamento da razão objetiva, na qual os princípios universais são a base fundamental dos direitos humanos e do senso de coletividade.

É precisamente essa lógica utilitarista e desvinculada dos princípios humanistas que vemos ser denunciada a todo tempo em o *Círculo cósmico*, seja pela dramatização da solidão do indivíduo no mundo, seja pela crítica direta às instituições do capitalismo que transformam essa ideologia em discurso vigente, ou mesmo pela trágica conclusão da falta de sentido em que se converte o próprio fazer poético em um mundo completamente dominado pelo utilitarismo cientificista.

3. YACALA: A CONSCIÊNCIA COMO FATALIDADE

Cidades vertiginosas, edifícios a pique,
Torres, pontes, mastros, luzes, fios, apitos, sinais.
Sonhamos tanto que o mundo não nos reconhece mais,
As aves, os montes, as nuvens não nos reconhecem mais,
Deus não nos reconhece mais.

Dante Milano, Salmo Perdido

3.1 A "NOVA" ORDEM MUNDIAL

A chamada Nova Ordem Mundial foi um marco histórico estabelecido a partir do remodelamento das configurações hierárquicas de poder no mundo, com o fim da polarização entre o binômio ideológico, capitalismo-socialismo, sobretudo, pela adoção de uma ideologia do pensamento único[126], com efeito, a partir da extinção da URSS, o fim da Guerra Fria e a abertura econômica que se segue à queda do muro de Berlin, em 1989.

Essas mudanças vinham sendo desenhadas pela intelectualidade ocidental da época pelo menos desde o Consenso de Washington, cujas bases teóricas gravitam em torno das obras de Friedrich Hayek[127], John Maynard Keynes[128] e Milton Friedman[129]. Essas medidas põem fim à antiga divisão do trabalho entre países dependentes e industrializados através da internacionalização do processo produtivo, o que leva, esses últimos, à transferência de parte expressiva dos seus parques produtivos para outros países em busca de mão de obra barata.

A nova modalidade de produção capitalista se torna viável, principalmente, devido ao intenso desenvolvimento técnico-científico-informacional proveniente da terceira revolução industrial, com ênfase no desenvolvimento das áreas da eletrônica e telecomunicações bem como do advento da informática e posteriormente da robótica e da genética.

A eficiência na construção de alta tecnologia e o aumento da velocidade nas redes de comunicação com o advento do rádio, telefone e posteriormente da internet, permitem, por exemplo, que um produto para o consumo final na Alemanha tenha seu *design* produzido em Formosa (BR-GO), sua matéria prima na Indonésia e seja convertida em pano na Índia,

---

[126] Aqui nos referimos ao modelo econômico Neoliberal. A esse respeito ver Spínola, V. "Neoliberalismo: considerações acerca da origem e história de um pensamento único." *In: Revista de desenvolvimento econômico*, Ano VI Nº9 2014, Salvador, BA. pp.104-114.
[127] Ver HAYEK, F. *The road to serfdom.* The University of Chicago Press. Fiftieth Anniversary Edition, 1994.
[128] Ver KEYNES, J. M. *Teria geral do emprego, do juro e da moeda.* Coleção Os Economistas. Editora Abril Cultural. São Paulo, 1983.
[129] Referimo-nos a obra *Free to choose*. Harcourt Brace Jovanovich, Inc. New York, 1980.

sendo transformado em roupa apenas na Tailândia[130], a isso se convencionou chamar processo de globalização da economia.

Essa nova lógica globalizada se impõe como o mais eficiente método de subordinação cultural e exploração econômica *in loco* de países emergentes (entre eles o Brasil), feita até então por países desenvolvidos, sobretudo como resposta às medidas protecionistas adotadas durante o período nacional desenvolvimentista que ocorre em toda américa latina, particularmente, na América do Sul, com destaque para o ciclo brasileiro que tem início no Varguismo, passando por JK e Jango, entre as décadas de 30 e 70 do século XX.

Esse novo modo de produção, entretanto, cria efeitos tão radicais na nova formatação do sistema econômico global que impulsiona novas ondas industrializantes, permitindo um surto de desenvolvimento técnico-científico a grupos de países emergentes antes dependentes da transferência tecnológica como é o caso do complexo dos "Tigres Asiáticos". Com esse movimento, a CEE[131] perde a o controle sobre parte substancial dessas economias, abrindo espaço para uma nova corrida tecnológica, particularmente no campo da biotecnologia, e consequentemente para uma nova multipolaridade.

No Brasil, a reconstrução se deu através de um lento processo de redemocratização, que tem início com a anistia em 1979 e seu ápice no ato constituinte de 1988. Mesmo assim, as consequências do crescimento desordenado das décadas anteriores, com especial destaque para altíssima concentração de renda devido às políticas econômica e fiscal praticadas pela ditadura, produzem efeitos sociais devastadores.

Apesar do aparentemente crescimento promissor do país entre 1969 e 1973, no que o Regime Militar convencionou chamar "milagre econômico", longe do que o ministro da Fazenda de Costa e Silva, Delfim Neto, anunciava, o bolo, depois de crescer, jamais foi repartido, uma vez que se em 1964 1% mais rico da população detinha 20% de toda riqueza do país, ao final do Regime, em 1985, esse número alcança a horripilante marca de 30%.

Em outras palavras, 70% do crescimento durante o período do governo militar fica nas mãos de apenas 10% da população, segundo o economista Edmar Lisboa Bacha[132]. Com salários achatados e greves proibidas pelas falanges do Estado, os trabalhadores veem uma vertiginosa perda do poder de compra, sobretudo devido à desvalorização dos salários que entre 1964 e 1985 tem uma perda real de 50%.

---

[130] Ver FAUSTO, B. *História do Brasil.* São Paulo: Editora USP, 1995. p.553.
[131] Comunidade Econômica Europeia.
[132] Um dos responsáveis pela implantação do plano real durante o governo de Itamar Franco, em 1994.

Na mesma esteira, avança o notório processo de desmantelamento do ensino público com a gradual diminuição do investimento federal, particularmente, a partir da outorga da constituição de 1967, cuja mudança na obrigatoriedade de investimento na educação cai de 10 para 7% do PIB alcançando, em 1978, a vergonhosa marca de 5%.

O setor público, com uma institucionalidade extremamente debilitada, encontra dificuldade para estabelecer políticas de transferência de renda e lidar com o problema, no mesmo cenário em que abandona os setores de saneamento, transporte, segurança e educação dos estados e municípios à própria sorte. Isto ocasiona um crescimento exponencial da insegurança com o aumento dos índices de violência, sobretudo com o abandono da infância por parte dos entes públicos.

No outro extremo, o sistema de seguridade social do país, saqueado e falido durante o período pregresso, lega, ao cidadão brasileiro, como resultado desse desastre, uma inflação que chega à casa dos 242% ao ano, em 1985, colocando o Brasil, no final do século XX, entre as mais baixas posições dentro dos índices de insegurança alimentar e desenvolvimento humano do mundo[133]. Nesse sentido, ao não estabelecer prioridades nos investimentos sociais a mão invisível dos oligopólios torna-se incapaz de atender às necessidades básicas da população.

Como consequência direta disso, entre 80 e 90, ocorre um fluxo migratório interno, cujo resultado provoca uma nova onda de gentrificação nas áreas urbanizadas agravando ainda mais o déficit de infraestrutura das metrópoles, em cuja desigualdade crescente alija-se parte expressiva da população, mormente dos recém-adquiridos direitos essenciais pela outorga da nova Constituição. O fato é que o Brasil, no bojo de um projeto de nacional desenvolvimentismo, e arrancado de uma forte onda industrializante no início da década de 1960 pelas mãos do Regime Militar, chega ao fim da Quinta República sem as reformas de base feitas, com uma agroindústria ineficiente e um setor industrial de base sem competitividade dentro do novo cenário globalizado.

Atravessando mais um longo período em busca de estabilidade econômica, em 1986 os setores produtivos, intelectuais e políticos se unem ao redor do Plano Cruzado, encabeçado por Dilson Funaro depois corrigido pelo Cruzado II em novembro do mesmo ano, substituído em seguida pelo plano Bresser[134], ainda durante o Governo Sarney. Esse

[133] Segundo dados do Human Development Index (HDI) Ranking In Human Development Reports, United Nations Development Programme, 2020, o Brasil ocupava em 2020 a posição 84 entre os 189 países, com índice 0.765. Na mesma tabela, em 1991, o Brasil apontava o índice de 0,600 ou seja, na série histórica, obtendo um crescimento de 0,165.

[134] Nomeado segundo seu criador o economista e cientista social Luiz Carlos Bresser-Pereira (1934).

último durará apenas até janeiro de 1989 quando, através de uma medida provisória, Maílson Ferreira da Nóbrega implementa o Plano Verão. Toda essa instabilidade econômica, provinha, principalmente, de uma política cambial incauta, diante da expansão monetária internacional e a crise do petróleo.

Sem maiores surpresas, as primeiras diretas depois da redemocratização resultam na eleição de um representante oriundo das elites agrárias do país (Fernando Collor de Melo, AL), através do voto popular, num processo eleitoral que ficou conhecido pela imparcialidade dos meios de comunicação em favor do então candidato. Collor, figura pública inexpressiva, se elege, através da colaboração dos principais atores políticos do país, com forte apoio da Indústria (FIESP) e da opinião pública, a exemplo da mídia impressa e televisiva, das quais destacam-se a Rede Globo de Comunicações, os Jornais *O Globo*, *O Estado de São Paulo* e a Revista *Veja*, do *Grupo Abril*, empresas, cabe salientar, diretamente beneficiadas pelas concessões públicas do regime militar.

O mandato de Collor, entretanto, durou apenas até a sua renúncia, menos de dois anos depois da posse, devido, principalmente, à instauração de um processo de Impeachment a propósito da suspeita do cometimento de crimes nos âmbitos penal e administrativo. Além do impeachment, o governo Collor fica marcado pelo aprofundamento da recessão econômica herdada da ditadura, particularmente, pela ineficiência dos chamados "planos Collor I e II" pautado na implementação de um agressivo programa de **desestatização,** alinhando-se à abertura do mercado nacional às importações.

Isso se dá através da extinção de políticas fiscais de austeridade, sobretudo com a redução das tarifas de importação, o que facilitava a abertura do mercado externo ao Brasil. Nesse mesmo sentido, ocorre um ostensivo saque ao patrimônio público por meio da privatização de grandes estatais em setores estratégicos, com destaque para o fim do monopólio da Petrobrás na exploração de petróleo e a concessão de empresas de setores ligados à energia e mineração, tais como a Vale (do Rio Doce) e a CSN (Companhia Siderúrgica Nacional), entre outras.

É importante salientar que, com retorno ao pluripartidarismo, a intensa disputa política entre as oligarquias brasileiras reconfigura o cenário político do país com a composição de mais de 32 partidos entre 1980 e 2018. Apesar disso, estabelece-se uma polarização superficial entre "esquerda" e "direita" à luz do modelo estadunidense, particularmente na polarização entre os partidos considerados "sociais democratas" representados pelas elites urbanas "intelectualizadas" e as elites agrárias tidas como

“conservadoras”. Apesar disso, na prática, a maior parte dos partidos não tinha nenhuma vocação ideológica.

A miséria, principal barreira para o desenvolvimento humano do Brasil, no final do antigo milênio, começa a ser combatida diretamente apenas em 1995, durante o primeiro mandato do sociólogo Fernando Henrique Cardoso que, tendo sido o principal protagonista do desenvolvimento e instalação do Plano Real, alcança, de fato, pela primeira vez e depois quase quatro décadas, a estabilidade econômica, sobretudo através da articulação do combate à miséria herdada da ditadura, primeiro através do PET (programa de erradicação do trabalho infantil), a partir do qual deriva o programa Bolsa Escola, que cria uma rede de segurança alimentar que desestimula a evasão escolar apoiando as famílias para tirarem seus filhos dos campos de trabalho.

Em 1997, com o Programa de Garantia de Renda Mínima, estabelece-se um marco repassando, pela primeira vez na história, recursos para que municípios pudessem combater a miséria *in loco*, o que permite um aprofundamento posterior das políticas de transferências de renda que tiveram sucesso reconhecido internacionalmente por órgãos como a ONU e UNESCO etc.

Não obstante, ao longo de toda essa turbulência, o Brasil constrói, durante as primeiras três décadas do pós-redemocratização, uma base material expressiva com a integração dos diferentes setores sociais que passam a ganhar autonomia, sobretudo através da reinvindicação de direitos das chamadas “minorias”. Isso leva o país à necessidade de adaptação a uma nova realidade política, principalmente com a imposição de uma agenda substancial internacional de direitos humanos e individuais. Neste sentido é importante destacar o pensamento de Paulo Freire[135] e Milton Santos[136].

Há, nesse sentido, pelo menos ao longo do século XXI, um grande esforço do Brasil no sentido de maior integração com os países da América do Sul através, especialmente, da ampliação das relações com o *Mercosul*, particularmente durante a gestão de Luís Inácio Lula da Silva, representante do primeiro quadro político de base operária eleito presidente da república. Além do notável desempenho com as políticas diplomáticas, durante esse período o Brasil também conseguiu ampliar o seu código de proteção ambiental e, mais ainda, estabelecer um marco civil para demarcação de terras das populações autóctones.

---

[135] Com destaque para as obras *A pedagogia do Oprimido*, 1968; *A Educação na cidade*, 1991 e *Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido*, 1997.

[136] Sobretudo a obra *A Natureza do espaço: Técnica e tempo, razão e emoção.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. – (Coleção Milton Santos; 1).

Apesar disso, o Brasil vem, até os dias atuais, sendo classificado como um dos países mais perigosos para o ativismo[137] político e ecológico, com constantes ameaças a ativistas e sindicalistas e as políticas contínuas de desmatamento dos biomas preservados, invasão de terras indígenas para grilagem e exploração de teor extrativista, ainda que novas possibilidades de manejo e plantio autossustentável já tenha sido desenvolvida. Um exemplo emblemático desse estado geral de violência é o célebre caso de João Pedro Teixeira, líder da liga camponesa do Sapé, na Paraíba. O assassinato brutal de Teixeira, com três tiros de fuzil numa emboscada feita pelos latifundiários da região, em 1962, incomodados com a organização política dos camponeses.

Os eventos foram transpostos para o longa *Cabra marcado para morrer* de, Eduardo Coutinho, finalizado apenas em 1981 devido à perseguição desse grupo de camponeses, dessa vez pelo próprio Estado em decorrência do golpe de 1964. É importante salientar que, décadas após o ocorrido, o filme só pôde ser concluído com uma pequena parte dos atores, uma vez que muitos deles sumiram durante o mencionado período, por conta da perseguição política ou da prisão, tortura e assassinato pelos próprios agentes do Estado. Além desse, destacam-se os casos de Chico Mendes, assassinado em 1988, no Acre, e o da missionária Dorothy Stang, em 2005, no Pará, para ficar apenas entre os casos que se tornam de conhecimento público pelo destaque que alcançam nas manchetes dos jornais.

Retornando ao plano geral, as bases do pensamento filosófico da época eram assentadas na disputa de narrativa acerca de uma suposta superação da modernidade, a partir da criação de uma nova hipótese a que convencionamos chamar de pós-modernidade. A esse respeito destacam-se as obras de Jean-François Lyotard[138], Jürgen Habermas e Fredric Jameson. Além disso, os novos instrumentos e meios de comunicação põem em pauta a discussão estética sobre o regime das imagens e a ciranda de signos descarnados produzida através de tais processos, a exemplo das obras de Jean Baudrillard[139], Georges Didi-Huberman[140].

---

[137] Segundo o relatório anual da ONG, *Global Witness*, uma das principais responsáveis pelo mapeamento de assassinatos políticos de ativistas pelo mundo, o Brasil está no terceiro lugar do *ranking* de países mais perigosos do mundo para ativistas e defensores do meio ambiente. disponível em: <https://www.globalwitness.org/en/about-us/global-witness-annual-reports> (acessado em: 13/08/2021).

[138] Neste período, Lyotard notabiliza-se pela publicação de dois livros, o seminal, *A condição pós-moderna*, 1979 e *O inumano: considerações sobre o tempo*, 1991.

[139] Com especial destaque para as obras *Simulacro e simulação*, 1981, *As estratégias fatais*, 1983 e *À sombra das maiorias silenciosas- O fim do social e o surgimento das massas*, 1985.

[140] Sobretudo as obras *Ante el tiempo - História del arte y anacronismo de las imágenes.* Buenos Aires: Editora Adriana Hidalgo editora, 2011. e *Diante da imagem.* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2015.

Tais análises inspiram uma atualização sobre discussão estética partindo de revisões ostensivas da concepção moderna consolidada, como é o caso de Hans-Georg Gadamer[141], ou mesmo abrindo caminho para os novos modos de partilha do sensível, propostos como resposta para as essas novas condições de fruição, com destaque para as obras de pensadores como Jacques Derrida, Guilles Deleuze, e Jacques Rancière[142], entre outros. É no bojo desse cenário e a partir das experiências de mudança radical trazidas pela Nova Era que o poeta pernambucano Alberto da Cunha Melo desenvolve a longa narrativa do poema *Yacala*.

3.2 ASPECTOS GERAIS DA OBRA

3.2.1. *YACALA*: DERIVAÇÃO IMPRÓPRIA

Yacala foi uma das últimas obras publicadas por Alberto da Cunha Melo, e está localizada pela fortuna crítica na terceira fase do autor que conta também com os livros *Carne de terceira* (1996) e *Meditação sob os lajedos* (2002). A primeira edição do livro data de 1999, ocasião em que poeta fez um modesto lançamento com apenas 200 exemplares na galeria Futuro 25, em Olinda. A segunda edição, fac-similar, leva o prefácio do crítico Alfredo Bosi e sai pela Editora Universitária do Rio Grande do Norte.

Com sua primeira publicação nacional o autor segue para Évora, em Portugal, onde é apresentado ao público internacional durante o III Seminário Internacional de Lusografias, no ano de 2000. Além disso *Yacala* é reimpresso para a coletânea *Dois caminhos e uma oração* de 2003, edição realizada através da parceria entre o Instituto Maximiano Campos e a Editora A Girafa, coletânea que, além dos já citados *Yacala* e *Meditação sob os lajedos*, conta também com *Oração pelo poema* (1969).

Como vimos, por alto, nos capítulos anteriores, *Yacala* é o resultado da depuração estética do autor combinada à uma cosmovisão fatalista que resulta de sua própria luta pela sobrevivência, enquanto poeta, em um mundo no qual a poesia já não encontra mais acolhimento. Em entrevista concedida às *Trilhas literárias, Plataforma para a poesia* (2004), o autor afirma,

> (...) a figura de Yacala tem tudo a ver com minha luta pela sobrevivência e, ao mesmo tempo, pela realização poética. A estrela cosmofágica que Yacala caça no firmamento, uma estrela que não orienta, porque perdeu a órbita e vai devorando através das galáxias todos os corpos celestes que encontra pela frente, enquanto vai crescendo como se voltasse à imensidade anterior do Big Bang, é, quem sabe, o câncer ou o tempo

[141] Ver GADAMER, G. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa.* Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1985.
[142] Destaca-se o livro *A partilha do sensível: estética e política*, 2000.

> avançado sobre as células do corpo, ou seria tudo uma espécie de metáfora da globalização? (CORDEIRO, 2012, p.121/122)

Yacala é um poema narrativo monocórdico em terceira pessoa, composto por 140 retrancas – mais de 1500 versos – isométricos: octossílabos rimados em ABCB DED, com dísticos também rimados, que conta, do nascimento à morte, a história da personagem Yacala Cosmo, um órfão negro, abandonado à porta de um convento, no interior do recife, Pernambuco.

Neste sentido, em nota dedicada ao livro, o poeta esclarece sobre a etimologia de *Yacala.* A palavra que representa a ideia aproximada de homem, marido, namorado é, segundo o autor, um vocábulo oriundo de uma variante dialetal da língua falada pelos cabindas, quicongo – língua mãe do grupo – chamada vili, expressão pela qual se apaixonou devido a sua **eufonia e luminosidade**.

Informação tirada, ainda segundo o poeta, de um estudo sobre poesia popular do Brasil de Sílvio Romero. A isso o autor acrescenta que para Raimundo Nina Rodrigues[143], "cabinda" era apenas "uma denominação regional, **antes aduaneira**, dada aos escravos embarcados em Cabinda" (território de Angola, atualmente) (MELO, 2003, p.165). A escolha do nome, portanto, transmite toda a carga semântica do longo processo de escravização dos povos africanos na modernidade histórica, espinha dorsal da economia do país durante, pelo menos, todo século XVIII e XIX. O racismo, como se sabe, foi constituído como base do sistema econômico de exploração das américas, e esse, como se tem notícia, foi o principal motivo para o Brasil ser o último país a abolir a escravidão. Nessa lógica, a personagem Yacala deriva do trágico resultado desse processo de segregação racial e exclusão social outorgado, sobretudo, pelas políticas públicas dos últimos dois séculos, particularmente dos últimos 50 anos.

Em todo caso, a justaposição vili-greco-lusófona (Yacala Cosmo [*κόσμος*]) estabelecida pela nomeação da personagem – homem cosmo – sugere justamente um espaço narrativo pós-colonial, hipótese que encontra amparo em entrevista concedida pelo autor, na qual ele explica que a referência utilizada para construção do espaço foi a praia de Maria Farinha, no Estado do Pernambuco – região a 35 km do recife, litoral mais próximo aos mangues desta região. O local concentra na paisagem tanto a população subsistente do

[143] (1862 – 1906). Um dos pioneiros sobre estudos de antropologia criminal no Brasil conhecido pela obra *Os africanos no Brasil* de 1932.

manguezal[144] quanto a turística, oriunda dos grandes centros urbanos, reunindo, nessa dualidade, o ambiente ideal para figuração do último poema do seu projeto literário, o Círculo Cósmico, conforme sustentamos no capítulo anterior.

A nota que antecede o poema é, portanto, a primeira acerca da obra, uma vez que não só trata da gênese criativa da personagem como também reimprime o complexo senso estético do autor. Cabe lembrar que o termo eufonia significa o mesmo que "harmonia", ou a disposição bem ordenada entre as partes de um todo, segundo o dicionário Aurélio ou ainda segundo o dicionário da língua portuguesa Priberam, as qualidades que tornam a frase ou o discurso agradável ao ouvido.

A palavra Yacala, usada como exemplo de beleza "eufônica", é composta por três unidades mínimas sonoras: as sílabas ya – ca – la. Do ponto de vista rítmico, considerando a segunda sílaba como tônica (conforme pronuncia do próprio autor em discurso dedicado ao lançamento do livro), Yacala é isoladamente (◡—◡) um anfíbraco segundo a nomenclatura da métrica greco-latina, ritmo ternário que desaparece das línguas neolatinas devido à passagem do sistema durativo para o acentual. A estranha beleza de Yacala acentua-se, nesse sentido, através da posição de nome próprio que a palavra assume na narrativa por meio do processo de derivação imprópria do termo.

O vocábulo pode ser sonoramente decomposto em três momentos distintos: primeiro, num movimento ascensional da aproximante [y] diante da vogal aberta [A] e os outros dois nas quebras consonantais [k] e [l], também, diante de [A]. A "eufonia" está, em outras palavras, na articulação entre constância vocálica e quebra consonantal, o que pode ser ritmicamente traduzido pela ideia de repetição na diferença, ou tema e variação conforme a teoria musical, movimento descrito pelo autor como irradiador de 'luminosidade' e que remete ao princípio de composição tonal por ele praticada, correspondendo, portanto, mais a uma experiência do sublime do que do belo, no sentido estrito do termo.

O belo, como se sabe, deriva do conceito de *lógos* que pode ser traduzido sobretudo pela ideia de simetria, justa medida, harmonia formal entre as partes. Para Aristóteles[145], beleza, por exemplo, pressupõe um certo arranjo dos elementos internos de uma obra cujo resultado seja a verossimilhança. Em outras palavras, justa medida, equilíbrio entre as partes.

---

[144] Cabe salientar que essa população subsistente do manguezal, talvez a classe mais subalternizada deste período histórico, também conhecida pela alcunha de "invisíveis", só começa a ganhar visibilidade na literatura de denúncia através da obra de João Cabral de Melo Neto, particularmente representada no poema "O rio" (1953), discussão que, posteriormente, é reposta por Chico Science, fundador do Manguebeat, através da importante obra fonográfica *Da lama ao caos* (1994).

[145] Referimo-nos à *Poética*, de Aristóteles

Contudo, é possível identificar, dentro do cerne da experiência do sublime, o fenômeno do belo, mesmo que o efeito dele seja, necessariamente, o resultado da ruptura com as bases do que concebemos como proporções ideais do objeto.

Apesar disso, salientamos que, antes de Aristóteles, Heráclito pensava em harmonia não só como expressão de ideal estético, mas principalmente como *lógos:* princípio ordenador de todas as coisas: "'ouvindo não a mim, mas ao logos, é sábio concordar ser tudo-um' diz Heráclito (COSTA, 2012. p. 127)"[146]. Segundo Alexandre Costa, organizador, tradutor e comentador dos fragmentos de Heráclito, essa máxima expressa a ideia de um sistema holístico cuja ordem é estabelecida pelo *logos*, o que, segundo o autor, interpreta-se pelo uso do termo (*homologeîn*) homologar: aceitar, concordar. Portanto, estar em sintonia com ele, para que se possa adquirir a sabedoria, ou melhor dizendo, a consciência do estado de vir-a-ser das coisas: o tudo-um.

Além disso, ainda segundo Costa, o fragmento revela a dimensão ética do pensamento de Heráclito. O estar em consonância com esse estado tem a ver, sobretudo, com ouvir ao logos e não a "mim". Em outras palavras: a sabedoria, no sentido de adquirir essa consciência, está em suprimir a individualidade (apenas ruído do todo) para alinhar-se efetivamente ao todo harmônico: eu e cosmos são, portanto, e indissociavelmente, a parte e o todo. Em Heráclito, todo-um, traduzindo para a linguagem albertiana: Yacala (Homem) Cosmo (Universo), a parte e o todo.

O preâmbulo filosófico serve para reafirmar que desde a construção da camada pré-textual do título, o pilar central da poética de albertiana, em *Yacala*, permanece sendo a noção de movimento, o que o põe, novamente, na esteira do pensamento naturalista segundo o qual Deus é imanência, sobretudo por não considerarem as categorias da razão como única forma possível de conhecimento do mundo e das categorias apriorísticas do saber, linha de pensamento, de certa forma, tributária da dialética de Heráclito.

Somado a isso, dois outros fatos importantes devem ser reiterados, o nome do seu primeiro livro, *Círculo cósmico* (1966) e os três versos que encerram pela segunda vez *Yacala* (1999), postos depois do seu trágico desfecho: "este livro inóspito / fecha, com o primeiro, / meu círculo cósmico." (Melo, 2003, p. 307), o que nos dá a medida de como, na prática, a própria obra do autor é estruturada dentro dessa premissa holística.

Nas palavras de Alfredo Bosi, a personagem, Yacala, reúne baixios e escarpas, o instante e o eterno, a transcendência e a imanência da dor de viver, que, ainda segundo o

[146] Costa, A. *Heráclito de Éfeso, fragmentos contextualizados.* São Paulo: Odysseus, 2012.

crítico, provém de determinações inescapáveis: o sangue, o sexo, a cor da pele, a classe social, o lugar da origem, o tempo e o espaço do cotidiano, a sina. Essa reunião, espelhando a ideia do Éfeso parece ser antes uma desconfiança em relação à representação da realidade que um axioma. A estranha beleza apontada pelo crítico é, de certa forma, a constatação da representação de uma realidade que só é possível de ser revelada partir da síntese de opostos que conjuga em Yacala tanto a luz quanto a sombra, alto e baixo, apolíneo e dionisíaco, pólemos e lógos etc.

Contudo, a harmonia pressuposta no todo-um de Heráclito, é importante lembrar, presume uma relação positiva entre o Eu e o Todo, que não existe mais dentro do estado de coisas moderno em que Yacala, bem como seu criador, subsistem. A modernidade é marcada, como se sabe, em oposição à antiguidade, entre outros aspectos, pelo atrito entre o eu e o mundo. Apesar de certas divergências teóricas sobre as categorias de representação da realidade, todos partem dela como realidade conflituosa e ostensivamente atravessada pela violência desse conflito eu-mundo.

Nesses termos, o poema apresenta uma realidade processada como conflito entre as suas várias instâncias formais e substanciais sempre através da síntese de opostos que reiteradamente suscitará no leitor o sentimento do sublime. Burke aponta, por exemplo, que o sentido do sublime está ligado ao sensível e o caracteriza como um duplo sentimento de prazer e dor despertado pelas paixões intensas ligadas à preservação do indivíduo. Associado a fenômenos extremos de ordem natural e grandezas que possam escapar à razão, o sublime, dessa vez segundo Kant, revela de alguma forma a experiência da finitude que nega categoricamente a razão.

3.2.2. OS MATIZES DO TONALISMO MELÓDICO NA RETRANCA

Levando em consideração o argumento levantado no capítulo anterior acerca da dissonância sonora nomeada como “estranha beleza” por Bosi, processada, sobretudo, pela justaposição entre escalas com centros harmônicos incompatíveis e intensificada pela organização estrófica que intercala os dísticos entre a quadra e o terceto, é possível sustentar, partir da melopeia de *Yacala*, a ocorrência do mesmo processo. Diferentemente das retrancas dos livros anteriores, no entanto, o longo poema narrativo mantém uma rigidez rímica, estabilizando, dessa vez, as rimas consoantes em final de verso, o que cria, segundo o autor, um paralelismo sonoro inédito em sua obra.

> Nesta minha terceira fase, quando resolvi utilizar, pela primeira vez, a rima (consoante e toante), estou diretamente recorrendo ao paralelismo, porque a rima, como diz o mestre Roman Jakobson, "é um caso particular de paralelismo". (CORDEIRO, 2012, p.115)

Nesse sentido, o ritmo varia entre o previsível e o insólito, tendo como única cesura obrigatória a 8ª sílaba. Além disso, o recorrente emprego dos *enjambements* reforça a fluidez do poema permitindo que o leitor faça uma **leitura sequencial** dos versos. Essa contingência rítmica, sobretudo, nas transições entre a quadra, o terceto e o dístico, dirime a unidade harmônica deslocando o seu centro, o que confere ao poema uma melodia dissonante. O ritmo, supostamente sem amarras, é ao mesmo tempo prosaico e poético, o que dota a camada sonora do poema de um intenso tonalismo, e essa dissonância melódica, como veremos, satisfará a tonalização da camada imagética ou a fanopeia do poema.

Seguindo à camada pré-textual, é possível observar o primeiro dos muitos conflitos que enredam o texto, quando do choque entre imagem e som: marcado pelo isomorfismo da retranca em contraste à prosódia rítmica insólita.

004

Escondeu-se, na adolescência,	◡◡—. ◡ ‖ —. ◡◡—.
sob os cantos gregorianos,	—◡. —◡. ‖ —◡. ◡—.
naquele teatro de treva	◡—. ◡ ‖ ◡—. ◡ ‖ ◡—.
onde sombras de dois mil anos	—◡. —◡. ‖ ◡—. ◡—.
pelos corredores penetram	—◡◡. ◡—. ‖ ◡◡—.
e caem, como roxa coberta	◡—. ‖ ◡—. ◡—. ‖ ◡◡—.
sobre seu corpo guarnecido	—◡◡. —◡. ‖ ◡◡—.
por uma escolta de onze cisnes,	◡—. ◡—. ‖ ◡—. ◡—.
a carcereiros promovidos,	◡—. ◡—. ‖ ◡—. ◡—.
e com ordens para acordá-lo	—◡. —◡.‖ —◡. ◡—.
se em sonho a alegria tocá-lo.	◡—. ◡◡—. ‖ ◡—.

(MELO, 2001, p.170)

A partir do diagrama composto pela marcação de pés na retranca 004, nota-se a ostensiva variação à qual nos referimos, sendo que dos trinta e nove pés marcados na

retranca, dez são ternários, isto é, pouco menos de um quarto do total. A qualidade insólita do ritmo em *Yacala* dá proeminência ao paralelismo sonoro provocado pela repetição das rimas nos dísticos.

A melodia do poema, portanto, flui no primeiro quarteto como uma onda, até encontrar o primeiro dístico, onde, como observa Bosi, do atrito sonoro, surge a primeira dissonância. O terceto, por sua vez, reinaugura uma terceira melodia, onde a onda irá espraiar-se por completo, encontrando resistência apenas no último dístico onde ocorre a segunda dissonância.

As rimas emparelhadas dos dísticos que, como observado por Bosi, quebram com a fluidez do quarteto e do terceto com rimas cruzadas, lembram, com efeito, a sonoridade produzida pelos arranjos de improviso dos cantadores de repente como podemos observar nos seguintes versos[147]

Tive um sonho bonito e transparente	A	—◡. —◡. ‖ ◡— —. ◡—.
Ontem à noite, depois que fui dormir,	B	—◡. ◡—. ‖ ◡—. ◡—. ◡—.
Como a caixa bonita de um presente	A	—◡ —◡ ‖ ◡—. ◡—.◡—.
O meu sonho ficou mais renitente	A	—◡. —◡. ‖ ◡—. —◡. ◡—.
Quando junto de mim surgiu um riso,	C	—◡. —◡. ‖ ◡—. ◡—. ◡—.
Era o verso chegando num aviso,	C	—◡. —◡. ‖ ◡—. ◡—. ◡—.
Recebendo seu filho no seu canto.	D	◡◡—. ◡ ‖ ◡—. ◡◡—.
Vi Canção preparando o palco santo	D	◡◡—. ‖ ◡◡—. ◡ ‖ —. ◡—.
Pra chegada de Jó no Paraíso.	C	◡◡—. ◡ ‖ ◡—. ◡—. ◡—.

(MELO, 2002, p.42)

Os versos pertencem à Zé Bodeiro, famoso repentista de São José do Egito, cidade localizada na região do Pajeú, sertão pernambucano. A glosa, feita por Zeto Cantador, apresenta, como podemos ver, a mesma estrutura de variação com os primeiros três versos cruzados, e, depois, uma série de versos emparelhados, o que torna a rima mais previsível marcando a naturalidade do improviso comum da tradição oral. Aqui também cabe observar a semelhança entre os dísticos da retranca e a poesia hebraica, particularmente a bíblica que acomoda essa mesma função de previsibilidade sonora devido a sua matriz de cultura oral.

[147] Repente retirado de MELO, A.C. *Um certo Jó.* Recife: Uzyna Cultural, 2002.

A unidade harmônica do repente, como se observa, mantém-se dentro de uma estrutura de escala modal com o hemistíquio marcadamente na quarta sílaba, tendo apenas uma variação na terceira, no oitavo verso, retornando ao seu centro harmônico no verso posterior. Em contrapartida, a retranca 004 não estabelece centro harmônico nenhum, uma vez que os hemistíquios variam entre a terceira e a sexta sílabas, sobretudo nos dísticos.

Outra lembrança sonora à qual os dísticos da retranca podem remeter encontra-se no Cordel, cuja composição, também, deriva da oralidade, conservando as estruturas de rimas menos variáveis que remetem ao diálogo,

XIV
(...)
Distinto público de artistas!
Poleiro de equilibristas!
Tem trapezista?
Tem não,
Que se esborrachou no chão.[148]
(ACCIOLY, 2006, p.42)

Neste aspecto, *Yacala* guarda mais semelhança com gênero épico, pois, apesar das inserções dialógicas e discurso livres esporádicos, a voz lírica tende, via de regra, a guardar uma certa distância das personagens. Nesta acepção, o teórico Anatol Rosenfeld[149] esclarece que

> Como (o narrador épico) não exprime o próprio estado de alma, mas narra estórias que aconteceram a outrem, falará com certa serenidade e descreverá objetivamente as circunstâncias objetivas. A história foi assim. Ela Já aconteceu –a voz é do pretérito – e aconteceu a outrem; o pronome é "ele" (...) Isso cria certa distância entre o narrador e o mundo narrado. (...) Isso lhe permite tomar uma atitude distanciada e objetiva, contrária à do poeta lírico. (ROSENFELD, 2017, p.25)

Apesar disso a pesquisadora Érica Dourado[150] destaca seis momentos em que, direta ou indiretamente, as personagens se manifestam na história, a saber,

[148] Ver ACCIOLY, M. *Guariatã: um cordel para menino.* Recife: Edições Bagaço, 2006.
[149] Referimo-nos a ROSENFELD, A. *O Teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
[150] Ver DOURADO, E. *Ressonâncias épicas em* Yacala *de Alberto da Cunha Melo.* Dissertação de mestrado. Três Lagoas, MS: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), 2015.

> **Retranca 028:** “um mal sinal”, pensou, “porém/ inútil, se for verdadeiro,/ e se falso, inútil também
> **Retranca 058:** “É um espasmo alucinatório/ da vigília”, pensou Yacala
> **Retranca 102:** “A moça/ leu, entre outras frases soltas:// ‘nojo de usar o sanitário; /estas sempre repugnantes/ pausas, no meio do calvário’”.
> **Retranca 114:** “Lê o perfil do pesadelo/ sem atinar ser o modelo:// ‘alegre, porque distraída/ dos inimigos emboscados /nos extremos de cada vida.’”
> **Retranca 073:** “’é um homem manso’, disse Bai,/ com suas mãos grandes e negras,/ e acrescenteu. ‘manso demais’”.
> **Retranca 124:** “Quando Adriana, no estertor,/ gritou bem alto: Y-a-c-a-l-a!”
> **Retranca 129:** “‘É outro mero’, diz Zacarias”
> (DOURADO, 2015, p.131)

Isso posto, parece legítimo aventar a hipótese de que é no encontro entre a tradição oral e a escrita que o poeta funda seu peculiar método de composição, matizando a sua composição “ao mesmo tempo rebelde ao cânon e inventor de sua própria e inflexível ordem estrófica e métrica.”. (MELO, 2001, p.162)

3.2.3. O SIGNIFICADO SUBSTANTIVO DO GÊNERO EM *YACALA*

O gênero literário de *Yacala* é um dos mais discutidos, entre os tantos aspectos do poema narrativo longo, pela fortuna crítica do autor. Como é de conhecimento da crítica, foi legado ao artista moderno a impossível tarefa de classificar uma nova miríade de expressões estéticas, desde, pelo menos, a eclosão das vanguardas europeias, no século XX, a partir de categorias muitas vezes anacrônicas, contudo, elementares à constituição de uma taxonomia que nos permita conhecer o conjunto das belas-artes.

Nesse sentido, a recepção crítica de *Yacala* categoriza a obra tanto como dramática, quanto como uma mistura dos três gêneros clássicos, conforme elucida o poeta a Martim Vasques da Cunha, em entrevista dedicada ao tema. Segundo o poeta,

> (...) acredito que ele (Yacala) seja uma fusão dos três gêneros, do lírico, do narrativo e do dramático, talvez porque tenha sido escrito como um roteiro cinematográfico. Antes de escrevê-lo, eu planejava compor um poema que contrariasse Carlos Drummond de Andrade em “Canção Amiga”, quando diz: “eu preparo uma canção/ que faça acordar os homens/ e adormecer as crianças”. (CORDEIRO, 2012, p.152, grifo nosso)

Diante disso, o autor revela o primeiro aspecto relevante para a análise de *Yacala*, a vocação épica do poema, conforme o poeta, encontra respaldo no modelo cinematográfico. A esse respeito, destacamos a entrevista dada a Mário Hélio no *Jornal do Commércio*[151],

[151] Referimo-nos ao artigo: “Yacala é uma homenagem à idade do chumbo”. Entrevista ao *Jornal do Commercio*, “Caderno C”. Recife, 27 jun. 1999. disponível em: <http://www2.uol.com.br/JC/_1999/2706/cc2706a.htm.> (acesso em: 8/3/2017).

segundo a qual *Yacala* seria uma homenagem rendida às epopeias revolucionárias do cinema Russo, produzidas durante o período de formação da URSS, período ao qual legou-se a alcunha de Idade do Chumbo.

Contudo, cabe observar que, apesar desse período ter sido considerado uma espécie de Belle Époque da cultura russa, da qual destacam-se as obras *La sixième partie du monde* (1926) de Dziga Vertov, *Outubro* (1927) de Serguei Eisenstein, e *A nova Babilônia* (1929) de Grigori Kozincev e Leonid Trauberg, o decurso entre 1928 e 1953 ficou marcado por profundos conflitos internos ao regime stalinista cuja falta de vocação para a diplomacia acaba por solapar as bases ideológicas da revolução soviética.

Nessa mesma senda, a estudiosa Érica Dourado sustenta que a semelhança entre *Yacala* e a epopeia clássica,

> reside na adoção de uma estrutura fixa que percorre todo o poema, a narrativa em versos e a presença da proposição. (...) se atentarmos para as características qualitativas da epopeia clássica todas elas podem ser verificadas no poema em estudo: a) os diversos acontecimentos são ligados entre si, formando um todo harmonioso; b) paralela à narrativa central, há a narração de episódios breves; c) o assunto tratado é verossímil; d) a narrativa apresenta uma estrutura com introdução, desenvolvimento e conclusão. (DOURADO, 2015, p.34)

A primeira evidência do caráter épico da obra, segundo a autora, encontra-se na opção do poeta por um proêmio de abertura. O "Exórdio", clara referência aos prólogos da poesia antiga, é a única unidade intitulada da narrativa poética, cujas partes seguintes levam apenas a numeração progressiva de 002 à 140, reforçando a lógica sequencial dos versos, ligando, através de uma estrutura causal, os diversos acontecimentos entre si, formando, nas palavras de Dourado, "um todo harmônico".

O prólogo é de fato um recurso típico da epopeia homérica e tem, sobretudo, a função quase normativa da apresentação do herói e dos temas a serem desdobrados no decorrer dos versos. Apesar de típico, o prólogo não é necessariamente exclusivo do gênero épico, já que o drama, por exemplo, também se vale da sua função normativa como sustenta a filóloga francesa Jacqueline de Romilly[152],

> (...) como era necessário um certo tempo para que esse coro entrasse na orquestra e aí se acomodasse, a estrutura habitual da tragédia comportava um prólogo (que precedia a entrada do coro), depois a própria entrada do

[152] Ver ROMILLY, J. *A tragédia grega.* Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Editora UNB, 1998. Com destaque para o primeiro capítulo.

> coro, ou párodos (muitas vezes escritas em ritmo de marcha). (Romilly, 1998, p.25)

No tocante à qualificação da épica a partir da sua extensão, também parece difícil sustentar tal afirmação, uma vez que os 1.500 versos de *Yacala*, comparativamente às obras do gênero antigo, aproxima-se mais de uma peça como *Electra*, de Sófocles, com seus 1.510 versos, que de uma *Ilíada*, de Homero, com seus mais de 15.000. Além disso, salienta-se que a ideia de digressão temporal paralela à narrativa central como propriedade estruturante da épica está datada, desde, pelo menos, Erich Auerbach, cujo célebre artigo "A cicatriz de Ulisses"[153], orienta,

> Homero (...) não conhece segundos planos. O que ele nos narra é sempre somente presente, e preenche completamente a cena e a consciência do leitor. É o que acontece na passagem citada[154]. Quando a jovem Euricléia põe o recém-nascido Ulisses no colo do avô Auólico, após o banquete (v.401 ss.), a velha Euricléia, que poucos versos antes tocara o pé do viandante, desaparece por completo da cena e da nossa consciência. (AUERBACH, 2011, p.3)

Sendo assim, prossegue o filólogo alemão,

> A digressão acerca da origem da cicatriz não se diferencia fundamentalmente dos muitos trechos onde uma personagem recém-introduzida, ou uma coisa ou um apetrecho que aparece pela primeira vez, são descritos pormenorizadamente quanto à sua espécie e origem, ainda que seja no auge de um combate; ou daqueles outros onde se informa, acerca de um deus que aparece, onde estivera recentemente, o que fizera por lá e por qual caminho chegara. Até os próprios epítetos parecem-me ser atribuíveis, em última análise, à mesma necessidade de exteriorização dos fenômenos. Aqui, é a cicatriz que aparece no decorrer da ação. E não é possível para o sentimento homérico deixá-la emergir simplesmente da escuridão de um passado obscuro. (AUERBACH, 2011, p.4)

Esse equívoco interpretativo decorre, certamente, da hegemonização Schilleriana e Goethiana nas linhas de análise e interpretação do gênero épico, sobretudo, com a concretização de uma categoria normativa feita por Schiller acerca da Epopeia a partir da singularidade do estilo homérico como nos informa o filólogo alemão,

> Tanto Schiller quanto Goethe, elevam o processo homérico à categoria de lei da poesia épica em geral, e as palavras de Schiller, acima citadas, deve vigorar para o poeta épico em geral, em contraste com o trágico. Contudo há, tanto nos tempos antigos como nos modernos, obras épicas

[153] Ver *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
[154] Aqui o autor se refere ao capítulo da cicatriz de Ulisses da *Odisseia*.

> significativas escritas sem qualquer "elemento retardador" (...) (AUERBACH, 2011, p.3)

Portanto, em que pese a importância da categorização do poema é necessário lembrar que a busca pela pureza em matéria de literatura não é, necessariamente, uma qualidade positiva como nos explica o teórico Anatol Rosenfeld[155]. Segundo o crítico não existe pureza de gêneros em sentido absoluto, ainda que o uso da classificação de obras literárias por gêneros seja indispensável, simplesmente pela necessidade de toda a ciência de introduzir certa ordem na multiplicidade dos fenômenos. (ROSENFELD, 2017, p.17). Ainda nesse sentido, Rosenfeld defende que,

> No fundo, (...) toda obra literária de certo gênero conterá, além dos traços estilísticos mais adequados aos gêneros em questão, também traços estilísticos mais típicos de outros gêneros. Não há poema lírico que não apresente ao menos traços narrativos ligeiros e dificilmente se encontrará uma peça em que não haja alguns momentos épicos e líricos. (ROSENFELD, 2017, p.19)

Sendo assim, é possível compreender que a difícil tarefa realizada por Dourado tem como pressuposto a impossível acomodação de expressões fenomênicas que não cabem mais nas suas carapaças categoriais onde, outrora, tiveram origem, e que, nesse aspecto, a discussão aventada pela estudiosa alcança, nos termos de Anatol Rosenfeld, apenas a análise do **significado substantivo do gênero** do poema, diante do qual pretendemos, mais adiante e complementarmente, desenvolver a análise a partir do seu **significado adjetivo**.

A respeito da classificação da personagem, ainda na leitura de Dourado, Yacala pode ser compreendido, dentro da classificação moderna do gênero, como um anti-herói. Segundo a autora, essa definição deve-se à sua natureza dúbia, decorrente da mescla entre os gêneros épico e lírico.

> O herói é épico ao representar uma luta invencível contra a morte, contra a limitação humana, mas é lírico moderno ao revelar-se fraco, humano e finito. Assim é viável pensarmos em um anti-herói, já que as características da personagem não condizem com a definição de herói. Segundo António Moniz, "enquanto protagonista da história narrada ou encenada, o anti-herói reveste-se de qualidades opostas ao <u>cânone axiológico positivo</u>: a beleza, a força física e espiritual, a destreza, dinamismo e capacidade de intervenção, a liderança social, as virtudes morais". (DOURADO, 2015, p.33, grifo nosso)

[155] *Idem.*

O cânone axiológico positivo citado por Moniz, do qual provém as características do heroico na antiguidade, faz parte de um regime de valores sociais mais amplo, que configura, a partir de uma perspectiva estética, o ideal de um sistema ético e moral.

Esse regime foi sistematizado por Aristóteles e pode ser encontrado em quase todos os aspectos do seu discurso, da poética à física. Portanto, a simples oposição desses traços aplicada ao personagem fora do regime de seu tempo assume feições de anacronismo, uma vez que não há uma equivalência de valores entre sistema clássico e moderno.

Além disso, é importante lembrar que, se por um lado o herói épico retrata os aspectos da condição humana em toda sua complexidade, por outro a transcendência dessa condição representa o alcance das virtudes que estariam fora de alcance do homem comum.

Essa jornada do herói clássico encontra paralelo na própria busca pelo saber objetivo (*lógos*) dos homens, cujo exemplo do herói deve ser seguido. Essa natureza é marcada, ao contrário do que se pensa, não pela sua exaltação e sim pela aproximação entre o homem e a sua corruptibilidade, homem este, como vimos no capítulo anterior, sempre tensionado entre os polos da materialidade (efêmero) e a espiritualidade (perene).

Por fim, retomando Dourado, a narratividade do poema é conferida, particularmente, a partir da utilização de verbos como “diz” (retranca 002), quando a voz lírica parece evocar uma estrutura semelhante à da transmissão oral da cultura antiga, legada a nós através das contações de lendas, típicas da cultura latina medieval. Acrescenta-se, a isso, também, o sentido de verossimilhança que o uso da palavra “crônica”, na segunda retranca, imprime ao enredo.

3.3 O ENREDO

001 Exórdio

Levamos fogo, não esponjas,	A	◡—. ◡—. ◡ ‖ —. ◡—.
ao trono sujo de excremento,	B	◡—. ◡—. ◡ ‖ — ◡—.
disputando o mesmo vazio	C	◡◡—. ◡ ‖ —. ◡◡—
de uma estrela no firmamento	B	◡◡—. ◡ ‖ ◡—. ◡—.
jarros negros e estrelas, tudo		—◡. —◡. ◡—. ‖ ◡—.
é uma busca de conteúdo		—◡. —◡. ‖ ◡—. ◡—.

ou somos renúncia ou cobiça	D	◡—. ◡◡—. ◡ ‖ ◡—.
atravessando esses planaltos	E	◡—. ◡—. — ‖ ◡. ◡—.
feitos de cinza movediça;	D	—◡. ◡—. ◡ ‖ —. ◡—.
mas todos estamos em casa,		◡—. ‖ ◡◡—. ◡ ‖ ◡—.
como os voos dentro das asas.		—◡. — ‖ ◡. —◡. ◡—.
(MELO, 2003, P.167)		

A narrativa, que se inicia no "Exórdio", apresenta ao leitor a sua primeira ação através do pronome "nós" implícito no verbo "levamos", ação localizada no presente. Recordamos, nesse sentido, que a narratividade épica pressupõe ações no presente devido ao caráter onisciente de voz narrativa, o que confere, por sua vez, o distanciamento espacial e, por assim dizer, hierárquico, entre os elementos da triangulação escritor-narrador-leitor[156].

Ainda nesse sentido, a voz épica das epopeias configura-se, frequentemente, como um eu em primeira pessoa do **singular**, o que determina, de antemão, o caráter unívoco da voz narrativa. A voz épica clássica, por este lado, assume uma espécie de instância superior, onisciente e ordenadora (cósmica), podendo ser confundida, inclusive, com a voz do próprio poeta, o demiurgo. Neste aspecto é possível afirmar que *Yacala* de fato contém uma disposição narrativa épica.

Apesar disso, Cunha Melo, em seu "Exórdio", opta pelo verbo em primeira pessoa do **plural,** o que, diferentemente do que foi dito, horizontaliza a hierarquia entre os elementos da triangulação narrativa, uma vez que o leitor passa a se reconhecer através do pronome não apenas como espectador presente, mas também como parte constitutiva do próprio universo do poema, ainda que especialmente como plateia. Além disso, há outra importante diferença entre o "Exórdio" de *Yacala* e o prólogo do gênero clássico conforme ilustra Dourado,

> Na retranca 001, a única denominada em todo o poema, temos o "Exórdio", que comparado à epopeia camoniana *Os Lusíadas* corresponderia, em partes, ao canto I, cujo narrador se propõe a cantar os homens guerreiros e ilustres — As armas e os Barões assinalados e seus feitos gloriosos — E também as memórias gloriosas / daqueles reis..., com o intuito de divulgá-los por todo o mundo — Cantando espalharei por toda parte, / Se a tanto me ajudar o engenho e arte.

[156] O paralelo possível para compreender essa relação reside na tríade Imaginário-Simbólico-Real conforme a terminologia lacaniana, onde teremos a correspondência, Autor – Imaginário; Narrador – Simbólico; Personagem – Real.

Canto I

As armas e os Barões assinalados
Que da Ocidental praia Lusitana
Por mares nunca de antes navegados
Passaram ainda além da Taprobana,
Em perigos e guerras esforçados
Mais do que prometia a força humana,
E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram;

E também as memórias gloriosas
Daqueles Reis que foram dilatando
A Fé, o Império, e as terras viciosas
De África e de Ásia andaram devastando,
E aqueles que por obras valerosas
Se vão da lei da Morte libertando,
Cantando espalharei por toda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.

Cessem do sábio Grego e do Troiano
As navegações grandes que fizeram;
Cale-se de Alexandro e de Trajano
A fama das vitórias que tiveram;
Que eu canto o peito ilustre Lusitano,
A quem Neptuno e Marte obedeceram.
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta.
(CAMÕES, 2003, p. 21).

Se nas três primeiras estrofes d'*Os lusíadas* temos uma proposição que descreve o que será cantado na epopeia, no "Exórdio", de *Yacala* a proposta é um convite à reflexão sobre a temática abordada ao longo do poema narrativo. Notamos o estabelecimento de contradições entre as duas obras ao tratar dos feitos realizados. (DOURADO, 2015, pp.35/36, grifo nosso)

Tendo isso em vista, se por um lado a convenção do gênero pressupõe um prólogo afirmativo de exaltação dos feitos realizados pelos heróis de determinada civilização, como é o caso da épica camoniana, o "Exórdio", em *Yacala*, por sua vez, é um poema de teor lírico, exegético e enigmático em que o tom de lamentação se materializa, sobretudo, na conduta do próprio narrador de incluir-se, através do pronome nós, como ator da ação anunciada, o que se observa pela elocução de todos os verbos enunciados na primeira retranca, "**levamos** fogo, não esponjas", "**disputando** o mesmo vazio", "**somos** renúncia ou cobiça" "mas todos **estamos** em casa".

Nesse sentido, é possível colocar em dúvida a classificação do narrador como heterodiegético[157], na linha de Dourado, uma vez que, ainda que essa voz se apresente no plural apenas no "Exórdio", (DOURADO, 2015, p.35), a diferença marcada pela postura da voz narrativa de incluir-se no exercício das ações narradas, no primeiro poema, cria ao menos uma ambiguidade quanto ao pertencimento dessa voz poética ao enredo. Além disso, o uso do pronome "nós" é, como se sabe, estruturante de outros dois gêneros importantes para idade antiga, o coro eclesiástico, que é elemento da composição ditirâmbica[158], e o coro de cidadãos, estruturante do gênero **trágico**.

Há duas hipóteses sobre o espaço do poema a partir da leitura do prólogo. A primeira indica que o termo citado "trono" esgota o único movimento da retranca, que está no passado, portanto, já concluído: "Levamos fogo, não esponjas". A segunda, e que nos parece a mais razoável, é de que a forma verbal, "levamos", que ainda pode ser vista como ação contínua, intensifica o sentido do ato enquanto reposição dele mesmo, no presente, criando uma espécie de movimento contínuo, o que torna a caracterizar a dinâmica dialética (movimento produto de uma síntese de opostos).

As hipóteses, entretanto, não se excluem, de modo que é possível afirmar tanto que o eu esteja narrando o passado, quanto que haja uma espécie de presentificação na voz narrativa, já que o movimento em si mesmo da primeira ação cria uma disposição inflexiva na temporalidade da primeira retranca. A partir daí o movimento parece estancar-se no presente. A forma nominal "disputando", no gerúndio, sem o verbo auxiliar, reforça a inflexão temporal do poema. A imagem de cinza movediça reitera a ideia de movimento preso em si.

O sentido maior da ação, no primeiro poema, decorre, conforme discutido anteriormente, de um ou muitos processos enantiológicos estabelecidos através da síntese de opostos vista nas várias camadas do poema, ação que se desenvolve pela reverberação dessas

---

[157] O narrador heterodiegético, conforme Gérard Genette, é aquele narrador que não faz parte da história, o que se reflete, via de regra, na escolha da perspectiva da pessoa do discurso, marcadamente, reiterando as palavras de autor, a terceira pessoa do singular. Ver *O discurso da narrativa*. Trad. de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 2005.

[158] Ditirambo: Hino em coro, acompanhado por performance (danças ritualísticas) em honra ao deus Dionísio. Foi introduzido no mundo grego próximo de 700 ac sendo muito popular entre os Dóricos. Antes de ser introduzido na Grécia o ditirambo era considerada uma forma bárbara, bem como o Deus Dionísio, ao qual o gênero se relacionava. Dionísio é um deus bárbaro. A difusão do gênero na Grécia, portanto, passa por uma série de adaptações à cultura grega, tais como: 1. Variação temática, não tratava mais apenas de um canto a Dionísio; 2. O abandono do arranjo paralelístico dos versos, introduzido pelos dóricos; Liberdade métrica; predomínio da música sobre as palavras; introdução de solos responsórios litúrgicos em diálogo com o coro. Na modernidade o uso do adjetivo "ditirâmbico" associa-se a composições de teor encomiástico, elevado, veemente, apaixonado etc. PREMINGER. A. (Ed.) *A enciclopédia de poesia e poética de Princeton*. Princeton: Princeton University Press, 1993. p. 196/197.

imagens. A primeira unidade enantiológica é construída sobre a oposição entre fogo e esponjas, clara referência ao elemento da água, o que se reforça, adiante, pela imagem do trono sujo.

O conflito é processado através do efeito sinestésico criado do entrechoque dessas imagens, que resultam, ainda na primeira quadra, no "trono sujo de excremento". O que fica implícito, em outras palavras, é a ideia de que é **porque** levamos fogo e não esponjas, que o trono **está, e continuará** sujo. Isso se intensifica, ainda, pelo conflito sonoro que ecoa na repetição dos encontros consonantais "tr" e "cr" do mencionado verso que destacam sonoramente a imagem do resultado da ação atribuída a este "nós".

Apesar disso, o primeiro verso ainda carrega um sentido muito mais amplo do que seria possível abarcar em uma primeira análise, uma vez que, ao se referir ao vocábulo fogo, o autor evoca um dos símbolos mais representativos da história e do desenvolvimento humanos. O fogo e o calor, segundo Gaston Bachelard[159],

> fornecem meios de explicação nos domínios mais variados porque são, para nós, a ocasião de lembranças imperecíveis, de experiencias pessoas simples e decisivas. O fogo é, assim, um fenômeno privilegiado capaz de explicar tudo." (BACHELARD, 1994, p.11).

Ainda nessa senda, Bachelard distingue duas direções na simbologia do fogo, aquela que se refere ao processo de obtenção do elemento através da sua percussão, marco histórico que remete a origem do desenvolvimento humano e da linguagem, além de referir-se ao campo semântico do corpo, do sexo, sobretudo, considerando o sentido de produção do fogo, por meio de fricção. E em oposição a este, o seu valor de purificação e de iluminação, sendo o fogo visto como um prolongamento ígneo da luz natural.

A exemplo disso, o *Dicionário de símbolos*[160], de Jean Chevalier, descreve representação nas várias matrizes da cultura humana. A doutrina hindu, o I-Ching e o Xintoísmo, que encerram uma parte expressiva das manifestações ainda vigentes na modernidade da cultura oriental hegemônica, por exemplo, classificam, respectivamente, o símbolo como representação das estruturas fundamentais da vida e da divisão entre os planos material e espiritual, a exemplo do sacrifício, do sul, da cor vermelha, do verão e do coração, além disso, o **conhecimento intuitivo** e o espírito (as lanternas e fogos-fátuos são exemplos da materialização desses símbolos através de esculturas).

---

[159] Ver a obra BACHELARD, G. *A psicanálise do fogo.* São Paulo: Martins Fontes, 1994.
[160] Referimo-nos ao *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.* Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982.

Em contrapartida, os símbolos que parecem ter mais afinidade com o contexto de "Exórdio" são aqueles que decorrem do desenvolvimento do pensamento científico-cultural do Ocidente, a exemplo dos complexos[161] de Empédocles, Hoffman e Novalis, e sobretudo o de Prometeu, visto por muitos estudiosos da cultura antiga como uma espécie de mito da criação. Levar fogo, no sentido prometeico, indica o ato de levar a própria razão, uma vez que, conforme a versão[162] mais conhecida do mito, Prometeu foi responsável por entregar o fogo do Olimpo aos homens, o que permitiu à espécie diferenciar-se dos outros animais, aqueles que, no sentido aristotélico do termo, seriam "A-Logos", ato que o levou a ser punido por Zeus.

Por esse lado é possível compreender uma profunda e inexorável ironia exposta através do desnudamento dessa contradição na qual se sustenta a natureza humana, o binômio sensível-racional. Isto, logo no primeiro verso, que resume o sentido desse universo "nós", que poderia ser visto, aqui, como uma referência à própria humanidade, à ação de levar razão a um objeto que necessita da faculdade sensível, ou seja, esponjas – metáfora tátil– ao trono sujo de excrementos.

Nesse sentido, tratar com razão aquilo que exige sensibilidade pode ser visto como um equívoco recorrente, pois, como observado, a ação de levar pode ser encarada também no sentido de continuidade, o que dá margem a entender o primeiro verso como uma crítica ontológica ao processo de elevação da razão ao estatuto de panaceia absoluta da humanidade, através da ciência, revelando a cosmovisão na qual será constituído o espaço da narrativa.

Essa ótica, pela qual observaremos a jornada de Yacala, parece ter como fundamento a reposição de uma certa discussão vinculada à Escola de Frankfurt, particularmente à citada obra de Horkheimer, *O eclipse da razão*, de 1947, cujo argumento gravita em torno das consequências geradas pela hegemonização da razão subjetiva em detrimento dos princípios universais da razão objetiva, processo através do qual é possível compreender o aprofundamento da crise humanitária no século XX provocado pelas guerras, pelos abusos dos regimes totalitários e sobretudo pelo ostensivo descumprimento da ética liberal constituída sob o discurso humanista de matriz iluminista.

Adiante, o vocabulário do poema, como se observa, é carregado de símbolos e referências aos textos da cultura judaico-cristã. A exemplo disso, as palavras "trono", "estrela", "renúncia" que revelam alguma afinidade com a passagem do nascimento de

---

[161] *Idem*.
[162] Ver HESÍODO, *Teogonia*: *A origem dos deuses*. São Paulo: Iluminuras, 1995, pp. 103-106.

Cristo, no *Evangelho segundo São Matheus*. O prólogo é sucedido pela descrição da origem de *Yacala*, o que parece nos dar alguma direção na interpretação do poema.

Apesar da evidente intertextualidade, não há menção, na crítica, à semelhança entre o destino de Yacala e a *via-crucis* de Jesus. Além disso, considerando apenas a instância moral do poema, é possível compreender o paralelo como a reafirmação da *Páthei máthos*, fórmula moral da **tragédia ática**, sobretudo das peças de Ésquilo[163], cuja busca pela virtude, através da experiência do corpo, se revela desde a epígrafe escolhida pelo poeta[164].

As imagens dos espaços parecem reverberar por sobreposição no decorrer da retranca, a partir de um processo de acúmulo de sentido, seja pela reiterada referência ao espaço abstrato, seja pela repetição de estruturas formais do poema ou até pelo movimento em-si-mesmo que culmina no "vôo dentro das próprias asas".

002

Yacala Cosmo, **diz a crônica**,
quando criança malnascida,
acharam-no na porta uns monges
e o criaram as escondidas;

foi um certo abade erudito
quem lhe deu o nome esquisito;

cresceu, portanto, no mosteiro
mirando o mar e altas distancias
numa luneta de escoteiro,

mas a seus pés, dia após dia,
um chão de garras florescia.
(MELO, 2001, p.168)

[163] O mais antigo, ao menos em registro, dos tragediógrafos gregos, viveu entre os anos 525-456 a.C. Ficou conhecido principalmente por Aristóteles que atribui a ele a consolidação do gênero trágico através do aumento do número de personagens e do foco de interação que, segundo o filósofo, serviam a criação de conflitos internos a narrativa. Neste mesmo sentido, Nietzsche atribui ao dramaturgo a alcunha de pai da tragédia, uma vez que ele teria sido responsável por unir o coro ditirâmbico à ação dramática. Das estimadas setenta e nove peças escritas por Ésquilo, chegam à modernidade histórica apenas sete das quais devem ser destacas as três obras da *Oresteia*: *Agamêmnon*; *As Coéferas* e *As Eumênides*.

[164] "Vê como a dor te transcendentaliza", verso do poeta Cruz e Souza (1861 - 1898) retirado do poema "Crê!", publicado postumamente na obra *Últimos Sonetos*, 1905.

Na segunda estrofe, o emprego do termo “crônica” diante da estrutura épica nos revela uma das primeiras grandes tensões do poema, o choque entre memória e esquecimento, o perene e o transitório ínsitos no conflito entre cultura oral e escrita, ambos associados à função social de cada gênero; o primeiro, que evoca o mito cuja função, é de permanecer na memória, cumprindo seu papel com o absoluto, enquanto a crônica, que pode ser entendida em duas acepções (1. gênero híbrido entre o jornalismo e a literatura, que surge a propósito dos periódicos de curta duração como jornais e revistas etc. 2. narração, história, relato), por sua vez, define o caráter verossímil de toda ação narrada.

O tempo da narrativa é linear enquadrando-se no estilo de narrativa sequencial em que a verossimilhança se dá por uma relação causal entre as partes, com exceção do Exórdio e do Epílogo. O espaço, entretanto, varia conforme as divisões temporais, em outras palavras, as fases da vida da personagem que, de certa forma, também se refletem na sua construção.

Ainda a respeito do espaço, a fim de facilitar a análise de *Yacala*, Érica Dourado cria uma espécie de sumário, dividindo a obra em sete partes, que adotaremos para fins de organização. Optamos, no entanto, por fundir “vida acadêmica” e “quadra venérea”, uma vez que entendemos serem indissociáveis na narrativa, pois ocorrem paralelamente e se entrelaçam do ponto de vista da cronologia, restando, assim, apenas seis partes, que podem ser divididas em três grandes quadros, divididos pelo período da vida e o espaço que a personagem ocupa no enredo.

O primeiro ato abarca os períodos da infância e da adolescência no mosteiro, o segundo a vida acadêmica que ocorre, particularmente, no âmbito da universidade e do hospital onde estagia e, finalmente, o terceiro e mais longo dos atos que ocorre dentro da palafita e que também pode ser dividido em três momentos conforme a tabela abaixo.

ATOS	**CRONOLOGIA**	**RETRANCA**
	EXÓRDIO	001
1	**MOSTEIRO**	
	Infância	002 - 003
	Adolescência	004 - 007
	RUA/UNIVERSIDADE/HOSPITAL	

2	Quadra Venérea / Vida Acadêmica	008 - 017
3	**PALAFITA**	
Vida Adulta	A solidão de Yacala	018 - 33
	A amizade com o Mestre Bai	33 - 54
	O convívio com Adriana	54 - 137
	EPÍLOGO	138 - 140

003

Viu-se entre monges **cor de terra**
a decorar seus catecismos
e, pelo lodo das mangueiras,
a escorregar para os **abismos**,

onde seriam suas amas
criaturas feitas de chamas;

seu mestre, espécie de templário
que, de hora em hora, descrevia
a cor do mar em seu diário,

ao morrer, deixa-lhe de herança
esse evangelho da mudança**.**
(MELO, 2001, p.169)

A crônica conta que, acolhido por um abade, na infância, e criado às escondidas, Yacala cresce entre os membros do convento onde aprende a dura disciplina da erudição em latim e grego. Os membros do convento classificados como “monges cor de terra” são possivelmente parte de alguma ordem do monasticismo comunal, uma vez que vivem em uma comunidade retirada, no mangue, em clausura monástica, portanto, abdicando dos objetivos da vida comum em prol da prática religiosa, o que envolve tanto abrir mão de quaisquer bens materiais quanto a prática do celibato. Apesar do monasticismo cenobítico

existir em várias religiões, as referências a termos como “catecismos” e “templário” nas retrancas 002 e 003 indicam que a comunidade seja de uma ordem judaico-cristã.

Um outro elemento que nos chama atenção é a indicação supostamente racial dos monges. Nesse sentido, não há relato de que tenha havido de fato algum templo monástico na região utilizada como referência para construção do espaço em Yacala, muito menos uma ordem toda de homens negros. Há, portanto, duas pistas na direção de uma interpretação sobre a origem da ordem monástica.

A primeira e provavelmente a mais verossímil é de que a voz lírica aluda a indumentária de cor marrom relativa à Ordem dos Franciscanos, cor que se refere, muito provavelmente, ao barro do qual foi feito o homem, conforme *Gênesis 1:26*, nesse sentido, não haveria especulação acerca da composição racial do grupo religioso. No entanto, uma vez que o sentido expresso fica em aberto, parece possível imaginar, considerando a própria nomeação da personagem a partir de uma terminologia específica de um dialeto aduaneiro, falado, sobretudo, nos territórios onde eram embarcados os escravizados, em África, que o termo possa indicar a origem do abade que acolheu e nomeou Yacala considerando a sua familiaridade com essa cultura, e, neste caso, que a ordem possa ter vindo de lá.

Isso posto, parece lícito imaginar que a referência usada para a ordem monástica possa ser, nessa versão, da Igreja Ortodoxa Copta, a maior ordem ortodoxa do oriente baseada no Egito, África e Oriente Médio com mais de 20 milhões de membros em todo mundo. A hipótese surge, sobretudo devido a um segundo elemento: a passagem do último dístico da terceira retranca “ao morrer, deixa-lhe de herança / esse evangelho da mudança” (MELO, 2003, p.169). A igreja Copta, como se sabe, foi fundada pelos evangelistas sob a influência de São Marcos por volta do século I da Era Comum (42 a.C.).

Além disso, o abade deixa a Yacala como herança uma espécie de *peri physeos*, um diário de observações dos fenômenos naturais, em outras palavras, um gênero banido pelo cânone bíblico que aparece apenas nos livros apócrifos. O exemplo que buscamos é, mais especificamente, *O livro de Enoque* (חנוך)[165]. Trata-se de um livro de modelo semelhante a um *De rerum natura*[166], supostamente escrito por Enoque, personagem bíblica que pertence a sétima geração da família de Adão, pai de Matusalém, segundo a mitologia, um dos dois únicos homens na história da *Bíblia* arrebatados por Deus.

Outro fato que deve ser destacado sobre o livro é que, dentro da cultura copta, há apenas um registro do seu uso, sobretudo no que diz respeito ao exercício de sua liturgia.

[165] ver *O livro de Enoque*. Alchemia. Edição do Kindle.
[166] *Sobre a natureza das coisas*, de Tito Lucrécio Caro (I a.C.)

Esse registro consta da prática religiosa dos denominados Judeus Betas (ቤተ እስራኤል) ou Judeus etíopes que são comunidades judaicas localizadas no antigo território da Abissínia, atualmente dividido entre a região do Amhara, a Etiópia e o Tigré. Essas comunidades estão entre as mais antigas das religiões abraâmicas, o que se torna ainda mais evidente considerando a região em que vivem. A região é conhecida como o berço da humanidade, o que nos traz novamente a origem do nome da personagem, Yacala (Homem).

Além disso, há registro de uma sede da igreja Copta no Brasil localizada na Catedral de São Marcos, no bairro do Jabaquara em São Paulo, liderada por Aboune Aghason Anba Paul. A presença eclesiástica dos Copta no Brasil se deve, sobretudo, à imigração e acolhimento de refugiados devido à guerra entre a Eritreia e a Etiópia entre os anos de 1993 e 2000, o que corresponde temporalmente ao presente do poema.

De volta à narrativa, na retranca 005, a voz lírica descreve o primeiro contato de Yacala com seu destino. Neste momento, a personagem encontra-se diante da escuridão do mar, numa passagem que, põe, literalmente, lado a lado, homem e *cosmos*. A personagem que já mirava altas distâncias, com sua luneta, encontra-se diante de dois abismos: céu e mar numa cena semelhante à do poema "Ismália", de Alphonsus de Guimaraens.

Sentindo-se impelido a lançar-se às águas, a personagem, no entanto, tem sua atenção capturada e seu trágico destino adiado por um "cruzador do infinito". A "nave" referida pelo eu, mais adiante, na retranca 033, revela-se na embarcação de Bai, figura paterna adotada pelo órfão, Yacala, e cuja convivência trará à personagem o seu "par", a sua filha Adriana. Os versos "era o marujo do navio / que o tirou do mar, por um fio", parecem indicar, nesta lógica, que o destino das personagens estava, desde o início, marcado pela fatalidade e pela ambivalência contidas tanto em seu desejo de morrer quanto no impulso de vida provocados pelo encontro com o "cruzador".

Além disso, o termo qualificador "infinito" confere também uma dimensão mais simbólica à imagem, que pode ser entendida como uma estrela cadente, representando o que acreditamos ser o primeiro contato com o corpo celeste que norteará, a partir daí, o destino de Yacala.

Aqui parece importante ressaltar o sentido profundo ao qual o símbolo da estrela está atrelado, sobretudo nas representações das culturas greco-romana e judaico-cristã. Sendo considerado por parte expressiva das culturas antigas genericamente como um símbolo de luz, as estrelas assumem, uma a uma, significado substantivo no ordenamento ontocosmológico da antiguidade, preservando, na recorrência dos seus movimentos e no

ordenamento de suas constelações, todo o conjunto de saberes abarcados na mitologia dessas civilizações.

A *Bíblia de Jerusalém*[167], por sua vez, refere-se ao símbolo como expressão da vontade de Deus, cujo sentido, via de regra, é de um prenúncio, seja de uma revelação (Isaias, 40:26), seja de Boas Novas (Matheus 1:23) ou mesmo de fatalidade (Apocalipse 6:13), para ficar apenas em três célebres exemplos.

Isso posto, cabe observar uma referência tácita ao prólogo da tragédia shakespeareana *Romeo e Julieta*, cujo verso "a pair of star-cross'd lovers take their lifes"[168], corresponde à passagem de uma estrela cadente que marca o destino das personagens, representando para os amantes tanto a boa-venturança do casal quanto o seu destino fatal, o que, em Yacala, expressa, logo de início, a dimensão ambígua e trágica latentes no poema.

De uma forma ou de outra, inspirado pela visão do cruzador infinito, o noviço toma a decisão de seguir seu destino, fugindo do claustro obscuro em que se achava e, fora do mosteiro, erra durante dois anos pelas ruas, até que por necessidade acaba submetendo-se ao serviço de faxineiro na casa de um matemático.

Trata-se de um momento crucial da narrativa em que Yacala começa a aprimorar suas ferramentas de trabalho, seguindo então, para um curso de ciências exatas, onde encontra, em um lixo hospitalar, um **papel com dados astronômicos** que o intrigam. O eu, no contato com o mundo, estabelecido, até então, por vias de uma disciplinada busca pelo conhecimento, atravessa a conflituosa, porém, breve "quadra venérea" de sua vida, exposto à toda sorte de paixões: da libertinagem à boemia.

Cessado o fogo acadêmico, antes discípulo, agora Mestre, o físico-matemático dirige-se ao mundo em busca de orientação, que encontra nas coordenadas de seu papiro sideral, dando início à busca pela sua estrela desgarrada. Para tanto, Yacala instala-se em um novo claustro: a palafita, antigo laboratório de pesquisas do Atlântico, de onde nunca sai.

A partir desse momento, a busca de Yacala passa a consumi-lo por dentro e por fora, estabelecendo-se como conflito central da narrativa, ao passo que a jornada se revela em obsessão (plano psicológico), levando o matemático a atravessar dias em estado de vigília[169], o que revela um certo caráter fáustico da história. Neste ínterim, dentro de seu corpo (plano

---

[167] Referimo-nos a edição comentada da *Bíblia de Jerusalém.* São Paulo: Paulus Editora, 1981.

[168] Referimo-nos ao 6º verso do prólogo de Romeo and Juliet in: *William Shakespeare: The complete works.* London: Collins Clear-Type Press: London and Glasgow, 1951. p. 902.

[169] Ainda acerca da ordem monástica de Yacala, uma curiosidade que parece importante ressaltar diz respeito à ordem cenobítica dos Terapeutas (*Therapeutae)* conhecida pela obra de Filão de Alexandria, um dos responsáveis pela interpretação platônica do judaísmo. O grupo que vivia em regime de clausura e dedicava-se às práticas ascéticas cuja liturgia era celebrada através de um rito conhecido como "vigília santa".

fisiológico), cresce outra estrela, dessa vez, "*sem o espetáculo*". Este espelhamento entre os espaços interno da personagem (subjetividade) e externo (o mundo) revela-se novamente no conflito entre o eu e o mundo.

Observa-se que durante esse percurso a estrela assume várias representações[170]. É compreensível que em um longo poema narrativo se faça o uso de variações de um fenômeno tão recorrente como o da estrela em *Yacala*, em especial, devido ao cuidado estético empregado na feitura dos mais de mil e quinhentos versos. No entanto, chama atenção o fato de que, na composição desses "epítetos", o poeta opera, com algumas poucas exceções, a partir dos contrastes resultantes de **sínteses de opostos**.

Quando o substantivo que se refere à estrela pertence a um registro elevado da linguagem como "Astro", "Luz", "lírio", "flora" locupleta-se, via de regra, por meio do pareamento com expressões adjetivas que o rebaixam "doente", "enraivecida", "Roto", "Ígnea" e vice-versa: "Tumor da vida", "Suicídio sideral", "Martírio estelar" etc. Entre as representações destacam-se pela repetição do substantivo abstrato "luz" e o concreto "flor", ambos relacionados ao campo semântico da vida e por outro lado os substantivos tumor, martírio (estelar) e suicídio (sideral) presentes no campo da morte.

Na infância, o primeiro espaço é o mosteiro, lugar de introspecção e formação, por isso, isolado da área urbana. O aspecto obscuro e claustrofóbico do local delineia-se em dois planos, abstrato e concreto. Primeiro, na descrição dos monges do convento, evocando a cor (escura) da terra, com a qual confunde-se o protagonista; depois o próprio ambiente descrito na quarta retranca como "teatro de treva". As palavras "lodo" (das mangueiras) e "abismos" configuram o espaço externo, reforçando, ainda que abstratamente, a sua obscuridade. Destaca-se ao fim do verso onze a palavra mudança que marca a passagem da infância para a adolescência.

004

Escondeu-se, na adolescência,
Sob os cantos gregorianos,
Naquele **teatro de treva**

[170] **Estrela harpia**; Tumor; Estrela sem destino; Estrela sem fronteiras; Estrela cega; Estrela pródiga; Tumor maligno do além; Estrela de Yacala; Estrela doentia; Astro doente; Estrela de puro cálculo; Suicídio sideral; Luz cigana; Estrela interna; Roto lírio; Martírio estelar; Estrela anormal; Estrela agonizante; Estrela dos céus enfermos; Luz que jamais apodrece; Estrela vazia; Astro pródigo; Tumor da vida; Ígnea flora; Estrela impune; Estrela de quintal; Luz; Anticlaridade; Luz cega; **Estrela-mor**; Estrela solta; Estrela do castigo; Luz cega de nascença; Luz em fúria; Estrela pantagruélica; Estrela da destruição; Luz enraivecida; Estrela do escarmento; **Estrela magna**; **Estrela do eremita**; Estrela enlouquecida; **Estrela crescente**.

onde sombras de dois mil anos

pelos corredores penetram
e caem, como **roxa coberta**,
(...)
(MELO, 2001, p.170)

Nesse sentido, a obscuridade ganha dimensão e concretude a partir da construção "teatro de treva" que parece reunir em si todas as imagens anteriores dando a elas unidade, compondo um quadro de matiz escuro, tom sobre tom.

Agora no interior do mosteiro a descrição dos corredores, onde "sombras de dois mil anos" penetram como "roxa coberta", cria nuances, bem como no plano da ambientação: a obscuridade torna-se obscurantismo: pelas sombras roxas que penetram (como luzes negras) os corredores destacando-se da tonalidade mais escura das "trevas" (pano de fundo). A escuridão ecoa ainda no plano sonoro pelas rimas toantes "treva" e "coberta".

A imagem seguinte "seu corpo guarnecido", "Por uma escolta de onze cisnes", "a carcereiros promovidos", faz menção ao conto infantil *Os onze cisnes selvagens* de Hans Christian Andersen (1805 - 1875) e para decifrá-la é preciso primeiro entender a história. O conto narra a jornada de uma princesa e seus onze irmãos, em que a primeira, abandonada à porta da casa de camponeses pela madrasta, busca reencontrar os irmãos que teriam sido transformados em cisnes por um feitiço da própria madrasta. Vendo-os retornar à forma humana apenas durante as noites, a princesa, agora camponesa, encontra os irmãos e descobre sobre o feitiço. Na mesma noite, durante um sonho, à personagem é revelado, por uma senhora, o modo de quebrar o feitiço. Ela teria de coser 11 túnicas e lançar a seus irmãos, com a condição de manter-se em silêncio durante todo o processo de feitura das vestimentas.

Alberto da Cunha Melo se apropria do conto para condensar em alguns versos a poderosa metáfora do silêncio do qual Yacala, a esta altura, tinha se tornado prisioneiro.

006
Cheio de latim e de grego,
vagou pelo baixo vernáculo
de poça em poça, descansando
entre as frestas dos obstáculos

como quebrado cata-vento

por mais dois anos ao **relento**

mas, dos números um fanático
aceitou ser o faxineiro
da **chácara de um matemático**,
007
Depois de limpos e de lidos
os volumes da velha chácara,
a nado pôs-se a atravessar
um curso de **ciências exatas**

espichado em horas remotas,
numa **hospedaria sem portas**,

quando, num lixo de **hospital**,
encontrou um rolo de dados
em voz radiocelestial

e, de astronúmeros, a vida
calçou-lhe, então, **outra avenida**.
008
Mas certa noite, **claro choro**
de saxofones, em surdina,
puxou-o em ondas para um **beco**
entre **sobrados em ruínas**,

onde a luz coava os sussurros
de fêmeas negras junto aos muros

dando início à **quadra venérea**,
onde nas coxas das *strippers*
o êxtase dele se apodera,
(...)
(MELO, 2001, pp.172-174)

Na transição da adolescência à vida adulta, o espaço pelo qual transita a personagem fragmenta-se em vários cenários que se espalham ao mesmo tempo em que se sobrepõem, aludindo, muito provavelmente, às abruptas mudanças pelas quais passa Yacala, "tanta mudança é outra rotina". Primeiro, temos o ambiente externo representado ora na retranca 006 em que a personagem vaga pelas ruas – dormindo entre as frestas dos obstáculos –, lugar em que se fala o "baixo vernáculo", ora no "beco entre sobrados e ruínas" novamente introduzido a partir de descrições mais abstratas: "mas certa noite, claro choro / de saxofones na surdina/ puxou-o em ondas para o beco.".

O segundo espaço é a chácara do matemático. Depois, na retranca 007, temos a universidade representada metonimicamente pelo "curso de ciências exatas", além da "hospedaria sem portas" e por fim "uma outra avenida", expressão que se refere ao rolo de dados astronômicos que o protagonista encontra no lixo do hospital e que, mais adiante, resultará na vida adulta, na palafita. Aqui se encerra o primeiro ato do poema. Adiante, o espaço externo ainda reaparece nas "escadas/ de tábuas meio apodrecidas", retranca 009, e no "posto de gasolina", retranca 010.

A partir do trânsito entre os vários espaços, associados ao conceito de mudança, temos também o conflito produzido pelo contato do sujeito com a realidade, expressos em *páthos* e *eros* (paixão e desejo), a exemplo dos versos **"**onde nas coxas das strippers / o êxtase dele se apodera.". As duas expressões vêm do grego e ambas representam impulsos ou sentimentos de ordem patológica, sendo frequentemente associados à adolescência, fase de transformações do corpo e oscilações de humor. O curto espaço em que transcorre essa transição na narrativa intensificam ainda mais ideia de metamorfose.

018

Foi em agosto, **quando o vento,**
todo em galas de temporal,
vaiava no mar as barcaças
em formação de funeral,

que Yacala, com sua mochila,
mudou-se para a palafita;

a **casa anfíbia** já estava
mergulhada nas ventanias,
e nas águas tanto ventava

que as anchovas, largando as presas
fugiam para as profundezas.
(MELO, 2001, p.184)

A retranca 018 marca o clímax da transição à vida adulta, encerrando o segundo ato do poema. A cena situa a personagem temporalmente pela primeira vez na narrativa "foi em agosto, quando o vento". Agosto é, como sabemos, o oitavo mês do calendário gregoriano, no Brasil, é também o último mês do inverno, marcando a passagem para a primavera. Agosto é um mês de chuvas abundantes no estado de Pernambuco, o que justifica a imagem do primeiro quarteto: o vento que vaia a formação de funeral dos barcos na costa.

A estrutura hipotática, que liga o primeiro quarteto ao dístico, estabelece as feições do ambiente externo, soando quase como um prenúncio de mudança. Ao mesmo tempo, a palafita imóvel diante do mar revolto pela ventania passa duas ideias, a primeira a de resiliência: formada pelo equilíbrio (ou poder de adaptação) da construção anfíbia (capacidade de viver tanto em água quanto em terra), depois a de fragilidade diante de duas poderosas forças da natureza: vento e mar, outro exemplo do conflito derivado da experiência do sublime no conflito entre o eu e o mundo.

019
Com seus cálculos, instalou-se
na **palafita de concreto**,
um laboratório em escombros
num **manguezal a céu aberto**;

sobre a lama e seus **predadores**,
cuidaria dos dois tumores;

o que engordava lá no espaço,
na mesa lauta do universo,
com seu luminoso cardápio,

e o que, quando a carne o aperta,
abre, lá dentro, suas pétalas.
(MELO, 2001, p.185)

A partir daí, teremos um longo terceiro ato entre espasmos e desmaios que se encerrará apenas com o trágico fim da jornada de Yacala. Na retranca seguinte, o autor consolida a ideia de resiliência pelo uso das imagens "palafita de concreto" (...) "num manguezal a céu aberto". Contudo, surge no verso seguinte, a ideia de ameaça eminente: a de predadores que vivem na lama, sob a palafita e sob cuja ameaça Yacala prosseguirá com seus cálculos, que se convertem, dessa vez, em anúncio para o tumor que paralelemente desabrocha dentro da personagem.

021
Se todos tem seu território:
o mendigo a sua calçada;
o cão, a sombra de seu dono;
a rocha, a serra, a planta, a mata;

Yacala, o garoto sem berço,
hoje tem o seu endereço;

hoje, sóbrio e sombrio, habita
no entroncamento de três mundos,
no tardo berço, a palafita,

a nave-mãe da frágil lâmpada,
seu vôo de sonho sobre a campa.
(MELO, 2001, p.187)

Observamos até aqui que o desenvolvimento de Yacala, bem como sua subjetividade refletem o ambiente ao seu redor, ou vice-versa. Este procedimento de espelhamento entre o eu e o mundo, como vimos, ficou marcado pelo desenvolvimento da teoria das cores que influenciou tanto a música quanto a literatura do período, do qual destacamos as obras de Honoré de Balzac[171] e Émile Zola, na França, Aluísio Azevedo[172], no Brasil, mas sobretudo a do russo Fiodor Dostoievski, a qual se assemelha à cosmovisão de *Yacala*, particularmente

[171] Destacamos a célebre passagem da descrição de Madame Vauquer pelo narrador de *O pai Goriot* (1935). Ver também análise da referida passagem no ensaio "A mansão de La Mole", de Auerbach, em *Mimesis.* São Paulo: perspectiva, 2004, pp.405-441.
[172] Referimo-nos ao canônico *O cortiço* (1890).

pelo grave tom elegíaco, e a fina ironia crítica no olhar lúcido lançado para o social, que em *Yacala* tende a atualizar e reforçar a visão deste conflito ontológico entre o eu e o mundo.

Retornando à narrativa, a retranca 021 traz alguns elementos importantes que processam no texto a transformação de Yacala em adulto. Primeiro, o fim do nomadismo da personagem desde a sua saída do mosteiro que, antes "sem berço," "hoje tem seu endereço". Depois, como consequência, o início do sedentarismo, marco que estabelece o início das civilizações, traço que se associa, consecutivamente, ao desenvolvimento tecnológico nos primórdios da pré-história. Além disso, a ideia de estagnação também remete à idade adulta.

024

Reciclando os dados do **lixo**,
busca Yacala, sobre a **lama**,
traduzir em **cifras** exatas
a **voz do <u>cosmo</u>** em **voz humana,**

domar a <u>luz</u> ou convertê-la
numa só e única <u>estrela</u>;

sem os galões da <u>profecia</u>
e as graças da <u>revelação</u>,
outro jamais rastrearia

aquela estrela sem fronteiras
a engolir <u>galáxias inteiras</u>.
(MELO, 2003, p.190, grifos nossos)

Neste momento da narrativa, Yacala acaba de alocar-se na palafita, antigo laboratório de pesquisadores do Atlântico, no qual passa a fazer da sua busca pela estrela um ofício. O caráter dúbio da personagem é processado, dessa vez, em três instâncias mais evidentes do espaço da trama: o contraste entre a elevada busca cósmica e a carência material da personagem, a anfíbia representação da palafita[173], localizada na região híbrida do mangue.

A incansável perseguição da estrela cosmofágica que se confunde, em muitos momentos do poema, à inexorável busca pela verdade, transforma-se na força motriz de

[173] Habitações suspensas sobre estacas, geralmente construídas sobre a água.

Yacala, o seu motivo, uma vez que, não devemos esquecer, Yacala é, ele mesmo, um determinista, homem que carrega a palavra Cosmo como sobrenome e que vive em função dos seus cálculos e da representação de uma verdade objetiva: as coordenadas de sua estrela.

Ao nosso ver, aí mora o ponto central do aspecto crítico da narrativa, que incide sobre o social, de modo que, a partir desse ponto da história, todo contato de Yacala com a realidade é deixado de lado em função de sua busca. A ideia central da primeira quadra gira em torno da expressão de uma verdade, traduzida em "voz humana", pela imagem que vai do lixo sobre a lama nos dois primeiros versos, ao cosmo no quarto verso da retranca, e de um extremo a outro, o contraste se resolve em cifras exatas.

A palavra cifra tem algumas entradas no dicionário, das quais, apenas três nos interessam: (s.f.) 1. Algarismo que representa zero. 2. Quantidade, quantia, número, cômputo total. 3. Escrita secreta. Nossa hipótese gira em torno do choque entre o absoluto e o relativo cujo elemento mediador parece ser a ironia do eu-narrador, que se confunde com a voz do autor. A palavra cifra é tradicionalmente associada ao algarismo zero, um número sem valor absoluto que confere a números absolutos valores relativos. Portanto, traduzir a voz do cosmo, através de cifras exatas, em voz humana, seria o mesmo que traduzir o sentido da ordem cósmica por meio de suas coordenadas, representação de ordem matemática, precisa, que localiza o espaço a partir dos sentidos de latitude e longitude.

A terceira acepção expressa cifra, no sentido de codificação. Neste sentido, a construção "cifra exata" configura, em si, uma síntese de opostos. A ideia parece estar semanticamente afastada do contexto do poema, no entanto, ao somarmos à narrativa o tom de ironia, a acepção de linguagem enquanto mimese surge como uma possível chave de interpretação. Neste caso o par lama e voz humana reforça, por contaminação semântica diante da rima, a ideia do **conteúdo obscuro**.

Vista na modernidade sob a perspectiva de falsa medida para a realidade, ilusão, artifício, a discussão acerca da mimese como procedimento estético a ser superado pode assumir no poema os contornos da ação de *Yacala*, ecoando a problemática do poeta moderno como analogia: reclama-se uma linguagem poética cuja ambição de traduzir a realidade está sempre condicionada à codificação da linguagem, ora em função dos seus limites formais, ora em função da ordem de reflexão que propõe.

Se por um lado traduzir significa literalmente transpor de uma língua para a outra, e a voz humana emite apenas cifras, conclui-se que o ato de se comunicar, pressuposto pela voz, se torna ineficaz, uma vez que seu sentido precisa ser decifrado. Aí parece residir também um traço de autoironia, que percorre toda a jornada de Yacala bem como à do poeta

que a cifra, a saber: se traduzir é cifrar, podemos supor que o eterno trabalho de Sísifo do fazer poético, lega a Cunha Melo[174] uma busca inútil, como a da personagem.

Apesar das múltiplas interpretações para a palavra cifra, quando visto em chave de ironia, o poema parece convergir para um sentido único: a ideia de que a realidade não se traduz em linguagem, como observamos, no capítulo anterior, a propósito da natureza ambígua dos poemas que buscavam integração através do fazer poético, mesmo admitindo a sua impossibilidade. Esse parece ser o cerne, a impressão digital e a fonte da angústia e salvação na obra de Alberto da Cunha Melo, a revelação fatalista e, por vezes, catastrófica do paradoxo cuja consciência o leva ao mesmo tempo à vida literária e à marginalidade.

Seguindo ao primeiro dístico da retranca observamos a reverberação da imagem por meio da formação de um campo lexical que se estrutura pela contaminação semântica do termo luz: a verdade que se desdobra, de cosmo em luz converte-se, até aí, em uma *só e única estrela*. Aqui entende-se o termo "só" como "solitária", uma vez que a estrela engole tudo em seu caminho.

Através deste procedimento, o autor percorre o resto da retranca intensificando a imagem por repetição, desdobrando a estrela do dístico em profecia e novamente em revelação e, por fim, imagem final: a estrela sem fronteiras a engolir galáxias inteiras. A unidade enantiológica, como se observa, encerrada no paradoxo, aparece por todo o poema, da macro à microestrutura, variando de retranca a retranca por meio da recursividade em suas várias camadas de significação, seja no contraste pela oposição de imagens,

002
(...)
Cresceu, portanto, no mosteiro
mirando o <u>mar</u> e <u>altas distâncias</u>
numa luneta de escoteiro,

mas a seus pés, dia após dia,
um chão de garras florescia.
(...)
(MELO, 2003, p.168, grifos nossos)

[174] Em entrevista coletiva dada às "Trilhas Literárias" do site *Plataforma para a poesia*, publicada parcialmente na *Revista Cronos* em ano posterior, o autor discursa sobre a busca pela verdade que, para o poeta, é uma de suas grandes preocupações.

seja pela oposição de ideias como vemos nos versos um e quatro, ou pelo pareamento sonoro, muitas vezes encontrado nos dísticos, que reforçam o paradoxo como nos versos cinco e seis,

003
Viu-se entre os monges cor de terra
A decorar seus catecismos
E, pelo lodo das mangueiras,
A escorregar para os abismos,

Onde seriam suas **amas**
Criaturas feitas de **chamas**;
(...)
(MELO, 2003, p.169)

ou até mesmo pelo contraste entre estrutura fixa e ritmo contingente que varia entre binários e ternários.

Isto nos revela os primeiros dois aspectos que consideramos centrais na composição da personagem: 1. Os traços da voz do poeta que matizam tanto a composição do eu-lírico quanto a de Yacala, 2. seu ânimo apático. Em *Yacala* "a dor de viver", nas palavras de Alfredo Bosi: "provém de determinações inescapáveis: o sangue, a cor da pele, a classe social, o lugar da origem." O destino está o tempo todo sondando: "cisma Yacala sob a sanha,/ do anjo da cólera em campanha.". Portanto, a busca assume uma feição utilitária: de subterfúgio e "a dor, sem mudar de suplício,/ é adotada como um vício", em outras palavras, naturaliza-se.

Além disso é importante notar que a todo momento o poema nos revela o destino infausto da personagem, por meio de uma série de **prolepses** que, traduzidas em linguagem cinematográfica, conhecemos como flashfowards – procedimento utilizado para antecipar acontecimentos no futuro. Essa espécie de antevisão, antecipa, inúmeras vezes a *katastrophe* final do poema, desde a retranca 002: mas a seus pés, dia após dia, um chão de garras florescia. Ou na 005 "a morte as vezes por desfeita/ não toma possa quando eleita", passando pela retranca 056 que descreve a palafita em que vive como um "quase jazigo", para ficarmos apenas em dois exemplos. Ainda nesse sentido é curioso observar que até mesmo a numeração das páginas que vai 001 a 140, pressupõe o número final de 3 algarismos

limitando a materialidade do poema na mesma medida em que reforça o caráter de previsibilidade do desfecho.

Neste momento da narrativa a personagem reside na interseção entre dois eixos. O eixo da transcendência, simbolizados pelo etéreo: o céu, a estrela, o espírito, a fuga, abstinência, a glória: o futuro; e o eixo da imanência, o telúrico: a terra, a carne, a dor, o sexo, a miséria: o presente. Yacala encontra-se onde os polos de uma circunferência se encontram, no meio, no limbo. Em algum lugar e em lugar algum. E esse pertencimento a um não lugar, ao nosso ver, pode ser encarado aqui, sobretudo, como falta de pertencimento social, pois Yacala, a esta altura, havia perdido ou cortado todos os seus vínculos.

O retranca 025 localiza-nos, mais uma vez temporalmente no poema, o que se observa pelos versos, "do sono, longo desperdício,/ [as dores] irão livrá-lo desse vício// a varrer um terço da vida / para debaixo dos lençóis, / sem haver um deus de visita:" onde é possível notar a menção ao início das dores crônicas, sofridas pela personagem, que não o deixavam dormir, dores que, por sua vez, marcam o salto temporal da narrativa.

Considerando a expectativa de vida entre os anos 2000 e 2020 que varia entre 65 e 75 anos[175], em Pernambuco, ainda levando em conta o tempo de intelectualização da personagem que chega a titular-se mestre, é possível estimar que neste momento, Yacala, tenha entre 24 e 30 anos.

A essa altura a personagem, já consumida pela obsessão do cálculo, bate recordes de vigília. A retranca 027 é onde aparece a primeira menção à enfermidade, como metáfora para aludir ao corpo celeste, "tumor maligno do além, / não é a estrela de Belém." Nesse instante iniciam-se os sintomas da doença e o paralelo entre a busca pela estrela e a progressão do tumor dentro do corpo da personagem,

028

Gorda de luz, a <u>sua estrela</u>
quase rompeu a fina rede
de cognição, onde Yacala
a tinha entre quatro paredes,

e ele, no mesmíssimo dia,
<u>golfou sangue dentro da pia</u>;

[175] Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=73097> (acessado em: 24/09/2021).

“um mau sinal, pensou, “porém
inútil, se for verdadeiro,
e se for falso, inútil, também”;

e só viu tinta sob tinta,
quando a alegria foi extinta.
(MELO, 2003, p.194)

Sentindo “de cada raio, cada vértice” “uma metástase celeste”, o galileu negro começa a se questionar sobre o sentido do próprio trabalho, e, ao dar-se conta de que está novamente sozinho, passa a refletir sobre o futuro do seu legado. As dores constantes e a falta de sentido abrem novamente a Yacala a possibilidade de antecipar seu fim. As retrancas 032 e 033 retratam o momento exato em que a personagem é novamente salva das águas, por Bai, “chamava-se Bai, era negro,/ da negrutide de Yacala,/ e conheceram-se bem cedo:// era o marujo do navio / que o tirou do mar, por um fio”.

Bai é figura central na composição da tríade Yacala-Bai-Adriana. Ao que tudo indica, depois do ocorrido, o velho marujo fica responsável pelos cuidados paliativos de Yacala e, além de tirar o matemático da solidão, permite que ele prossiga na sua caçada cósmica. Adriana é filha de Bai e será apresentada à personagem apenas depois da morte de seu pai, na retranca 054, substituindo o mesmo, no cuidado com Yacala. A respeito de Bai e Adriana, Érica Dourado observa que

> Segundo o dicionário, Adriana representa alguém forte, já que se tratava do “deus do fogo”. Bai, por sua vez, pode ser entendido como uma variação de Baio, definido no dicionário como homem moreno, característica semelhante a que o autor deu à personagem. Aleatórias ou não, as definições encontradas no *Dicionário poliglótico de nomes de pessoas* condizem com as poucas características presentes no texto e que se referem a essas personagens. Salienta-se, ainda, mais uma aproximação entre *Yacala* e *Odisseia,* uma vez que o nome do piloto do navio de Ulisses é o mesmo que do marujo que salva a vida da personagem de Alberto da Cunha Melo. (DOURADO, 2015, p.40)

As descrições feitas de Bai, pela voz lírica, não só reforçam a hipótese de Dourado acerca da escolha dos nomes das personagens como expandem a interpretação através da comparação pelos vários símiles associados ao espectro da cor negra, a exemplo da primeira quadra da retranca **037**,

Bai ostentava a mansidão
da sombra, mas a do rochedo,
e, como este, todo em silencio
blindado pelo musgo negro;
(...)
(MELO, 2003, p.203)

Entre as retrancas 049 e 051, Yacala retorna novamente ao estado de agonia devido aos prováveis sintomas do câncer somados à falta de sono, totalizando, na retranca 049, "vinte crepúsculos", mas, sobretudo a falta de cuidado com o próprio corpo. A personagem, ao passo que se aproxima das coordenadas da estrela cósmica vê sua saúde entrar em colapso. Nesse sentido o câncer e a estrela são, no poema, duas grandezas diretamente proporcionais, o que evidencia ainda mais o caráter metonímico entre o eu e o todo, e as ambiguidades entre o câncer e a estrela.

051
Sobressaltam-lhe as compulsórias
golfadas de sangue na pia,
e desses surtos mestre Bai
foi testemunha certo dia
(...)
(MELO, 2003, p.217)

A notícia infausta da morte do companheiro, na retranca 054, é trazida por intermédio de sua filha, Adriana, segundo a voz narrativa, uma mulher calada e esguia, do porte dos eucaliptos, de olhos redondos, nádegas altas e pernas e braços compridos[176], a quem Bai (073) outorga a missão de cuidar de Yacala na sua ausência. Bai morre aos quarenta anos, como determina o primeiro verso da retranca 067[177].

Além disso, a sua morte recupera uma referência à outra tragédia de Shakespeare, dessa vez da peça *Macbeth*. A reação de Yacala, na retranca seguinte, pode ser resumida à primeira intervenção de discurso direto livre no poema: "murmurou: — por que antes de

[176] Na retranca 085 o eu confere ao corpo de Adriana "o traço mais montano / de um Modigliani africano". O artista plástico e escultor italiano Amadeo Modigliani (1884 - 1920) ficou conhecido pelo seu vasto acervo de representações femininas longilíneas.
[177] "Se aos quarenta Bai ficou mudo, / Adriana era só calada." (MELO, 2003, p.233)

mim?" Esses versos parecem ecoar a reação de Macbeth ao ouvir a notícia da morte de sua esposa, o que se observa no quinto ato, cena cinco, verso 17, do poema: "She should have died here after"[178].

O peso trágico da morte de Bai, assim como de Lady Macbeth, tem um efeito devastador sobre as personagens que, diante do ocorrido, parecem perder qualquer tipo contato com a realidade, o que o levará, mais adiante, aos processos alucinatórios do qual ambos nunca se recuperarão. O início deste processo se explicita na seguinte retranca,

061

Indiferente ao novo aroma
das lavandas, das avelãs,
que se espalha na palafita,
Yacala atravessa manhãs

a transmitir ao seu resumo
cálculo claro, denso humo;

porque viver é distrair-se
com o corpo, a moeda, o poder,
porque viver é só trair-se

e fazer parte da paisagem,
como a ferrugem da ferragem.
(MELO, 2003, p.227)

Essa postura de negação das experiências sensíveis e emocionais (*páthos*) encontra respaldo, como vimos, na formação eclesiástica da personagem, além de ser intensificada, neste momento, devido ao gradativo aumento do estado de torpor de Yacala. Nesse sentido, o intervalo entre as retrancas 060 e 090, reforça esse aspecto uma vez que descreve tanto o processo de maturação sexual de Adriana, quanto, paralelamente, a cada vez mais profunda falta de interesse ou empatia de Yacala, não especialmente pela jovem, mas por toda forma de "vida exógena". A este respeito destacam-se as seguintes passagens,

065

[178] Shakespeare, *idem*, p. 1024.

Quando Adriana se flagrou
lesada pelo desvario
e extraordinária indiferença
do matemático, partiu

para testar a radiosa
e quente máquina de rosas

do próprio corpo, muito cedo
chamado por um lusitano
de formoso pêssego negro,

e dia a dia, de mansinho,
foi-se despindo em seu cantinho.

066
Habituando-se a ver sangue
nos bastões de giz e na pia,
nem por isso perdeu a graça,
nem despediu sua alegria;

fez dela a guarda dos instantes
sua cerca de diamantes;

mas, se estava em seminudez
e o companheiro agonizava,
desistia, por timidez,

de estar, nesse **templo**, a mostrar
seu busto **negro** lá no altar.
(MELO, 2003, p.231/232)

O citado intervalo das retrancas também descreve a lenta progressão da doença de Yacala cuja rotina, agora, se limita a tomar café e calcular entre golfadas de sangue (retranca 075). A alta debilidade do corpo do matemático faz com que Adriana se torne sua procuradora, o que leva a moça a uma cena emblemática de violência da socialização racial

e de gênero, no Brasil. Entre as retrancas 077 e 081, a cena se desenvolve a partir da ida da personagem à universidade, na cidade, a fim de receber a pensão do matemático, movimento também emblemático do espaço de marginalidade em que ambos vivem.

Isso se explicita, por exemplo, na referência feita pelo eu-narrador à cidade como "ninho de monstros" (retranca 080) que plangem ao perceber a chegada de Adriana, com seu "esplendido corpo de arqueira"; prossegue a crônica, "assim, Adriana, uma tarde / foi cobiçada de verdade // por cafajestes de uniforme / dessa cor de barro cozido / na água cheia de coliformes;". Esses versos, da retranca 081 parecem fazer referência a um grupo de policiais fardados. A cor de "barro cozido / na água cheia de coliformes" sugere à cor caqui com verde do antigo uniforme da Polícia Militar de Pernambuco, alterado pelo suplemento normativo nº48 em 27 de agosto de 2018.

Depois de mais um salto temporal, a retranca 082 descreve a inusitada aparição do cão sertão, animal encontrado perdido no mangue por Adriana, que resolve, assim, adotá-lo,

082
Certa manhã, Adriana ouve
ganidos soltos, sem cadência,
como de cão velho, ou gemidos
cansados, de sobrevivência;

abrindo a porta, um cão de nada
arquejava em meio da escada:

pelos da cor cinzento-chão
tremia muito e, ao recolhê-lo,
chamou-o brincando de "Sertão";

mas sua alegria a interrompem
sons de carro dentro do mangue.
(MELO, 2003, p.249)

Além da gênese do apelido do cão, Sertão, metáfora para o estado físico em que se encontrava o animal no momento da sua aparição, a retranca 082, no seu último dístico destaca uma informação que soa trivial ou descontextualizada, e que destoa da apresentação de Sertão, mas que, no entanto, será crucial para o efeito catártico produzido pelo desfecho,

sobretudo por ambos compartilharem a mesma retranca, a saber, “sons de carro dentro do mangue”; isso se dará, particularmente pelo fato de Sertão, como demonstra a retranca seguinte, se transformar em protetor de Adriana, seguindo-a por todos os lados.

Adiante, entre as retrancas 086 e 089 Yacala, insone e à beira de um colapso, continua estendendo sua vigília. A recorrente menção ao sono como desperdício (retrancas 025, 027, 038, 039, 043, 086,) reafirma o caráter dominante do *lógos* sobre *páthos* na narrativa, uma vez que toda ação fora do trabalho mecânico dos cálculos, isto é, tudo que possa gerar prazer e distração é, ironicamente, visto como vício, o que não deixa de ser um retorno às antigas práticas do mosteiro.

Entre as retrancas 090 e 100, a personagem finalmente cruza o limiar da razão e, durante 10 poemas seguidos sofre uma crise alucinatória grave. É curioso observar que nesse momento a narrativa apresenta três planos espaciais fundidos: a realidade da narrativa, presente através dos cálculos da personagem, o plano alucinatório onde os cálculos se manifestam visualmente e, ainda, o plano do próprio escritor, que surge a partir da retranca 095, como veremos a seguir.

Nesse sentido é possível afirmar que as coisas que ocorrem no plano real da narrativa, reverberam e influenciam a alucinação e vice-versa, as realidades se entrelaçam e, desse modo, perde-se de vista a origem do fenômeno das ações narradas, o que acaba por mimetizar o próprio processo alucinatório.

Mais importante que isso, a alucinação produz a manifestação material dos cálculos de Yacala, que consegue enxergá-los, a olho nu. Nesse sentido, as retrancas, a nosso ver, materializam o momento em que a razão se converte na sua própria ausência, conformando uma ostensiva e multidimensional síntese de opostos.

090
Yacala chega à solidão
maior, não a do anjo caído,
mas a da impossibilidade
suprema de ser socorrido
(...)
091
Expulso o sono, seus vazios
enchiam-se de alucinações
ou pesadelos de vigília,
que lhe chegavam em frações

de luz, de altíssima voltagem,
abrindo as portas dessa vagem

de onde saltam grãos de demência
(...)
visões de alternada frequência
(...)

Como se observa pelas duas primeiras retrancas, as visões são introduzidas pela voz poética como ponto de não-retorno para Yacala. Depois disso, todos os cálculos do matemático ganham materialidade, e a personagem passa a acompanhar, através dessas alucinações, o percurso destrutivo da estrela desgarrada.

092
Numa visão, passam planetas
com oceanos de granito
e altas colunas de esmeraldas
sob chuvas de meteoritos,
(...)
093
Noutra visão, passam quasares,
vultos vagando entre as esferas,
todos com máscara estelar,
seguindo o enterro da matéria,

mas o cortejo não avança,
atingido pela matança

de tudo, holocausto do pó,
absorvido pela distante
metástase da estrela-mor
(...)

A retranca 093 introduz a primeira ambivalência entre o percurso da estrela e o câncer, cujo movimento de progresso ocorre paralelamente, no céu e no corpo de Yacala. Ou seja, a

ação causada pela estrela a destruir tudo que encontra pela frente alude ao processo de degradação celular causado pelo câncer.

094
Numa visão, abre-se um **pátio**
sideral, entre **gases e rochas**,
onde piscar, como lanternas,
entram bandos de nebulosas,

nuvens sem água para chuvas,
xales dispersos das viúvas
(...)
Dançam ao som das agonias
dos céus em suas cercanias.

Os vários paradoxos criados na descrição de uma gênese cósmica (retranca 096), ilustram a impossível síntese que ocorre entre a vida e a morte no momento da sua constituição celeste, momento em que a fusão entre etéreo e concreto, claro e o escuro, irrompem como unidade enantiológica, e, na sua forma seminal, a matéria se transforma de poeira em astro ou vice-versa.

095
Noutra visão, surge a galáxia
Cláudia, alertada por gritos,
vem acalmar suas vizinhas
ameaçadas do infinito.
(...)

A retranca 095, traz a curiosa referência a uma suposta galáxia nomeada como Cláudia. Uma vez que não há registros de uma galáxia com tal nomeação, aventamos a hipótese de que, diante do processo alucinatório, recuperando o princípio da triangulação escritor-narrador-personagem, o poema deve referir-se a fenômenos ocorridos no presente do escritor[179], o que reforça, por esse lado, a tese de que o narrador não seja heterodiegético

[179] Suposta referência a viúva e estudiosa do autor Cláudia Cordeiro Tavares da Cunha Melo.

já que, diante da alucinação, o entrelaçamento entre os três planos demonstra que ambos compartilham o mesmo universo narrado.

096
Numa visão, novas estrelas,
como redondos pães de trigo,
desaparecem na fornalha
daquela estrela do castigo;

em suas órbitas, escravas,
eram colhidas como favas;
(...)

097
Noutra visão, a estrela cava
a grande falta, a grande perda,
juntando todos os abismos
numa só cova gigantesca

onde, luz cega de nascença,
tateia em busca da presença

da mais extinta das plateias,
para mostrar, por entre as chamas,
como de cósmica Medéia,

a vulcânica vulva, em vias
de devorar as próprias crias.

A retranca 097, ainda descrevendo a rota de destruição produzida pelo deslocamento da estrela cosmofágica, refere-se a todo evento narrado como uma tragédia grega, sem plateia, fazendo menção à figura de Medeia. Medeia, como se sabe, foi uma das mais cruéis personagens trágicas da história antiga que chega a nós, sobretudo pela obra de Eurípedes, e também pela sua inserção no ciclo dos *Argonauta*s, particularmente, na obra de Apolônio de Rodes por volta do século III a.C.

Natural da Cólquida, a personagem, considerada pela mitologia como uma feiticeira, ficou célebre por matar e esquartejar o próprio irmão para ajudar na fuga de seu esposo, Jasão, além de enganar as filhas do Rei de Creta convencendo-as a realizarem o mesmo processo com o pai sob a promessa de torná-lo imortal.

Também ficou famosa por assassinar de maneira cruel a segunda esposa de Jasão, Glauce, depois de ser abandonada por ele. Na versão de Eurípedes, num ato friamente calculado devido à traição do marido, antes de fugir de Atenas, a personagem mata os próprios filhos.

099
Noutra visão, o eclesiástico
céu, dividido em falanges,
some em corredeiras de fogo
e, lá no fim, perde seu nome,

quando essa estrela de Yacala
passa e destrói, vala após vala,
(...)

Como numa tragédia, uma espécie de prenúncio, ou "trovões na tempestade" as visões se encerram entrelaçando novamente os espaços narrativos. Retornando ao plano da palafita, Yacala prossegue com a sua jornada, dessa vez, sem possibilidade de retorno.

100
Essas visões eram sem ritmo,
não tinham regularidade,
e ocorriam como trovões
no discurso da tempestade;
(...)
seu visionário não dormia:
movido a café e visões,
no seu trabalho prosseguia

à flor da fúria, pois em paz
a razão pura, nada faz.
(MELO, 2003, pp.90-100)

A próxima retranca, 101, traz outra pista importante sobre a provável representação universal da personagem quando aponta, no último dístico, para Yacala como um "nome de todos", referindo-se à personagem como "negro em auto-senzala". Essa passagem parece dizer especialmente a respeito da cosmovisão do autor que, desde o primeiro livro, carrega esse profundo tom elegíaco. *Yacala*, no entanto, com mais peso, soa quase como um epitáfio, sobretudo devido ao seu desfecho.

Uma vez convencido do seu fim iminente, a personagem passa os dias que lhe restam empenhado nos cálculos, sempre entre golfos de sangue e quedas súbitas. O trabalho torna-se literalmente uma metáfora para a morte, o que se observa em passagens como "nojo do sanitário;/ estas sempre repugnantes/ pausas, **no meio do calvário"** (retranca 102), "calcula quando frente e verso / no **Todo** estarão submersos." (retranca 103), "grafa no giz, bate nas teclas, / travando as últimas batalhas" (retranca 104), "é desse dia em aberto que / que Yacala faz seu incerto / **diário de luz em extinção**," (retranca 105), "algemado ao **cálculo** bruto, / **do** cinza, da treva, do **luto**"(...)// "Yacala assombra-se à medida // que se descobre na caçada/ da própria chama projetada" (retranca 106), "cisma Yacala, sob a sanha / do **anjo da cólera em campanha**." (retranca 107).

As retrancas 108 e 109 trocam o foco da narrativa para Adriana, exibindo uma cena de teor lutuoso. Nela, Adriana sai do mangue e vai até um povoado vizinho chamado Pontal[180], onde observa as redes de pesca secando sobre os muros, provável referência ao fim do dia de trabalho dos pescadores da região. Além disso, a personagem observa os próprios pescadores, nas calçadas, olhando para as velhas jangadas e catraias, segundo a voz narrativa, a "encardir nas caiçaras" o que pode indicar que o trabalho dos pescadores não tenha sido recompensado.

De toda forma, a imagem parece simbolizar tanto a infertilidade (do mar) quanto a morte (no horizonte), o que pode estar indicado também no modo como é descrita a visão de Adriana sobre os pescadores que estavam "mudos, a olhar o mar defronte, / juntando ventos no horizonte.", o que indica a qualidade do olhar dos pescadores como vago, vazio, ermo, obscuro etc, reiterando o sentido de esterilidade da imagem. A retranca seguinte trata novamente de salientar a violência sofrida por Adriana, que é vista como presa por todos os homens com quem tem contato, a exceção de Yacala.

[180] Provável referência a praia próxima de Porto de Galinhas.

Isso fica explícito pela reação do dono da palhoça, “Fernando, (...) / ao ver Adriana passar, / não pensava em Deus, nesse dia; // (...) e respondia ao comprimento / daquela fêmea a intumescer / toda a massa, como um fermento;” a imagem mais emblemática da reação causada por Adriana nesse homem pode ser descrita através da resposta instintiva de Fernando, que ao vê-la “sente mais força na barragem / do grão inchando-se na vagem,”.

Cabe elucidar um aspecto importante do texto que aparece, particularmente, entre as retrancas 107 e 112 quando, talvez, seja possível observar a emissão de uma opinião pessoal do autor da obra. As passagens “bem-vinda estrela do escarmento, / que atrai os astros como ímã / **da carne atrai o sofrimento**.” (retranca 107) e “Yacala **sofre** a descoberta: / sua verdade não liberta,” parecem estabelecer um raciocínio que parte de uma observação ética e filosófica muito simplificadamente exposta na expressão Schopenhaueriana “viver é sofrer”, que leva à conclusão, na retranca 112, de que isso se dá, pois, a verdade buscada por Yacala não liberta, podendo a busca ser vista aqui como um paralelo para a própria jornada da vida.

Isso aponta dois caminhos de interpretação ao leitor. 1. a busca pela verdade é inútil, não há verdade, apenas interpretações. 2. A verdade contida especificamente na busca de Yacala é falsa e, portanto, não levará a lugar nenhum. As duas perspectivas não são, necessariamente, excludentes e, devido ao alto nível de recorrência de ambivalências no texto é possível que sejam complementares.

O clímax final da narrativa começa a ser criado a partir da retranca 113, onde a voz poética retorna ao início da jornada de Yacala, resumindo-a na própria retranca. A retranca 114 dá os primeiros sinais do futuro reservado para as personagens. Adriana, a esta altura da narrativa, remexendo nos escritos de Yacala encontra a seguinte passagem “Alegre, porque distraída / dos inimigos emboscados / nos extremos de cada vida”, sem desconfiar que a menção fora direcionada a ela, reitera-se o caráter de ingenuidade da personagem, que, neste momento se distrai com o cão e vai “lá fora, respirar seu eterno agora.”.

116

Qualquer pássaro, <u>quando cai</u>
<u>morto</u>, de qualquer altura
as plumas reduzem a queda
a uma batida quase muda,
(...)
(MELO, 2003, p.282)

A retranca 116 esculpe na imagem do pássaro a queda de Yacala, que desmaia pela terceira vez no mesmo dia. Adriana, na retranca seguinte, ao dar-se conta de Yacala no chão, ainda caído, ouve o latido de Sertão e vai até a porta. Ao chegar à porta de entrada, a personagem estranha por não se lembrar de ter deixado a porta entreaberta, enquanto isso "lá fora, um vento de naufrágio, /desembarcava seus presságios.".

O poema seguinte, 118, finalmente parece fechar a ponta deixada aberta na retranca 082 onde as personagens têm sua felicidade interrompida por sons de carro no manguezal. Adriana, neste momento, tem a súbita lembrança de ter visto um carro preto de capota branca, escondido numa curva do manguezal, justamente entre a palafita e o povoado de Pontal. É então que ela se recorda de ter se sentido seguida no retorno de Pontal e descreve os perseguidores como **fantasmas de farda ocre**. Indo direto aos versos da retranca 120, observamos a descrição da noite, momentos antes do ocorrido.

120
Noite de nimbos: as corujas,
escondidas atrás dos ventos,
espreitam, junto dos rochedos,
os camundongos sonolentos;

e aquela estrela de domingo
atravessa a noite dormindo:

só o cão escuta as pisadas
subindo os degraus de concreto:
pisadas leves, menos altas

do que as batidas e o furor
de Yacala, no computador.
(MELO, 2003, p.286)

A aparição das corujas atrás das presas, os ratos, configura a metáfora da violência prestes a ser cometida entre as retrancas 120 e 127. Na noite que dura sete retrancas, Yacala encontra-se diante do computador como sempre, compenetrado com o trabalho, quando o barulho de passos em direção à palafita é ouvido por Sertão. A dinâmica entre o barulho do

teclado e os passos criam um ambiente de tensão. A próxima retranca tem início com a porta de entrada da palafita sendo feita em pedaços pelos algozes de Adriana, que, segundo a voz narrativa, estavam "à paisana", o que reforça a hipótese de serem membros da força policial local.

Ao entrar, o grupo de homens mal intencionados se surpreende com Yacala e começam a espancá-lo. A cena que sucede o espancamento traz mais pistas sobre a origem do grupo. "Por hábito, sentam Yacala: / pulsos doendo nas algemas / e riachos de sangue no rosto / deformado pelos edemas, // para ver Adriana transida,/ já completamente despida.". O que se segue é a violenta cena de estupro de Adriana, pelo grupo, diante dos olhos de Yacala, que parece não reconhecer o que vê.

123
Yacala olhava, mas não via
os emissários da justiça
mergulhando na carne nova
como rapinas na carniça;

não via ainda, não descera
totalmente de sua estrela,

julgava outra alucinação,
que alguém houvesse trocado
um sinal de sua equação,

ou que novo distúrbio em Sírius
causasse mais este delírio.
(MELO, 2003, p.289)

124
Quando Adriana, no estertor,
gritou bem alto: Y-a-c-a-la!
no olhar turvo do cientista
miúda centelha se instala:

luz de vela a chegar de longe
às pupilas do quase monge,

aprofundando-se na treva,
(...)

125
Morta Adriana, inunda a sala
a explosão do fogo profano,
e antes que aos olhos de Yacala
voltasse todo o brilho humano,

o cartucho de uma escopeta
jogou-o longe da banqueta,

sangrando, uma sombra sangrando
sombras vermelhas no assoalho,
que se alaga, sombra sonhando

a milênios-luz do seu alvo,
onde cresce o fogo sagrado.
(MELO, 2003, pp.289 - 291)

Como indicado pelas retrancas, devido ao seu estado psíquico, Yacala hesita diante da violência contra Adriana. Entre as retrancas 121 e 122, o cenário descrito é de horror, Adriana, sua companheira e cuidadora, filha do falecido Bai, encontra-se nas mãos daqueles que a voz poética descreve como "emissários da justiça" e é repetidamente violentada até ficar sem vida. Diante do que "julgava outra alucinação" Yacala presencia toda a cena sem mover sequer um dedo. A retranca 128 surge como resultado de toda a violência descrita durante as horas de tortura, sintetizadas no quadro da seguinte imagem,

128
Pelo ar, espalhou-se o convite
dos mortos, casa franqueada:
urubus entravam e saíam
pela janela espedaçada;

lá dentro, em júbilo, uma orgia

de asas pretas escurecia

um velório de carpideiras
que não carpiam, só cavavam
a carne, como em fins de feira;

no meio, um cão, entre destroços
Disputava os restos dos corpos.
(MELO, 2003, p.294)

Os corpos destroçados sob o nimbo de rapinas, que disputam os restos dos corpos de Adriana e Yacala com Sertão, são o palco de uma tragédia humanitária, sobretudo pelo seu visível abandono, o que pode ser exemplificado na retranca seguinte pela imagem dos três pescadores repelidos pela nuvem de urubus pairando sobre a palafita.

No entanto, na retranca 131, um jangadeiro nomeado como Gilvan, "homem de índole escoteira", resolve seguir o enxame de aves até que finalmente se depara, entrando na palafita, com os corpos abandonados. Antes de levar a notícia ao povoado de Pontal, o jangadeiro recolhe os papéis salpicados de sangue que encontra jogados pelo mangue, entre eles, o manuscrito com os cálculos de Yacala. Os corpos, na visão de Gilvan, são descritos como "desarrumados como partes / de estrela podre pelo chão: / ainda há carne e se despede, / enquanto há carne o homem fede.". A retranca 137 reitera a escatologia[181] da cena.

137
O cão, pelas aves rasgado,
já nasceu desaparecido
e nenhuma cadela guarda
as sementes dos seus gemidos;

ao lado da moça, no chão,
que o batizara de "Sertão",

[181] Os sinais de escatologia aqui podem ser entendidos como *Εσχατολογία* isto é, dentro do texto sagrado, um capítulo reservado para o evento comumente denominado como "fim do mundo" ou no caso da cultura em questão, "apocalipse". Nesse sentido a escatologia contempla a história do destino final do gênero humano presente em muitas outras culturas além da judaico-cristã, a exemplo do Budismo, Hinduísmo, Zoroastrismo, Judaísmo e o Islamismo, para ficar apenas com as mais conhecidas.

às bicadas das aves pretas,
vai se limpando desse lodo
chamado vida, greta a greta;

mas, quanto mais leve, parece
que, sob os pássaros, se mexe.
(MELO, 2003, p.303)

Gilvan, em posse do trabalho de Yacala, chegando à vila, joga os papéis na caçamba da prefeitura, devolvendo ao lixo, os cálculos e, por assim dizer, a esperança do matemático. A penúltima e antepenúltima retrancas despedem-se das personagens evocando as memórias de Adriana na 138 "O sol do atlântico recorda-se / de Adriana, a alta princesa, / que caminhava com seu cão / nas praias dessa redondeza," e os feitos de Yacala, "foi-se o caderno / da caçada à estrela crescente, / dele se foram as vigílias / e a memória mais eloquente // de quem, numa trilha de lava,/ a luz suprema procurava.".

140
Nos anais dos tempos perdidos,
não existe tempo de paz:
uma estrela devora mundos,
nenhum deles a satisfaz;

findou-se heroica agonia
de quem, desperto, a perseguia,

a medir as chamas com a mão,
para alcançar uma alegria
consciente, esplendor da razão,

livre como uma garra celeste
que no Todo desaparece.
(MELO, 2003, p.306)

Yacala é, ao fim e ao cabo, a história de um homem que submete o desejo à razão através de uma espécie de *sola fide* que se converte em *via-crúcis*, posto que as

determinações da personagem são todas canalizadas em sua obsessão, a de "domar a luz ou convertê-la/numa só e única estrela.".

No decorrer desse processo, a personagem abre mão de tudo, inclusive da própria segurança e dos seus, o que a leva a perder o princípio da realidade. Ironicamente o matemático que percorre as searas da razão através dos seus infinitos cálculos, encontra-se, ao final do percurso, a exemplo de como se encontrava no início da jornada, sozinho, órfão, à beira da morte e, dessa vez, senil, incapaz de distinguir o mundo teórico do mundo físico.

O paralelo possível entre fazer poético e o matemático, neste aspecto, levando em conta o signo da escrita como unidade mínima comum, "a malha de signos inquietos/ meticulosos como insetos", grafados no quadro negro do galileu negro, evidencia um mundo em que poesia e cifra ocupam, muitas vezes, o mesmo campo semântico e, por sua vez, o espelhamento entre o fazer poético de Cunha Melo e o cálculo, inútil, de Yacala.

No ensaio "A ordem fatal das coisas vivas" dedicado ao prefácio de *Dois caminhos e uma oração* (2003), coletânea que além de *Yacala* conta com *Meditação sob os lajedos* (2001) e *Oração pelo poema* (1969), Mário Hélio põe algumas questões pertinentes diante das temáticas existenciais exploradas por Alberto da Cunha Melo, sobretudo, nesses três livros, a saber,

> É possível pensar a consciência desvinculando-a da fatalidade que parece haver marcado para sempre a existência humana? Encontrará na morte o homem a libertação? Será possível também ser livre na vida? (MELO, 2003, p.15)

A resposta para essa que é, no fundo, a questão fundamental de Yacala, compreendendo, sobretudo, a dúvida existencial que envolve o seu ofício, vem no parágrafo seguinte, exemplificada através de uma passagem da entrevista concedida pelo filósofo romeno Emil Cioran, em 1º de fevereiro de 1982, em Amsterdam, a Léo Gillet, que "com a lucidez feita de vinagre, ácido e pedra que lhe era peculiar", defende,

> O problema da liberdade é muito simples, de um ponto de vista filosófico: somos livres, temos a falsa ilusão de liberdade, nos gestos aparentes. Mas, no fundo, não somos livres. Tudo o que é profunda nega a liberdade. Há como uma fatalidade secreta que dirige tudo. A palavra alemã que expressa isso muito bem é *Verhängis* (**A consciência como fatalidade**). O autor foi um jovem que se chamava Seidel, que, depois de escrevê-lo, se suicidou. Mas duas coisas sobreviveram a ele: o seu suicídio e o título. (CIORAN apud HÉLIO in MELO, 2003, p. 16)

A filosofia do romeno de expressão francesa, vista por alguns como uma filosofia existencial de teor negativo[182], assemelha-se muito à poética albertiana, sobretudo devido à dimensão ética da obra cuja centralidade abarca temas como fanatismo, dúvida, suicídio etc. Além da temática, há um forte alinhamento metodológico que repousa sobretudo na semelhança da construção do raciocínio como desejamos demonstrar. Levando isso em conta, a obra de Cioran que mais se aproxima de *Yacala*, no aspecto da cosmovisão, é seu primeiro livro *Nos cumes do desespero*[183], de 1933. A respeito da gênese dessa obra o autor explica no prefácio dedicado ao texto,

> Escrevi este livro em 1933, aos vinte e dois anos de idade, numa cidade da Transilvânia que eu adorava: Sibiu. Já havia terminado meus estudos e, para enganar meus pais, mas também **para enganar a mim mesmo, fingi trabalhar numa tese**. Confesso que o jargão filosófico me envaidecia e me fazia desprezar quem utilizasse a linguagem normal. **Uma convulsão interior acabou com tudo isso**, arruinando assim todos os meus projetos. **O fenômeno capital**, o desastre por excelência, **foi a vigília ininterrupta, esse Nada sem trégua.** De madrugada, **eu passeava horas a fio por ruas desertas ou, às vezes, pelas ruas assombradas por solitários profissionais, companheiros ideais nos momentos de inquietação suprema. A insônia é uma lucidez vertiginosa que poderia converter o paraíso num centro de tortura**. **Qualquer coisa é preferível à vigília permanente,** essa ausência criminosa do esquecimento**. Naquelas noites infernais eu passei a compreender a inutilidade da filosofia. As horas de vigília constituem, no fundo, uma rejeição contínua do pensamento pelo pensamento,** a consciência exasperada por ela mesma, uma declaração de guerra, **um ultimato infernal do espírito dirigido contra si próprio.** Caminhar nos impede de esquadrinhar as perguntas sem resposta, ao passo que **no leito somos capazes de ruminar o insolúvel até a vertigem. Eis em que estado de espírito concebi este livro**, que para mim foi uma espécie de libertação, uma explosão salutar. Se não o houvesse escrito, eu, com certeza teria posto fim às minhas noites. (CIORAN, 2012, p.16, grifos nossos)

A espantosa semelhança entre o teor da declaração aforística de Cioran e o sentido existencial evocado pelo poema *Yacala*, sobretudo nos paralelos entre o estado de angústia e a insônia durante o processo de elaboração do seu trabalho intelectual, e os longos períodos de vigília, não se resume apenas a uma familiaridade entre as suas cosmovisões fatalistas. A menção à vigília como um "Nada sem trégua", da insônia como uma "lucidez vertiginosa" que pode converter o "paraíso num centro de tortura", também aproximam os autores do

[182] A este respeito ver *Emil Cioran e a Filosofia Negativa: homenagem ao centenário de nascimento*. Porto Alegre: Sulina, 2011. e *Fanatismo, Dúvida e Suicídio em Cioran.* Jundiaí: Paco Editorial, 2015.
[183] Referimo-nos a CIORAN, E. *Nos cumes do desespero*. São Paulo: Hedra, 2012.

ponto de vista do método, uma vez que veicula as ideias através de **sínteses de opostos** conforme anteriormente mencionado.

Nessa acepção, o poema pode ser visto como uma elegia dirigida à humanidade, que, por sua vez, alegorizada na figura de *Yacala*, vislumbra um futuro sombrio pressupondo a continuidade de um ciclo de violência decorrente da sua condição social que figura como uma espécie de *Ἄτη* (fatalidade) inexorável, o que ressalta a percepção lúcida do autor acerca da condição tardomoderna[184], sobretudo tendo em vista a profunda degradação das relações sociais, consequênciado afastamento entre o homem e a natureza e, principalmente, como resultado disso, a ampliação, nunca antes vista, das desigualdades sociais, no mundo.

Ainda, o aspecto biográfico confesso do poema e o fato de figurar como síntese do seu projeto literário, também nos permite interpretar *Yacala* como um testemunho. O testemunho da vida de um artista cuja maior parte da obra foi dedicada, justamente, aos acontecimentos, em que pese o desgosto de parte da crítica, Alberto da Cunha Melo é, sobretudo, um poeta do social.

Dentro desse espectro, a exemplo de Cioran, ele atravessa a literatura, como todo grande artista na modernidade, pelo polo negativo. Isto fica definitivamente registrado no processo de depauperação de Yacala, cujo desenvolvimento parece aludir a hipótese acerca do mal[185], assunto tão profundamente discutido pela filosofia e teologia, desde, pelo menos Santo Agostinho[186]. Sobretudo isso, pois o mal, visto como privação, no sentido agostiniano, encontra paralelo em toda sua essência na postura ética da personagem Yacala.

Além disso, é necessário destacar a discussão feita por Leibniz[187] cujo conceito, assumindo a dimensão metafísica, converte-se na própria ideia de morte ou melhor, de finitude. Outrossim, os processos físicos descritos pelo filósofo como consequência do "mal moral", esses sim, comparáveis a conduta da personagem, também podem ser compreendidos como metáfora para seu câncer, posto que, como vimos, há uma lógica de espelhamento entre a evolução da doença e a busca pela estrela. O que significa que também

---

[184] Aqui cabe destacar a causa ambiental decorrente do antropoceno e a humanitária engendrada pelas causas das populações excluídas mais conhecidas como "minorias" consequência direta do aprofundamento da desigualdade social no mundo.

[185] Ver AGOSTINHO, Santo. *O livre arbítrio*. 10. ed. São Paulo: Paulus editora, 2019. Ver também _____. *Confissões*. 7. ed. São Paulo: Paulus editora, 2016.

[186] Aurélio Agostinho de Hipona (354 – 430) foi o mais importante teólogo do cristianismo. Destaco o teólogo devido à afinidade que o poeta Pernambucano tinha com sua obra, sobretudo, *Confissões* (397 - 400), no qual ele teria se inspirado para a escrita de *Meditação sob os lajedos* (2001).

[187] Referimo-nos a obra LEIBNIZ, G. W. *Ensaios de teodiceia–sobre a bondade de Deus, a liberdade do homem e a origem do mal*. São Paulo: Estação Liberdade, 2013. Gottfried Wilhelm Leibniz (1646 - 1716) foi um importante filósofo e matemático germânico.

é possível entender essa busca como amoralidade, entendida aqui nos termos da ética moderna.

Ademais, é preciso convir que o sentido de banalidade do mal, emprestado da filósofa e socióloga alemã Hannah Arendt[188], talvez seja o mais apropriado para a consideração da questão social em *Yacala*, sobretudo, tendo em vista a violência praticada pelo Estado contra as personagens. Para Arendt, a banalidade do mal é um fenômeno superficial, isto é, expressa a incapacidade de um ser humano ter empatia, ou seja, de imaginar a dor do outro. Essa indiferença ética, agora nas palavras de Judith Butler, é, segundo a pensadora, constituída na modernidade a partir da concepção de corpos abjetos[189].

A construção desses corpos enlutáveis, diante dos quais nós temos uma indiferença ética, representa a maioria absoluta da população, em que pese a qualificação no termo de minorias, minorias às quais também pertenceu Alberto da Cunha Melo na condição de proletário, poeta e nordestino bem como Yacala na condição de órfão negro.

Neste sentido, a escolha da figuração de Yacala como homem negro, ou melhor dizendo, da tríade negra que protagoniza a história, toca no ponto mais sensível da crise humanitária no Brasil que é a segregação e o extermínio racial invisibilizados pelas políticas públicas desde, pelo menos, a libertação formal dos escravizados com a criação de uma classe-raça de homens condenados à barbárie.

É importante lembrar que o racismo é um mal atávico no país, que, além de ter se enraizado como sistema econômico servindo de esteio para o desenvolvimento do Estado, se institucionaliza através de uma gramática de diferenciação social cujo objetivo político torna-se suprir as necessidades de distinção entre a elite branca (que se entende como europeia) e a população mestiça, fruto da violência praticada pelo processo colonial e maioria absoluta da população.

Sendo assim, o fato de Yacala ser órfão qualifica a denúncia tanto do ponto de vista mitológico, uma vez que o destino do herói épico é, via de regra, marcado pela simbologia do retorno ao lugar de origem, e, visto desse modo, é possível entender ausência de origem também como ausência de futuro, quanto do ponto de vista social, tendo em vista que sua

---

[188] Trata-se da obra ARENDT, H. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

[189] O conceito de abjeção desenvolvido inicialmente para tratar da violência de gênero em BUTLER, J. *Problemas de gênero*. São Paulo: Paz e Terra, 1990., é expandido devido a seus desdobramentos ético-políticos, sobretudo pensando a condição dos povos encarcerados nos Estados Unidos, dos seus imigrantes e da situação dos palestinos, na obra ____. *O clamor de Antígona: parentesco entre a vida e a morte*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014. A isso também podemos acrescentar a população periférica e carcerária no Brasil.

origem, bem como seu destino, são também o resultado desse processo de alijamento social. Nesse sentido nos permitimos compreender a origem da personagem como o próprio racismo, ponto em que a épica se converte em tragédia.

Diante disso, parece lícito suscitar o argumento de Jessé de Souza[190] acerca das origens da segregação racial no Brasil que, segundo o autor, é a mesma do seu atraso social, assemelhando-se ao sistema de estratificação da Índia, o que, ainda segundo o autor, produz no país uma "casta de intocáveis", a mesma à qual pertence Yacala, Adriana e Bai. Nas palavras do sociólogo, a criminalização do negro é produto da difusão dessa gramática racial utilizada como instrumento de diferenciação social. Isso leva à elaboração de um discurso que se constitui no imaginário permitindo a associação entre a população de negros e mestiços e a ideia abstrata do mal, baseada, sobretudo, na obra de Sérgio Buarque de Holanda, o que permite, por sua vez, a desmoralização e consequente desumanização das populações.

Isso, ainda segundo Souza, deve ser entendido a partir do modo de constituição da moralidade no Ocidente, segundo o processo de aprendizado humano visto como espiritualização desde, pelo menos, o judaísmo antigo que acaba por fundir o cristianismo em desenvolvimento ao idealismo platônico, legando à modernidade histórica uma hegemonia de pensamento de matriz ontoteológica. Em outras palavras, o espírito definido religiosamente como salvação em oposição ao corpo, através, sobretudo, do controle dos afetos. Neste aspecto, portanto, é possível compreender *Yacala* também como uma crítica à dogmática cristã, uma vez que, como vimos, há uma associação direta entre o processo de depauperação da personagem e a ritualística judaico-cristã.

Aqui cabe ressaltar novamente a semelhança entre a crítica vista em *Yacala* e as ideias propaladas pela obra *O eclipse da razão*, de Horkheimer. A evidente *crítica da razão* realizada através do poema elucida pontos importantes também encontrados na obra do crítico alemão, que relaciona a decadência dos preceitos iluministas à corrosão das suas bases humanistas, provocada pelo avanço do sistema capitalista e da hegemonização do discurso utilitário da ciência como panaceia universal, pelo menos desde o final do século XIX.

Além disso, é necessário mencionar que o estado de "autosenzala" de Yacala guarda muita semelhança com a instauração de um sistema econômico conhecido na contemporaneidade como neofeodalismo, ligado aos novos meios de exploração do capital

[190] Ver SOUZA, J. *Como o racismo criou o Brasil*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2021

na linha do que se convencionou chamar "anarcocapitalismo", uma espécie de derivação radicalizada do pensamento neoliberal, assunto discutido na obra de Marina Caparini[191] que tem como fundamento a constituição de um estado de **necropolítica,** nos termos de Achille Mbembe[192].

Segundo a pesquisadora, o projeto se inicia com o aumento brutal da desigualdade social na década de 1990 provocado pelos já mencionados problemas fiscais herdados da ditadura, no Brasil, cuja política tributária autoriza expressamente uma acumulação excedente de capital, sem precedentes, por parte de pequenos grupos das chamadas oligarquias brasileiras.

Ainda segundo a autora, os detentores dessas grandes fortunas subjugam aqueles que ficam sem nada, criando, assim, feudos corporativos que transformam a vida humana em *commodity*, sobretudo nas periferias das grandes capitais, através do que hoje conhecemos popularmente como processo de "uberização" dos direitos trabalhistas.

Ainda, cabe destacar o trabalho da socióloga Martha Huggins[193] cuja análise do novo aspecto econômico, a partir da tônica da privatização da segurança pública, no Brasil, observa como resultado, o processo de milicianização dessas forças, o que oficializa as práticas de opressão armadas e exploração das populações excluídas pelo milicianato, nesse sentido, o conceito de corpos enlutáveis encontra um paralelo exemplar no brutal assassinato de Yacala e Adriana.

3.4 UM ESTUDO SOBRE O SIGNIFICADO ADJETIVO DO GÊNERO EM YACALA

Diante da inequívoca vocação trágica da obra de Alberto da Cunha Melo, *Yacala* assume o lugar de maior destaque enquanto poema trágico, considerando, é claro, o sentido adjetivo do termo na terminologia de Anatol Rosenfeld. O trágico está presente, como vimos, na construção das imagens, do espaço, no ritmo insólito dos versos, da trama, no autoexílio da personagem marcado pelo destino inexorável. O trágico está no método de execução, nas suas nuances e nos seus paradoxos. Em *Yacala* o trágico está, sobretudo, inscrito, na sua cosmovisão, cuja presentificação contínua de um equívoco fundamental do homem – levar

---

[191] Ver especialmente o artigo "Aplicação de uma perspectiva de governança de segurança à privatização da segurança". In Bryden, Alan; Caparini, Marina (eds.). *Atores privados e governança de segurança.* LIT Verlag, 2006, pp. 263–282.

[192] MBEMBE, A. *Necropolítica.* São Paulo: N-1 Edições, 2018.

[193] Ver "Violência urbana e privatização policial no Brasil: Invisibilidade mista. Justiça Social". CADERNO CRH, Salvador, v. 23, n. 60, p. 541-558, setembro/dezembro, 2010. disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccrh/a/fFZzfk3pXtZ7j8QQQBqVXFq/?format=pdf&lang=pt> (acessado em: 29/09/2020).

fogo e não esponjas – representado no pronome oculto "nós", primeira palavra do poema, estabelece as condições para que o ciclo de violência social se perpetue.

A estrutura dramática da obra ganha destaque, como vimos, pela disposição criada na hierarquia entre narrador e interlocutor que através da *narratio* coloca o leitor diante da cena como plateia, particularmente, por localizar a ação do poema no presente, o que, considerando o destino da personagem, pode ser visto como um procedimento moralizante. Neste sentido, o gênero dramático, segundo Rosenfeld,

> (...) é aquele que reúne em si a objetividade da epopeia com o princípio subjetivo da Lírica, na medida em que representa como se fosse real, e imediata atualidade, uma ação em si conclusa que, originando-se na intimidade do caráter atuante, se decide no mundo objetivo através de colisões entre indivíduos. (ROSENFELD, 2017, p.28)

O aspecto dramático do poema, vendo por esse ângulo, nunca foi segredo posto que, conforme declarações do próprio autor, a obra foi concebida como um roteiro cinematográfico[194]. A ação dramática, seja no cinema ou no teatro, ocorre no presente, mesmo quando se trata de um drama histórico, neste sentido, ainda com Rosenfeld,

> a ação dramática, na sua expressão mais pura se apresenta sempre "pela primeira vez". Não é a representação secundária de algo primário. Origina-se cada vez, em cada representação, "pela primeira vez"; não acontece "novamente" o que já aconteceu, mas, o que acontece, acontece agora, tem a sua origem agora; a ação é "original", cada réplica nasce agora, não é citação ou variação de algo dito há muito tempo. (ROSENFELD, 2017, p.31)

Outro aspecto determinante do teor trágico é a constituição do seu aspecto ético, cuja expressão máxima pode ser exemplificada na epígrafe escolhida para o poema, "Vê como a dor te transcendentaliza", verso destacado de um poema de Cruz e Sousa. Como vimos, a ideia simbolizada na passagem refere-se ao *pathei mathos*, um ensinamento da sabedoria antiga, popularizado pelas peças de Ésquilo, com destaque para *Agamêmnon*, da *Oresteia.* A esse respeito observa a filóloga Jaqueline de Romilly,

> A entrada do coro do *Agamêmnon* não constitui apenas um conjunto lírico de extensão excepcional. Este canto encerra também uma reflexão mais

[194] Aqui é importante salientar que o diálogo, recurso estruturante da obra dramática, corresponde ao significado substantivo do gênero, e, nesse sentido, como já concluímos, o modo narrativo adotado pelo autor contribui para a forma híbrida do poema. A esse respeito destacamos "as formas dos gêneros não são arbitrárias. Emanam, ao contrário, em cada caso, da determinação concreta do respectivo estado social e histórico. Seu caráter e peculiaridade são determinados pela maior ou menor capacidade de exprimir os traços essenciais de dada fase histórica" (*Introdução à Ästhetik de Hegel*, op.cit., p.21) (LUKÁCS apud ROSENFELD, 2017, p.32).

profunda do que qualquer outra; sua própria extensão mostra-se o caminho para esse aprofundamento. Com efeito, o coro começa por dizer por que a situação deve causar inquietação. Depois, quando começa a cantar, ele evoca, um estado quase contemplativo, os presságios funestos que acompanham a partida da frota para Tróia. A evocação é solene e permeada de expressões religiosas e, na metade do canto, assume a forma de um ato de fé na justiça de Zeus. É o próprio nome do rei dos deuses que irrompe no início da estrofe: "Zeus ... qualquer que seja o seu verdadeiro nome, se este for do seu agrado, é por este mesmo que eu chamo". E a lei de Zeus é afirmada em toda a sua força: essa lei, proposta aos homens, ordena "**Sofrer para compreender**" (verso 177). (Romilly, 1998, p.31, negrito nosso)

Párodo Lírico de *Agamemnon* da Oresteia

Zeus, quem seja enfim,
se lhe é caro este nome
com ele o interpelo.
Não posso imaginar
com toda ponderação
senão Zeus, se deveras devo banir
do pensamento a fútil aflição.

Aquele que antes foi grande,
pleno de belicosa audácia,
nem se dirá, por ser antigo.
Aquele que surgiu depois
teve seu trivencedor e foi.
Quem propensa celebra a vitória de Zeus
há de lograr prudência em tudo:

ele encaminhou mortais
à prudência, ele que pôs
em vigor **"saber por sofrer"**.
a dor que se lembra da chaga
sangra insone ante o coração
e a contragosto vem a prudência.
Violenta é a graça dos Numes
sentados no venerável trono.

v.160 a 183
(TORRANO, 2018, p.115/16)

Em um certo sentido, a *pathei mathos,* na obra do poeta pernambucano acaba por assumir um sentido diametralmente oposto ao da poesia antiga. Isso levando em consideração que, na *Oresteia*, por exemplo, o anúncio da *pathei mathos* indica o início da jornada vista aqui como processo de aprendizagem pelo qual o herói trágico, Orestes, deve passar para alcançar o fim de um ciclo de violência na família, desencadeado pelo sacrifício

de sua irmã, Efigênia, a propósito da vitória de seu pai Agamenon sobre os troianos, e que se extingue, no enredo, com o perdão da personagem pelo julgamento de Atena, o que leva à pacificação das Erínias, antes despertadas pelo matricídio de Clitemnestra.

O sofrimento, que ocupa uma parte expressiva das retrancas do poema *Yacala*, não só tem sua origem em uma *hamartia* (*ἁμαρτία*) como constitui dela o próprio princípio da ação no poema. Isto é, movido pela obsessão nos cálculos (visto aqui como alegoria da busca pelo *lógos*), o matemático, abandona a realidade, tendo, como resultado a sua própria extinção. Nesses termos, o destino de Yacala assume ao mesmo tempo o sentido de *lógos* e *hübris*.

Contudo, tomar a busca de Yacala como *húbris* assume um duplo sentido: se por um lado podemos entender esse ímpeto como impulso de morte, cujo movimento parece estar vinculado a uma obsessão à procura sempre de um ganho secundário[195]. Por outro, podemos entender esse mesmo impulso como impulso de vida ou, como quis o filósofo Arthur Schopenhauer[196], uma vontade cega e irracional, sempre associada ao impulso de autopreservação, única ambição a mover a personagem na direção de seu destino. Em *Yacala*, vida e morte se equivalem.

Quanto mais próximo a personagem chega de seu destino cósmico, mais ostensivos se tornam seus sintomas físicos. Apesar da interpretação levar-nos ao câncer como significado imediato para o astro endógeno, tais sintomas como: falta de interesse pelo mundo exterior, isolamento social, apatia, anorexia dão margem a interpretações de outra ordem. Se porventura o texto poético nos permitir aproximações que apontem também ao campo psicológico da personagem, chegaremos, portanto, a um estado de humor conhecido como melancolia.

Em: *A tinta da melancolia*[197]*: uma história cultural da tristeza* – Jean Starobinski cataloga os vários aspectos assumidos pela manifestação patológica, que vão da antiguidade à modernidade. Inicialmente associada à bile negra, nos textos hipocráticos, a melancolia tem a ela relacionada manifestações como epilepsia, mania, tristeza, lesões cutâneas além de sintomas comuns à desnutrição como diarreia e vômitos.

---

[195] A personagem parece estar, segundo Freud, além do princípio do prazer, onde a obsessão configura-se na busca cega e autodestrutiva pelo gozo – ganho secundário – através do que convencionou-se chamar *Tanathos* ou pulsão de morte, que se apoia num processo de destinação das pulsões conhecido como sublimação, o que reforça o argumento de que a alegoria do cálculo pode ser vista como fazer artístico. Ver LACAN, J. *O seminário livro 7 – A ética da psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2006. e Freud. S. *Além do princípio do prazer*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

[196] Trata-se da tese do livro *O mundo como vontade e representação*, 1819.

[197] STAROBINSKI, J. *A tinta da melancolia: Uma história cultural da tristeza;* tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

Para os antigos, ainda segundo Starobinski, o excesso dessa substância "grossa, corrosiva e tenebrosa" (STAROBINSKI, 2016, p.20) resulta no desequilíbrio dos humores que, por sua vez, deve ser tratado por meio de banhos com ervas, purgantes e, no limite, sangria. O poema metaforiza em certa medida todos os sintomas e elementos envolvidos nas várias descrições do estado de humor melancólico, seja na descrição do ambiente obscuro e insalubre em que vive, seja no rebaixado estado de espírito da personagem que, imóvel, não faz outra coisa senão calcular.

Contudo, dois desses elementos encontram mais flagrantemente ressonâncias no poema: de um lado a bile negra que se espelha no café preto muitas vezes frio, único e recorrente líquido ingerido pela personagem, que serve de força motriz para os cálculos e o mantem no estado de "vigília"; e as golfadas de sangue, que, como reação natural do corpo ao estado de degradação física em função das longas jornadas de trabalho da personagem, parecem aludir à sangria.

Além disso, essa desordem de humores também se associa ao privilégio do gênio: nas palavras de Starobinski: "ela confere superioridade de espírito, acompanhando as vocações heroicas, o gênio poético ou filosófico" (STAROBINSKI, 2016 p.22). Adiante, o autor nos oferece mais um ponto de aproximação a propósito de Yacala como representação do artista, segundo o qual a experiência da melancolia é inerente ao ato da criação na cultura ocidental e pode ser observado ao longo processo de subjetivação nas artes (observada na passagem da Idade Antiga para a Moderna), em especial na literatura,

> (...) escrever, para o melancólico, "é transformar a impossibilidade de viver em possibilidade de dizer". E mesmo que ele não esteja conscientemente em busca do outro, a sua palavra pronunciada abre a possibilidade de uma relação. (STAROBINSKI, 2016, p.503)

em outras palavras, transformar a voz do cosmo em voz humana conforme o próprio poema.

As retrancas 051 e 052 marcam com mais ênfase o estado de evasão de Yacala do próprio corpo. O primeiro poema descreve a cena em que Bai, seu único amigo, um pescador negro, socorrendo Yacala: toca-lhe o ombro, recebendo em troca, no último dístico apenas "um olhar vazio". Imediatamente na primeira quadra do segundo poema o cientista é descrito como quem sente a água batendo no corpo como se fosse em corpo alheio.

Vendo por esse ângulo, portanto, o deslocamento do verso de Cruz e Sousa, "Vê como a dor te transcendentaliza", pode assumir duas nuances distintas. A primeira é da ironia, uma vez que, assumindo o sentido clássico do termo, a moira de Yacala é o destino

da própria violência de onde deriva, por sua vez, o valor inequivocamente social da obra. A segunda, e mais importante, é que a menção pode ser vista como presságio, já que a forma imperativa do verbo "vê", assume o sentido de denúncia desse ciclo seletivo e sem sentido de violência cuja ordem está fora do alcance da personagem, o que torna seu sofrimento, derivado de uma busca vã, apenas um capricho da sorte, ou melhor dizendo, da conjuntura social.

Sob a perspectiva aristotélica, existe de fato uma aproximação entre *lógos* (razão objetiva) e transcendência, conceito que se confunde, inclusive, com o próprio senso cósmico de ordenação (*kósmos*), e que se traduz nos princípios da verdade e beleza, não inerentes ao homem, cuja busca deve ser tratada, segundo tais preceitos, como imperativo. Para o saber tributário do idealismo platônico, qualquer busca que não passe pelas vias da razão objetiva configura uma *hübris* que culmina, necessariamente, em um desfecho trágico (*katastrophé*) estabelecendo entre esses elementos uma relação de causalidade. A esse respeito o Professor de Literatura Brasileira, Ronaldes de Melo e Souza, no artigo "Atualidade da tragédia grega"[198], observa,

> A teoria aristotélica da tragédia grega, que se tornou normativa na tradição literária da civilização ocidental, constitui o obstáculo essencial à elucidação do projeto educacional dos poetas trágicos, sobretudo, porque converte a dimensão ontológica de seus dramas numa mera representação lógica de eventos consecutivos. (ROSENFIELD, 2001, p.115)

Essa linha de pensamento, tal como a conhecemos, é a mesma que lega ao campo do sensível e a toda natureza das paixões provenientes dele, um caráter antípoda: limitação, imperfeição, ilusão, vício, características que são repostas na dicotomia entre corpo e espírito na dogmática cristã e que surgem, em Yacala, como economia ética. Tal posição filosófica, que retrata um modo de interpretação da realidade, consolida-se, antes, na antinomia da teoria das ideias de Platão que consiste na separação entre mundo sensível e ideal, baseada sobretudo na teoria pitagórica dos princípios como afirma o próprio Aristóteles em sua *Metafísica*[199]. Nesse sentido, sustenta Melo e Souza,

> O pressuposto básico é que a **tradição onto-teo-lógica** da metafísica inviabiliza a compreensão do sentido poematizado no drama ático. Inicialmente se argumenta que Platão, o fundador da metafísica, e

[198] ROSENFIELD, D.L. (Org.). *In: Filosofia e literatura: O trágico.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, pp. 115-140.
[199] Trata-se da obra *Metafísica*, de Aristóteles particularmente, A6, 987a32-b1.

> Aristóteles, o inventor da lógica, não conhecem a verdade da poesia de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. A pretensão hegemônica da episteme platônica, que se compagina da ***paideia* filosófica do saber acerca do ser, desautoriza a *paideia* poética do saber pelo sofrer, do *pathei mathos***, preconizada por Ésquilo como forma privilegiada de conhecimento. (ROSENFIELD, 2001, p.115)

No poema trágico, o estatuto, o cálculo, o procedimento não se reduzem, como observa Aristóteles, em sua poética a uma sucessão contínua de ocorrências, mas principalmente, na "equiponderância (*Gleichgewicht)*, o equilíbrio dinâmico de **forças simétricas opostas**" (ROSENFIELD, 2001, p.126), em outras palavras, na **síntese de opostos**. Isto que para Platão pode ser considerado a "iniciação do saber acerca do ser" se realiza na passagem da obscuridade terrestre da aparência para a claridade celeste e supraceleste da essência, processo através do qual o homem alcançaria sua virtude,

> No antro ensombrado, o ritual iniciático se dramatiza em oito episódios rigorosamente concatenados. 1º) o prisioneiro, impedindo de se mover e de volver o olhar para ver e conhecer, é o cavernícola imobilizado nas trevas da ignorância; 2º) o voltar-se para os objetos iluminados pelo fogo como estágio inicial da percepção; 3º) o devotar-se ao ofício de mirar o próprio fogo como exercício propedêutico de se adaptar a vista à contemplação da luz; 4º) a peregrinação ascendente através do cainho escalonado até a claridade do dia; 5º) o dever cingir-se à captação de sombras como etapa preparatória da capacidade de se perceber a luminosidade diurna; 6º) a percepção das coisas que produzem sombras e imagens reflexas; 7º) a contemplação do céu noturno, em cujo fulgor menos intenso se prepara a fase terminal da adaptação perceptiva ao reino dos sensíveis; 8º) a visão final do sol em todo o seu esplendor transcendente. (ROSENFIELD, 2001, p.116)

Como se observa, as etapas do processo em direção ao esclarecimento alegorizadas na parábola da caverna de Platão, assemelham-se muito ao decurso de Yacala na narrativa, sobretudo, considerando os paralelos entre a posição inicial e final dos processos, a saber, "antro ensobrado" e a "visão final do sol em todo/ o seu esplendor transcendente", que lembram, respectivamente, o castelo de trevas onde Yacala vive a sua infância e a estrela metaforizadas pela luz do sol, estertor da personagem.

Nesse sentido parece possível compreender *Yacala* como uma crítica ontológica à estética socrática que pode ser entendida como ponto inicial da hegemonia do racionalismo no ocidente, como defende o filósofo alemão Friedrich Wilhelm Nietzsche na obra *O nascimento da tragédia*[200]. O poema, nesta acepção, é uma crítica aguda ao sistema de globalização e exclusão criados pelo

[200] NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

capitalismo tardio, que, conforme dito, é o responsável pela atual ordem de coisas [*status quo*], como já confessava pensar o próprio autor em citada entrevista a respeito da temática do poema.

Para além disso, *Yacala* é uma resposta lúcida à indiferença do universo diante da farsa de um sistema cujo caos, entronizado sob a fachada da ordem, traduz-se tantas vezes em processos sociais de extermínio como é o caso do encarceramento em massa, no Brasil, produzido pela seletividade penal e mais frequentemente o genocídio praticado pelos braços do Estado nas periferias das grandes metrópoles, como é também o caso do Recife e onde podemos localizar a própria história de *Yacala*.

O longo poema narrativo de feição trágica é, como as grandes tragédias do passado, um *memento mori*, forma de figuração do aspecto mais profundo da tragédia humana, a impossível síntese entre razão e finitude, cuja herança, o desejo da eternidade exemplificado na máxima horaciana *exegi monumentum*, também pode ser visto como dupla representação do esforço inútil do poeta e da busca vã de Yacala, cujo destino inescapável representa, segundo Alfredo Bosi,

> de uma só vez as duas dimensões da Obra de Alberto da Cunha Melo: a experiência funda do sofrimento cuja origem é inequivocamente social e a capacidade própria da linguagem poética de tudo passar pelo crivo da consciência pessoal, essa câmara de ressonância que acolhe, compõe e tonaliza os múltiplos estímulos que nos assediam e se fundem com nossa identidade. (MELO, 2003, p.161)

3.5. A FIGURAÇÃO DO TRÁGICO

> Se a tragédia antiga foi obrigada a sair do trilho pelo impulso dialético para o saber e o otimismo da ciência, é mister deduzir desse fato uma luta eterna entre *a consideração teórica* e a *consideração trágica do mundo.*
>
> F. Nietzsche, *O nascimento da tragédia*

A modernidade, representada nas suas várias nuances pela obra de Alberto da Cunha Melo, está mesmo, ao que parece, presa à rede da cultura alexandrina que reconhece o ideal apenas no *Homem teórico*, como sustenta Friedrich Nietzsche (crítica visível também no poema *Yacala*). Essa posição tem como coluna dorsal a estética socrática, sobretudo, a partir de Eurípedes e Platão conforme nos explica o filósofo alemão,

> Eurípides se encarregou como também, Platão o fizera, de demonstrar a contraparte do poeta "irracional"; o seu princípio estético "tudo deve ser consciente para ser belo", é, como já disse, o lema paralelo ao princípio socrático: "**Tudo deve ser consciente para ser bom**". Em consequência disso, Eurípedes deve valer para nós como o poeta do socratismo estético. (NIETZSCHE, 2019, p.80/81)

Uma vez munida de suas *aeternae veritatis*[201] a humanidade, sob a autoridade de uma suposta *máquina do mundo*, determina o espaço, o tempo e a causalidade como leis totalmente incondicionais e de validade universal. Essa "milagrosa" panaceia, que é vista por muitos pensadores como fonte do declínio do pensamento ocidental, questão ostensivamente discutida na já mencionada obra de Max Horkheimer, deve ser vista particularmente, ainda nas palavras de Nietzsche, como resultado da hegemonização da estética socrática, sobretudo, com avanço do pensamento utilitarista e determinista na modernidade. A esse respeito considera o filósofo,

> Sócrates, o herói dialético no drama platônico, nos lembra a natureza afim do herói euripidiano, que precisa defender as suas ações por meio de razão e contrarrazão, e por isso mesmo se vê tão amiúde em risco de perder a nossa compaixão trágica; pois quem pode desconhecer o elemento *otimista* existente na essência da dialética, que celebra em cada conclusão sua festa de júbilo e só consegue respirar na fria claridade e consciência? Esse elemento otimista que, uma vez infiltrado na tragédia, há de recobrir pouco a pouco todas as suas regiões dionisíacas e impeli-las necessariamente à destruição – até o salto mortal do espetáculo burguês? Basta imaginar as consequências das máximas socráticas: "Virtude é saber; só se peca por ignorância; o virtuoso é o mais feliz"; nessas três fórmulas básicas jaz a morte da tragédia. Pois agora o herói virtuoso tem de ser dialético; agora tem de haver entre virtude e saber, crença e moral, uma ligação obrigatoriamente visível; agora a solução transcendental da justiça de Ésquilo é rebaixada ao nível do raso e insolente princípio da "justiça poética", com seu habitual *deus ex machina*. (NIETZSCHE, 2019, p.87, grifos nossos)

Para o filósofo, a falsa disputa entre a estética socrática e o conhecimento dionisíaco encobre o fato de essa primeira ser apenas um instrumento do pensamento, que, por sua vez, é governado pelos impulsos. Sendo assim, segundo Nietzsche, "Essa sublime ilusão metafísica é aditada como instinto à ciência, e a conduz sempre de novo a seus limites, onde ela **tem de transmutar-se em arte**, que é o objetivo propriamente visado por esse mecanismo." (NIETZSCHE, 2019, p.91). Nesse aspecto a arte pode ser vista como a única área do conhecimento humano capaz de transformar e transmitir conhecimento sensível, e, para além disso, **romper com o *principium individuationis*, criado pela ilusão apolínea de unidade.**

Para Nietzsche, no entanto, apenas o trágico foi capaz de alcançar tal feito e isso ocorre devido a uma certa acomodação da música executada pelo coro dionisíaco à imagética

[201] Verdades eternas, ou universais, são os princípios da razão objetiva no qual se fundamenta a visão iluminista de mundo e a ciência.

apolínea do drama, na antiguidade, o que, ainda segundo o filósofo está expresso apenas nas obras de Ésquilo e Sófocles, tendo seu fim decretado, como vimos, por Eurípedes quando da incorporação ao drama da estética socrática.

É verdade, também, no entanto, que desde Kant, divisor de águas do pensamento moderno, sabemos que essas leis constituídas na estética socrática servem apenas para elevar os fenômenos ao estatuto de realidade, a fim de substituir a essência mais íntima e verdadeira das coisas, ou, na terminologia de Nietzsche, o seu sentido *dionisíaco* "para tornar por esse meio impossível o seu efetivo conhecimento", ou seja, segundo uma expressão de Schopenhauer, "para fazer adormecer ainda mais profundamente o sonhador" (*O mundo como vontade e representação*, I, p498). (NIETZSCHE, 2019, p.108)

Nesse sentido o filósofo Hans Vaihinger, tributário do pensamento Kantiano, em seu magistral tratado, *A filosofia do como se*[202],(1911) defende que "não somos absolutamente nós que reconhecemos a realidade objetiva, pois só a exploramos" uma vez que, ainda segundo o filósofo,

> a função do pensamento cumpre sua finalidade ao transformar os complexos dados das sensações em conceitos válidos, em **juízos gerais**, em **conclusões contundentes**, pelo que produz determinada imagem do mundo; tal imagem nos faculta a avaliar os acontecimentos objetivos e agir e intervir com êxito em seu percurso. (VAIHINGER, 2011, p.107/108)

Por esse ângulo, o produto dessa função orgânica do pensamento não deve ser confundido com um "ser objetivo", ao qual, segundo Vainhinger, nunca teremos acesso, uma vez que ele não é "a representação teórica do mundo externo no espelho da consciência" nem "a comparação teórica dos produtos lógicos com coisas objetivas",

> ele é antes a comparação prática de se é possível calcular, por meio daqueles produtos lógicos, os acontecimentos que ocorrem sem o nosso concurso e realizar, de modo apropriado e de acordo com as diretivas das construções lógicas, os nossos impulsos. (VAINHINGER, 2011, p.108)

Sendo assim, o pensamento deve ser entendido como produto da vontade, nos termos de Schopenhauer, e não o contrário, isto é, se no decurso da racionalização do mundo o valor prático assume a primeiro plano, o conhecimento deixa de ser visto como *télos* e passa a ser visto apenas como produto secundário da razão. Deste modo, de um ponto de vista

[202] Trata-se da obra VAIHINGER, H. *A filosofia do como se: Sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista.* Chapecó: Argos, 2011.

epistemológico, não se pode mais falar em "verdades" no sentido comum da palavra, e, apesar disso, humanidade ainda vive sob a égide desse falso Apolo, condição tão bem ilustrada na reflexão do poema "Círculo Cósmico".

Nessa perspectiva, ainda é possível afirmar que a poesia do pernambucano Alberto da Cunha Melo, figurando, entre as mais relevantes da modernidade tardia, no Brasil, pode ser entendida como representação exemplar dessa condição moderna, universal, que é trágica pelo seu próprio estado de coisas, e talvez, por isso, assuma o papel de denúncia explícita, como é o caso de *Yacala*, que, aliás, é um exemplo acabado da tragédia moderna segundo a hipótese nietzscheana, posto que carrega a proposição principal da consideração esquiliana do mundo, "aquele que vê a Moira tronando, como eterna justiça. Sobre deuses e homens." (NIETZSCHE, 2019, p.62) o que se imprime, particularmente, na ausência de um *deus ex machina* na narrativa.

Além disso, conforme repetidamente demonstrado, a poesia do pernambucano rompe, em todos os aspectos, com o **princípio de unidade e individuação**. Isso, pois, ascende à objetivação desses estados dionisíacos, representando, não a redenção apolínea na aparência dos versos, mas "o quebrantamento do indivíduo e sua unificação com o Ser primordial" (NIETZSCHE, 2019, p.58), em outras palavras, a restauração do senso de finitude adormecido pelo domínio de Apolo, o que também está magistralmente representado na narrativa de *Yacala*.

Por fim, cabe salientar que a figuração do trágico na poesia albertiana não corresponde apenas a um resultado estético específico que, como vimos, resta na dissonância[203] prosódica, no rompimento com o princípio pictórico de unidade, e nos seus tantos outros paradoxos estruturantes. Antes disso, o trágico, na poesia de Alberto da Cunha Melo, revela uma particular e declinante condição de existência através da qual a própria arte moderna se justifica e perpetua a antiga sabedoria trágica que pode guiar o homem em meio a um mundo de tormentos, através da sua frágil embarcação, para que assim seja possível alcançar,

> sempre de novo o lúdico construir e desconstruir do mundo individual como eflúvio de um arquiprazer, de maneira parecida à comparação que é

[203] Segundo Nietzsche: "Difícil como é de se apreender, esse fenômeno primordial da arte dionisíaca só por um caminho direto torna-se singularmente inteligível e **é imediatamente captado: no maravilhoso significado da dissonância musical**; do mesmo modo que somente a música, colocada junto ao mundo, pode dar uma noção do que se há de entender por justificação do mundo como fenômeno estético. O prazer que o mito trágico gera tem uma pátria idêntica à sensação prazerosa da dissonância na música. O dionisíaco, com o seu prazer primordial percebido inclusive na dor, é a matriz comum da música e do mito trágico" (2019, p.141)

> efetuada por Heráclito, o Obscuro, entre a força plasmadora do universo e uma criança que, brincando, assenta pedras aqui e ali e constrói montes de areia e volta a derrubá-los. (NIETZSCHE, 2019, p.140)

Finalmente, para que não se incorra na tentação de reduzir a poética albertiana à ótica enlutada de um pessimista atávico ou mesmo, por outro lado, a um plectro nostálgico repositor de uma tradição supostamente corrompida pelo advento da modernidade, é necessário esclarecer, apesar do inenarrável exposto na tragédia inscrita em cada um dos versos desse grande poeta pernambucano, que é precisamente através da competente figuração artística dessa condição moderna, vista como trágica, que o poeta nos revela uma profunda sabedoria ética.

A cosmovisão de Cunha Melo, sintetizada em *Yacala*, expressa o ensinamento sapiencial mais relevante, segundo os naturalistas, desde, pelo menos, Espinosa: **nunca falsificar o testemunho dos sentidos**. Nas palavras de Nietzsche[204], "a partir de Heráclito, todos os filósofos, por motivos diferentes, passam a rejeitar o testemunho dos sentidos como falsificador de uma suposta "realidade", seja por ele demonstrar os fenômenos sob forma de multiplicidade e mudança (como é o caso dos tributários da estética socrática) ou mesmo, no caso do Éfeso, **duração e unidade."**

Para o filólogo alemão, no entanto, os sentidos não mentem nem do modo como os eleatas pensavam, uma vez que o que fazemos do seu testemunho é o que introduz a falsificação, já que o processo cognitivo é posterior ao contato sensível, sendo responsável por criar as ilusões de aparência sob as ficções da unidade, da materialidade, da substancia, da duração, que podem ser vistas, aqui, como soluções metafísicas de uma realidade essencialmente inconcreta.

Neste sentido, opera-se uma inversão da perspectiva hegemônica racionalista quando se conclui que a razão é a causa da falsificação dos sentidos. O que nos traz de volta ao ensinamento dos naturalistas, ao qual se alinha o poeta: se o mundo "aparente" é o único mundo, então, o "mundo ideal" buscado através de toda técnica é, tão somente a ilusão metafísica que nos distrai da verdade vista aqui como o presente[205].

---

[204] Referimo-nos a obra NIETZSCHE. F. *Crepúsculo dos ídolos: ou como se filosofa com o martelo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2017. Particularmente os capítulos III e IV.

[205] Cabe destacar que, operando essa inversão, o conceito de niilismo assume um sentido antagônico ao comum, na obra de Friedrich Nietzsche, para quem niilistas são aqueles que, através de alguma ilusão metafísica, passam a negar a realidade sensível, desviando-se do presente.

Considerações Finais

Ao fim desse longo percurso parece importante retornar às questões que deram início ao trabalho, uma vez que essas escolhas se desdobraram, ao longo da pesquisa, em outras questões, talvez mais pertinentes do que as iniciais. Além disso, cabe destacar o esforço feito para criar uma unidade de análise dentro da extensa e multifacetada obra do poeta pernambucano Alberto da Cunha Melo, uma obra dileta de um autor pouco frequentado pela discussão acadêmica e cuja importância, sem nenhuma dúvida, a torna merecedora da atenção da crítica especializada.

O primeiro ponto do nosso trajeto representa, mesmo que em sua generalidade, uma questão bastante discutida e disputada, até os dias de hoje, tanto pelos teóricos e historiadores literários quanto pelos próprios autores. Essa é a concepção e delimitação de uma categoria adequada à compreensão de uma das várias instâncias que compõem as manifestações culturais coletivas que ocorrem no interior do corpo social. Trata-se, no caso específico de nosso objeto, do movimento pernambucano nomeado como Geração Regional de 65 ou Geração 65.

Inicialmente a celeuma instaura-se em torno da disputa entre a citada geração e a geração de 60, defendida por Lyra através do guarda-chuva teórico do organicismo de Ortega y Gasset e seus interlocutores, disputa que ocorre, segundo o historiador, devido ao uso impreciso e indiscriminado de tal terminologia. Nessa senda, em linhas gerais, os teóricos do tema compreendem e concluem, unanimemente, que uma geração se constitui, considerando todas as suas variações, sempre dentro de uma dupla articulação histórico-biográfica, o que elimina logo de cara a possibilidade de que haja uma geração regional.

Apesar disso, é importante observar que o uso inadequado do termo não altera a importância da contribuição deixada pelo fato literário, Geração 65, o que, por sua vez, nos outorga a responsabilidade de tentar nomear tal manifestação cultural. Sendo assim, optamos, através de uma tentativa de distinção categorial, pelo conceito de movimento, uma vez que parece mais adequado considerando as origens e desdobramentos da mencionada manifestação cultural.

Além disso, como se observa, talvez, o maior feito do debate, neste primeiro capítulo, tenha sido, não a classificação ou reclassificação do movimento, que tem, em si mesmo e nas suas contribuições literárias e editoriais, o sentido máximo da sua importância, mas, visto de outro modo, o reposicionamento da categorização aferida pelo historiador Tadeu Rocha

de geração regional devido ao seu caráter de exclusão constituído sobre uma lógica segregacionista praticada pelo pensamento crítico hegemônico da época.

Adiante, o segundo capítulo condensa os argumentos centrais a serem desenvolvidos nas análises das obras, primeiro a partir de uma delimitação do projeto literário do autor a começar da unidade estabelecida por Cunha Melo e nomeada como Círculo cósmico, depois buscando desenvolver considerações sobre a obra que possam, com base nos problemas levantados pela sua fortuna crítica, situar o leitor acerca do percurso do poeta, com destaque especial para a sua estilística inovadora, e as formas de mediação utilizadas pelo autor, além da vocação aforística dos versos em que o alcance crítico provém do compartilhamento dessa "experiência funda do sofrimento, cuja origem é inequivocamente social", para recordar as palavras de Alfredo Bosi.

Dessa maneira, a escolha de privilegiar as obras escritas em octossílabos e o processo de desenvolvimento da retranca mostrou-se especialmente profícua, considerando o autoproclamado projeto estético desenvolvido pelo autor cujo objetivo, recuperando as palavras do poeta, era o de retratar uma certa dinâmica do real que pudesse dar aos versos uma intensificação na representação dessas experiências, isto é, a "realidade".

Neste sentido, as análises de todos os poemas escolhidos demonstraram que a solução adotada por Alberto da Cunha Melo, para criar essa dinâmica de representação de uma realidade intensificada, dá-se, via de regra, através da utilização de procedimentos e processos enantiológicos, conceito inspirado na filosofia de Heráclito de Éfeso e que retorna à discussão moderna, como tentamos demonstrar, através da renovação do debate epistemológico romântico, sobretudo, através da crítica hegeliana ao sistema de Kant.

O resultado da utilização desse procedimento, nomeado como unidade enantiológica e que remonta aos processos de composição das unidades da tragédia grega, revelam desde o início, a ambivalência latente na cosmovisão do poeta. Este sentimento, como vimos, resulta, sobretudo, na produção de dissonâncias em todas as instâncias dos poemas, o que assegura ao autor um efeito original, plástico e sonoro, entendido por Bosi como "uma estranha beleza".

Além disso, esse efeito, de maneira relativa, evoca a perspectiva romântica da pintura e da música, especialmente no tocante ao rompimento com a escala diatônica, as rígidas diretrizes da poética clássica, bem como aos modelos miméticos da pintura realista, o que fica ainda mais evidente na comparação com o poeta João Cabral de Melo Neto.

Sendo assim, é dentro dessa sua inflexível orquestração, a retranca, que a poética de Alberto da Cunha Melo encontra as suas linhas de força, não na estabilidade do sistema

prévio, mas na tensão produzida pelo atrito entre forma e conteúdo, isto é, pelo desequilíbrio e potência de ruptura com essa normativa, cujo resultado, a dissonância, vista por Hugo Friedrich como condição precípua da arte moderna, encontra seu sentido mais profundo no Trágico, dessa vez com Nietzsche, segundo o qual o pressuposto fundamental das grandes obras trágicas está contido na condição latente que só pode ser alcançada através do rompimento com apolínio *principium individuationis*.

Diante disso, o escrutínio realizado no primeiro e no último livros, em especial considerando as suas temáticas e modos de mediação, demonstram a persistência dessa cosmovisão trágica, seguida da constatação de uma clara disposição filosofante e de um teor pessimista existencial, além da insistência na temática cotidiana que muitas vezes se estende ao biográfico, e parece corroborar a ideia de que se trata de uma obra lírico-trágica, especialmente, considerando, na citada recorrência, a distância entre os livros analisados bem como a unidade nomeada pelo próprio autor como um círculo cósmico.

A partir de tais evidências, surge, portanto, a hipótese acerca da figuração do trágico que, na obra de Cunha Melo, apresenta-se, portanto, não como reflexão isolada, mas como um projeto estruturante atravessado por uma inquietação epistemológica que resta no desejo fixo e ostensivo que o poeta tem de dizer. Dizer baixo, mas dizer bem.

Ainda nesse sentido, Yacala, o último poema de seu projeto literário, revela com mais intensidade a dimensão trágica desse longo percurso trilhado pelo poeta, em sua dupla dimensão, primeiro, vista nos procedimentos enantiológicos que remontam o sentido antigo e universal do trágico, sobretudo, nas temáticas ligadas às tradições clássica e moderna, cuja orientação evoca o pensamento de Kafka, Shakespeare, Cruz e Souza, Alphonsus de Guimarães, além dos filósofos Emil Cioran e Friedrich Nietzsche, entre tantos outros.

Por último e sem nunca deixar de tratar do seu sentido mais particular, o sentimento do trágico funda-se, sobretudo, na experiência conflitante entre razão e sensibilidade, visto nas relações sociais mediadas, sempre, pela desigualdade, muito representativas do espírito ambíguo de um estado nacional como o brasileiro, constituído, desde a sua gênese, a partir da trágica ambivalência entre o arcaico e o moderno, o excesso e a carência, a razão e a sensibilidade, o páthos e o logos, marcas que podem ser encontradas do início ao fim de sua obra, e, mais particularmente, em Yacala, na pele do protagonista, um entre os tantos órfãos negros brasileiros cujo destino trágico pode ser compreendido na acachapante ausência de sentido e de autocuidado representadas, paradoxalmente, na sua obsessiva busca pela ilusão do real.

Visto desse modo, essa tragédia de proporção épica, também pode ser entendida como um Círculo cósmico, cujos extremos, vida e morte, estão contidos em todos os passos do seu percurso, seja na ambivalência de sons, imagens e procedimentos, seja no sentido mais profundo da páthos social que, através da narrativa dessa estranha e familiar personagem, Yacala Cosmos, reiteram o sentimento trágico de uma obra em que a poesia e a vida frequentemente se cruzam e quase nunca se distinguem.

BIBLIOGRAFIA

LITERATURA

MELO, A. C. “Círculo Cósmico”. *In*: *Poemas anteriores*. Recife: Edições Bagaço, 1989.

_____. *Carne de terceira com poemas à mão livre*. Recife: Bagaço, 1996.

_____. *Clau*. Recife: Imprensa Universitária da UFRPE, 1992.

_____. “Dez poemas políticos”. *In*: *Noticiário*. Recife: Edições Pirata, 1979.

_____. “Meditação sob os lajedos”. *In*: *Dois caminhos e uma oração*. São Paulo: A Girafa; Recife: Instituto Maximiano Campos, 2003.

_____. *Noticiário*. Recife: Edições Pirata, 1979.

_____. *O cão de olhos amarelos & outros poemas inéditos*. São Paulo: A Girafa, 2006.

_____. “Oração pelo poema”. *In*: *Poemas anteriores*. Recife: Edições Bagaço, 1989.

_____. “Publicação do corpo”. *In*: *Quíntuplo*. Recife: Aquário/UM, 1974.

_____. *Poemas anteriores*. Recife: Edições Bagaço, 1989.

_____. “Poemas à mão livre”. *In*: *Soma dos Sumos*. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: FUNDARPE, 1983.

_____. “Yacala”. In: *Dois caminhos e uma oração*. São Paulo: A Girafa; Recife: Instituto Maximiano Campos, 2003.

_____. *Um certo Louro do Pajeú*. Natal. EDUFRN, 2000.

_____. *Um certo Jó Patriota*. Recife: SINDESP, 2002 [2012].

_____. *Marco zero*: Crônicas. Recife: CEPE, 2009.

_____. *Poesia completa*. São Paulo: Record, 2017.

FORTUNA CRÍTICA

BARBOSA FILHO, H. Prefácio: “Uma laica liturgia de amor”. In: MELO, Alberto da Cunha. *Clau*. Recife: Imprensa Universitária da UFRPE, 1992.

_____. Posfácio: “Alberto da Cunha Melo, grande pecador ou seis propostas para uma nova leitura”. In: MELO, Alberto da Cunha. *O cão de olhos amarelos e outros poemas inéditos*. São Paulo: A Girafa, 2010.

BOSI, A. Prefácio: “Uma estranha beleza”. In: MELO, Alberto da Cunha. *Dois caminhos e uma oração*. São Paulo: A Girafa; Recife: Instituto Maximiano Campos, 2003.

CORDEIRO, C. (org.) *Cantos de contar*, Recife: Editora Paés, 2012.

_____. “Tradição de extremos”. *Continente multicultural*, Recife: CEPE, ed. n. 64, abril de 2006. disponível em: <http://www.albertocmelo.com/alberto_fc_04.htm>. acessado em: 21 agosto de 2019.

_____. *Faces da resistência na poesia de Alberto da Cunha Melo*. Recife: Bagaço, 2003.

_____. *Cronos*. Revista do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da UFRN, Natal: EDUFRN. Jan/Dez 2004/2005.

DOURADO, E. R. *Ressonâncias épicas em* Yacala*, de Alberto da Cunha Melo*. Dissertação de mestrado. Três Lagoas, MS: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), 2015.

FARIA, N. G. *Metapoesia e profecia em Alberto da Cunha Melo*. Dissertação de mestrado. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2005.

FELICÍSSIMO, G. "Considerações sobre o verso de oito sílabas". *Cronópios*. Disponível em <http://cronopios.com.br/site/critica.asp?id=3541>. Acessado em 23/02/2018

HÉLIO, M. "Yacala é homenagem à idade do chumbo". Entrevista. *Jornal do Comércio*, Caderno C. Recife, 07.05.2006.

_____. "A ordem fatal das coisas vivas". In: *Dois caminhos e uma oração*. São Paulo: A Girafa, 2003.

_____. "Poesia filosófica de Alberto da Cunha Melo". Resenha de *Meditação sob os lajedos*.

In Diário de Pernambuco. Recife, 10.12.2002.

_____. *Posfácio:* "Trobar Clar versus Trobar Clus". In: MELO, Alberto da Cunha. *Poemas anteriores*. Recife: Edições Bagaço, 1989.

César Leal. "Futebol, poesia e arte". *Diário de Pernambuco*, Caderno Viver, Diário Literário, Recife, 13 jul. 1998.

_____. "Alberto da Cunha Melo: Uma nova forma fixa". *Diário de Pernambuco*, Caderno Viver, Recife, 13 de julho de 1998.

LUCENA, K. *Cantos brilhando nos escombros: Roteiros da poesia de Alberto da Cunha Melo*. Dissertação de mestrado. Feira de Santana, BA: Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), 2012.

_____. "Considerações estéticas sobre a violência em Yacala", de Alberto da Cunha Melo. *Anais do II Seminário Nacional Literatura e Cultura.* 2010. Disponível <http://200.17.141.110/senalic/II_senalic/textos_completos/Karine_Braga_de_Queiroz_Lucena.pdf> Acessado em 13 de março de 2019.

SILVA, Deonísio. "Gosto de ler Alberto da Cunha Melo". *In* MELO, Alberto da Cunha. *O cão de olhos amarelos & Outros poemas inéditos.* São Paulo: A Girafa, 2006.

TOLENTINO, B. Resenha de *Yacala*. *In Bravo*. São Paulo, outubro de 1999.

_____. "*Opus nigrum* da dor que nos liberta". *In:* MELO, Alberto da Cunha. *Dois caminhos e uma oração.* São Paulo: A Girafa, 2003.

_____. "A tentação de Yacala". *Bravo!*, São Paulo, n. 25, p. 138-141, out. 1999.

MOLITERNO, Isabel de Andrade. *Imagens, reverberações na poesia de Alberto da Cunha Melo: Uma leitura estilística*. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo (USP), 2007.

MOURA, Ivana. "A poesia não é mercadoria". *Diário de Pernambuco*.Caderno Viver. 2006. Disponível em < http://www.albertocmelo.com/fc10_ivana_moura.htm> Acessado em 8 de maio de 2020.

MOURA, W. C. *O cão de olhos amarelos.* 2006. disponível em: <http://www.albertocmelo.com/fc6_wcm.htm> acessado em 22 de setembro de 2013.

POR CAPÍTULO

1

BEZERRA, J. (org.). *Geração 65: O livro dos trinta anos*. Recife: Ed. Massangana, Fundação Joaquim Nabuco, 1997.

_____. TENÓRIO, T. (org.). *Treze poetas da geração 65, 30 anos.* Recife: FUNDARPE, 1995.

CAMILO, V. *A Modernidade entre tapumes - da lírica social à conversão neoclássica na poesia brasileira moderna*. São Paulo: Ateliê Editorial/FAPESP, 2020.

CAMPOS A., CORDEIRO C. (org.) *Pernambuco terra da poesia*. Recife: Ed. Carpe Diem, 2010.

Dicionário biobibliográfico de poetas pernambucanos. Recife: CEPE/FUNDARPE, 1993.

FREIXA C., LECCARDI C. "O conceito de geração nas teorias sobre juventude" in: *Revista sociedade e Estado* – Volume 25 Número 2 maio / agosto 2010

FORACCHI. M. M. (org.), Karl Mannheim: *Sociologia*, São Paulo, Ática, 1982.

LARROSA. J. (ed.), *On generations. On coexistence between generations*, Barcelona: Fundación Viurei Conviure, 2007.

LEAL. C. (org.). *Quíntuplo.* Recife: Edições Aquário, 1974.

LYRA, P. (org.). *Sincretismo: a poesia da geração 60*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

ORTEGA Y GASSET, J. "La idea de las generaciones", El tema de nuestro tiempo, *Obras completas*, Vol. 3, Madri: Revista de Occidente, 1966.

PAIVA, J.R. *Geração 65: cinquenta anos* Recife: Edições Dédalo, 2016.

Revista Continente (documento), ano 11 – Nº14/2003

2

ADORNO, Theodor. "Palestra sobre lírica e sociedade". In: _____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

_____. *Teoria estética.* Coimbra: Edições 70, 2011.

ANDRADE, M. *Pequena história da música.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

Aristóteles. *Órganon.* Tradução: Edson Bini. São Paulo, 2010. Ed. Edipro.

CAMILO, V. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas.* São Paulo: Ateliê, 2001

DRUMMOND, C.D. *Confissões de Minas*.São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GOETHE, J.W. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 2011

GRIFFITHS, P. *A música moderna: Uma história concisa e ilustrada – de Debussy à Boulez.* São Paulo: Zahar, 1988.

HEGEL, F.W. *Fenomenologia do Espírito*. São Paulo: Vozes, 2020.

HEIDEGGER, M. *Os problemas fundamentais da fenomenologia.* (Trad. Marco Antônio Casanova). Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

KAFKA, F. *O castelo*. São Paulo: Editora Nova Cultura, 2003.

KANDINSKY, W. *Olhar sobre o passado*, trad. Antônio de Páuda Danesi, São Paulo: Martins Fontes, 1991.

KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária*. Vol II.Coimbra: 1968, Armênio Amado Editor.

PREMINGER. A. (Ed.) *A enciclopédia de poesia e poética de Princeton*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível.* São Paulo: Editora 34, 2009.

REALE. G. *História da filosofia grega e romana, pré-socráticos e orfismo*. São Paulo: Edições Loyola, 1993.

ROSENFIELD, D.L. (Org.). "O vivente na filosofia e na poesia" in: *Filosofia e literatura: O trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

SAID, A. *Tratado versificação portuguesa*. São Paulo: Edusp, 1999

SCHILLER, F. *Teoria da tragédia*. São Paulo: Editora Herder, 1964.

SIMON, I. M. "Esteticismo e participação". *Revista novos estudos* CEBRAP, Nº26, março de 1990, pp.120-140. disponível em: <http://novosestudos.com.br/produto/edicao-26/#58db446ed2c7d>

SISCAR, M. *Poesia e crise*. São Paulo: Editora Unicamp, 2010.

_____. *De volta ao fim*. São Paulo: 7letras, 2016

SPINA, S. *Manual de versificação românica medieval*. São Paulo: Ateliê, 2003

WISNIK. J.M. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

3

AGOSTINHO, S. *O livre arbítrio.* São Paulo: Paulus editora, 2019.

_____. *Confissões*. São Paulo: Paulus editora, 2016.

ARENDT, H. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BUTLER, J. *Problemas de gênero*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

_____. *O clamor de Antígona: parentesco entre a vida e a morte*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014.

CAPRINI, M. "Aplicação de uma perspectiva de governança de segurança à privatização da segurança". *In* Bryden, Alan; Caparini, Marina (eds.). *Atores privados e governança de segurança*. LIT Verlag, 2006, pp. 263–282.

EASTERLING, P.E. *The Cambridge companion to greek tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

GADAMER, H. G. *A atualidade do belo: A arte como jogo símbolo e festa*. Rio de Janeiro: tempo brasileiro, 1985.

GENETTE, G. *O discurso da narrativa.* Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 2005.

VAIHINGER, H. *A filosofia do como se: sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista.* Chapecó: Argos, 2011.

HORKHEIMER, Marx. *Eclipse da razão*. Trad. Carlos Henrique Pissardo. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

HUGGINS, M. "Violência urbana e privatização policial no Brasil: Invisibilidade mista. Justiça social." *In:* CADERNO CRH, Salvador, v. 23, n. 60, p. 541-558, Set./Dez. 2010. disponível em: <https://www.scielo.br/j/ccrh/a/fFZzfk3pXtZ7j8QQQBqVXFq/?format=pdf&lang=pt> acessado em: 29/09/2020.

KANT, I. *Crítica da razão prática*. São Paulo: Brasil Editora S.A., 1959.

LEIBNIZ, G. W. *Ensaios de teodiceia–sobre a bondade de Deus, a liberdade do homem e a origem do mal*. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

LYOTARD, Jean-François. *Lições sobre a analítica do sublime*. Tradução de Contança Marcondes Cesar e Lucy R. Moreira Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1993.

_____. *O inumano: considerações sobre o tempo*. 2ª ed. Tradução de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

NIETZSCHE, F.W. *O nascimento da tragédia.* São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

_____. *Crepúsculo dos ídolos: ou como se filosofa com o martelo.* São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PETEAN, A, C. *Fanatismo, dúvida e suicídio em Cioran.* Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

REDYSON, D. (org.) *Emil Cioran e a Filosofia Negativa: homenagem ao centenário de nascimento*. Porto Alegre: Sulina, 2011.

ROMILLY, J. *A tragédia grega*. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Editora UNB, 1998.

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ROSENFIELD, D.L. (Org.). *Filosofia e literatura: O trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

ROSSETTI, M.L. *Burke, Kant e Lyotard: reflexões acerca do sublime*. Revista Palíndromo, Florianópolis, nº12, p.22-40, dezembro, 2014.

SHAKESPEARE. W. *William Shakespeare: The complete works.* London: Collins Clear-Type Press: London and Glasgow, 1951.

SOUZA, J. *Como o racismo criou o Brasil.* Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2021

STAROROBINSKI, J. *A tinta da melancolia: Uma história cultural da tristeza;* tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TORRANO, J. (Tradução e Org.). Ésquilo: Tragédias. São Paulo: Iluminuras, 2019.

_____. *Orestéia I Agamênon*. São Paulo: Iluminuras, 2018.

_____. *Orestéia II Coeferas*. São Paulo: Iluminuras, 2018.

_____. *Orestéia III Eumenedes*.São Paulo: Iluminuras, 2018.

GERAL

BAUDRILLARD, Jean, *As estratégias fatais*. Lisboa, Editorial Estampa, 1990.

_____. *Simulacros e simulação*. Lisboa, Relógio d'Água, 1991

BEZERRA, Jaci (org.). *Geração 65: o livro dos trinta anos*. Recife: FUNDARPE, 1997.

Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus Editora, 1981.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BURNETT, Henry. *Para ler o Nascimento da tragédia de Nietzsche*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

CANDIDO. A. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

_____. *O estudo analítico do poema.* São Paulo: Humanitas, 2006.

CHEVALIER, J. *Dicionário dos símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.* Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2016.

FUBINI, Mario. *Métrica y poesía*. Barcelona: Editorial Planeta, 1969.

GADAMER, Hans-Georg. *A atualidade do belo: a arte como jogo, símbolo e festa*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1985.

GOMBRICH, E. *A História da arte.* Rio de Janeiro: LTC, 2015.

HUYSSEN, A. *Culturas do passado-presente (Modernismo, artes visuais, políticas da memória)* Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

JAKOBSON, Roman. "Poética da poesia" *In: Poética em ação.* São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990.

KAYSER, W. *Análise e interpretação da obra literária – Introdução à ciência da literatura*, 6.ed. Coimbra: Arménio Amado Editor, 1976.

LYRA, Pedro (org). *Sincretismo: a poesia da geração 60*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários.* São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *A literatura portuguesa através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 2006.

POUND, Ezra: *A Arte da Poesia – Ensaios escolhidos*. Trad. Heloysa de Lima

PREMINGER, Alex e T.V.F. Brogan. *The new Princeton encyclopedia of poetry and poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1993.

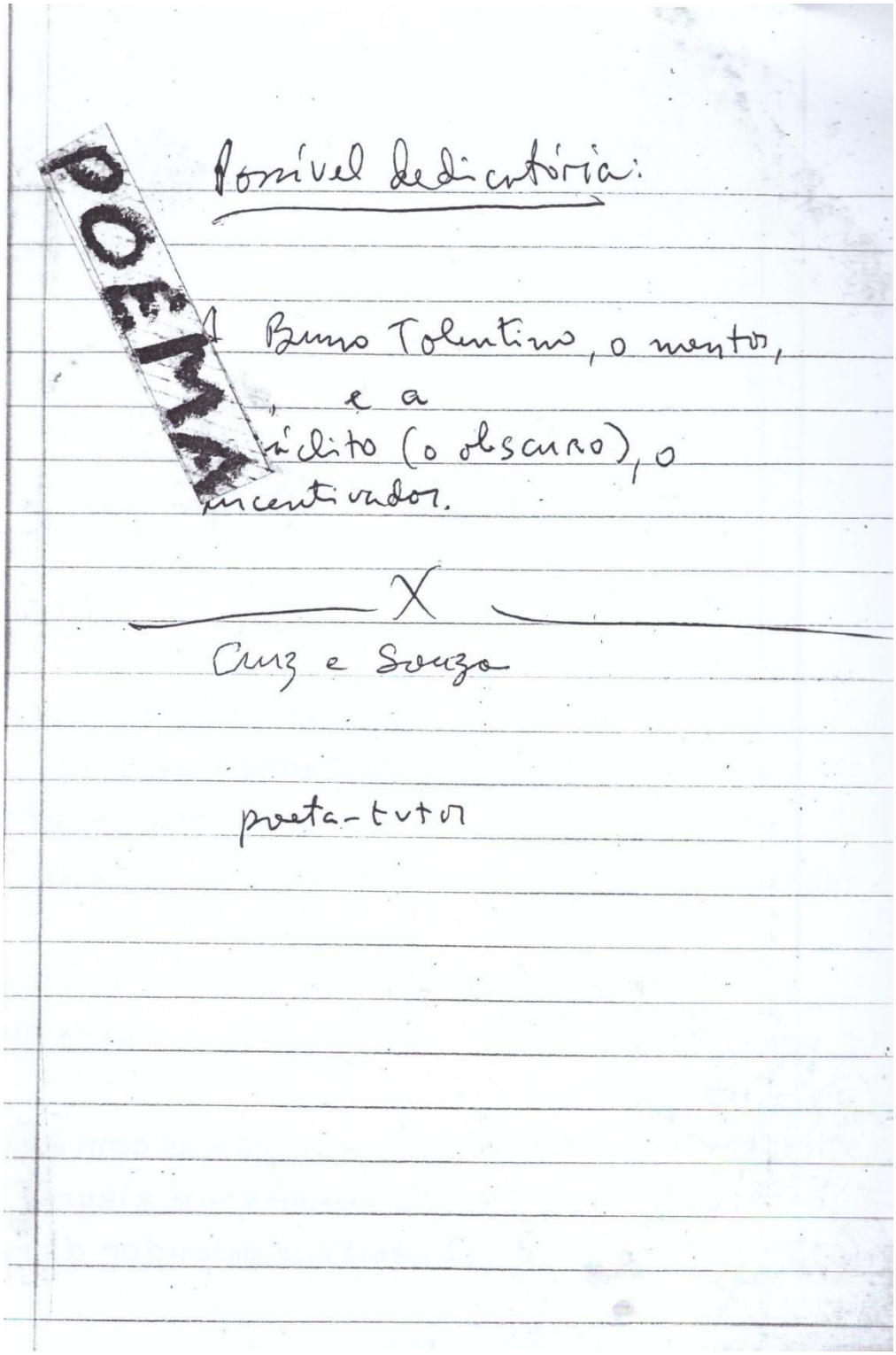
PROENÇA, M. Cavalcanti. *Ritmo e poesia*. Rio de Janeiro: Org. Simões, 1955.

ROSENFIELD, KATHRIN HOLZERMAYR (org). *Filosofia & literatura: O trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2011.

SPINA, S. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

ANEXOS

Anexo A. Nota ao final do manuscrito do livro *Yacala*



POEMA

Possível dedicatória:

Bruno Tolentino, o mentor,
e a
ílicito (o obscuro), o
incentivador.

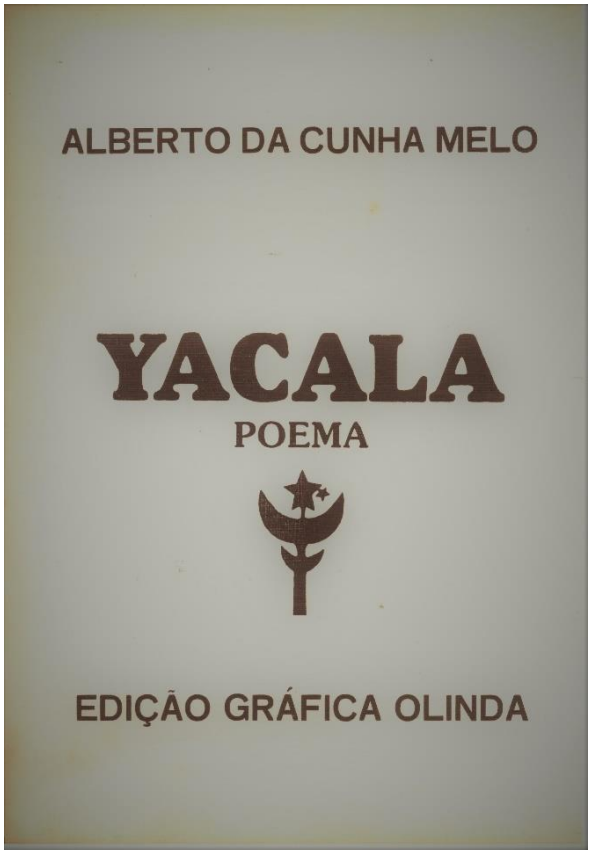
X

Cruz e Souza

poeta-tutor

Retirado do espólio do autor sob a tutela de Claudia Cordeiro Tavares da Cunha Melo.

Anexos B e C. Capa e Contracapa da primeira edição impressa em linotipo de *Yacala*, Recife: Edição Gráfica Olinda, 1999.



Retirado do espólio do autor sob a tutela de Claudia Cordeiro Tavares da Cunha Melo.

Anexo D. Comunicação do lançamento de *Yacala*

LANÇAMENTO DO LIVRO YACALA
GALERIA FUTURO 25
DIA 29/06/1999

Meus amigos,

especialmente o poeta Bruno Tolentino, que nos visita, ao qual o livro agora lançado dediquei, e ao poeta César Leal, que me lançou no Diário de Pernambuco, em 1966. César é para mim o poeta-mentor, e Bruno o poeta-tutor, pelas razões que enumero hoje no jornal em que foi lançado. Pernambuco é um estado que parece ter-se acostumado a resistir às invasões, seja a dos holandeses ou das vanguardas. Mas Pernambuco não é um Estado retrógrado, graças, por exemplo, à guerrilha cultural de um Jomard Muniz de Britto. Entretanto, neste Estado, em relação à grande arte, o pintor não largou a figura, o músico não largou a melodia e o poeta não largou o verso!

Para as vanguardas que trocaram a estrutura métrica pela geométrica, eu, que pratico o verso, sou um ultrapassado poeta discursivo. Mas, podem vocês descansar, que este discurso, o primeiro que faço na minha vida, está no fim. Como gostaria neste momento de possuir a eloquência suficente para agradecer e louvar a precisão analítica e a densidade expressiva do texto dos meu irmão -poeta, Ângelo Monteiro, ao analisar este livro nascido do ventre da mais insuspeita desesperança. Mas, o texto de Ângelo vem comprovar que geralmente todo grande poeta é um grande prosador, embora a recíproca não seja verdadeira. Eu sempre digo como um refrão em minhas entrevistas que a poesia é a sintonia fina da linguagem ou a tecnologia de ponta da palavra. Daí porque quem faz bem o mais faz muito melhor o menos. Seria uma grande ingratidão de minha parte se não agradecesse profundamente os raros amantes da poesia que compraram, antecipadamente, grande parte desta edição, o que a a viabilizou. Se não agradecesse à minha "Têca", à minha Tereza Dourado, que franqueou festivamente esta galeria que é sinônimo de bom gosto estético do Recife. Se não agradecesse a todos vocês, que me comovem, com a sua presença.

ALBERTO DA CUNHA MELO

Retirado do espólio do autor sob a tutela de Claudia Cordeiro Tavares da Cunha Melo.

Anexo E. Manuscrito da Nota do Autor de *Yacala*

Nota do Autor

Ao conceber este poema, seu personagem central não era nomead. ~~Era um sujeito indefinido ou oculto.~~ Depois de tê-lo iniciado, ao folhear, por acaso, o livro Estudos Sobre a Poesia Popular do Brasil, de Sílvio Romer ~~que enfeixa artigos originalmente publicados pelo autor na "Revista Brasileira", nos anos de 1879 e 1880,~~ deparei-m com a seguinte nota de pé de página:

"Aqui dou, como espécime lexicológico, algumas palavras cabindas, com seu significado, tais como as aprendi e pud escrevê-las: Tuya - fogo; combo - cabraçuço - galinha; Inquento - mulher; Yacala homem..." e seguiam mais 36 vocábulos africanos. Apaixonei-me ~~de imediato~~ pela palavra yacala, que me surgiu bela, eufônica, luminosa. A partir daí, ela ganhou maiúscula inicial e com ela batizei meu personagem, Te do, no espírito, o Homem, em seu sentido Universal.

~~O personagem~~ central ganhou nome e cor, e ~~virando um astro matemático negro, mas sem me passar pela cabeça qual quer ativismo anti-racista,~~ tornaram se negros, ~~também,~~ os personagens coadjuvantes.

No entanto, a etimologia do vocábulo me intrigava. Telefo nei para o antropólogo Roberto Motta e ele ~~de imediato~~ disse desconhecer quaisquer língua ou dialeto cabindas. Mergulhei nos livros do século XIX, da biblioteca do Conselho Estadual de cul tura. ~~Arthur Ramos falava em aculturação linguística inter-tribal, pala do na possibilidade de duas línguas gerais, que "assimilaram todas as out A primeira, o quibundo, "a que Sil vio Romero concedeu tão grande importância, dando-a como tomada dos negros cabindas; a outra lingu.~~

vários

~~geral, para ele, seria o nagô.~~ Outros autores falavam sempre em escravos "congos ou cabindas". Para Nina Rodrigues, "cabinda" era apenas "uma denominação regional, direi antes aduaneira, dada aos escr vos embarcados em Cabinda" (território do Ang atualmente

Mas, para aumentar minhas dúvidas, a M. dor Internacional trazia o verbete: "Cabind. Relativo ou pertencente aos cabindas. Lin dos cabindas. Nação banto ao leste do Congo superior.

~~Já Nina Rodrigues, no seu clássico Os Africanos no Brasil, é categórico: "Negros cabindas é uma designação regional, direi antes aduaneira, dad na Europa e no Brasil aos escravos embarcados em Cabinda. Não é uma denominação étnica, e muito menos linguística.~~

~~Como~~ Fora do livro de Sílvio Rom ro, em parte alguma eu encontrar o vocábulo Yacala, continuava confus sobre sua etimologia

~~perguntar a que língua ou dialeto ele pertencia, já que a própria existen cia dos cabindas como grupo étnic era duvidosa.~~

O socorro veio quando adquiri o Dicionário Banto do Brasil, do pr fessor Nei Lopes, recentemente lanç do. É uma obra importantíssima par a compreensão do substrato african na civilização brasileira. No entanto, não foi o próprio dicionário que me socorr - ele não registra o vocábulo - mas no Ri o autor. Descobri seu endereço e lhe passei um fax, contando minhas dificuldades. Ele respondeu-me dize do que a omissão ~~ausência daquela palavra no seu livro~~ se explicava pelo fat de seu livro ~~ser~~ abrigar vocábulos "que entrara e efetivamente circularam na por tuguês geral do Brasil." E, gentilment deu-me esta aula:

"Os africanos conhecidos como Ka-binda ou Ba-vili (Cabindas ou

Retirado do espólio do autor sob a tutela de Claudia Cordeiro Tavares da Cunha Melo.

Anexo F. Manuscrito com anotações sobre a gênese criativa do poema *Yacala*

1. espelhos telescópicos
2. Centros telescópicos
3. Química cósmica
4. Radiotelescópios - (*)
5. Fotoquímica
6. Monoceros - ~~co~~ constelação de 400 anos luz de distância
7. Sol: estrela de média grandeza
8. Bilhões de galáxias
9. Amplificadores
10. Clepsidras
11. Via-Láctea - cinturão de nuvem azul através dos mapas ~~estelares~~ celestes
12 - Estrela nova
13. Estrela supernova
14. Os números dos mares
15. Zênite
16 - Destaques estelares
17 - Estrelas duplas
18 - Raios (das ~~est~~ estrelas)
19 - Velocidade da estrela
20 - Emissão de ondas de rádio das estrelas
21 - A pobre biografia do Sol
22 - Temperatura e brilho das estrelas
23. Massa de uma estrela
24. Astrofísicos (amigos de Yacala)
25. 75% das estrelas têm uma ou mais companheiras com as quais dançam
quando dançam pelas pistas galácticas
25. No tempo em que todo o universo (girava em torno da gente)
26. Estrelas brilhantes (ficam na parte superior)
27. Estrelas pálidas (ficam na parte superior)
28 - Estrelas azuis e quentes (à esquerda)
29. Estrelas brancas de temperatura média (no meio)
30. Estrelas amarelas (no meio)
31 - Vermelhas frias, à direita
32 - Estrelas com brilho equivalente a 1.000.000 de Sóis
33. Normalmente uma estrela pequena é vermelha e pálida
34. Se for um pouco maior poderá ser ~~vermelhas~~ vermelhas maiores ~~pode~~ mas
intensas e a constante terá os amarelo
35 - Ainda maior, torna-se muito quente, muito brilhante de um azul
36. Pequenas estrelas denominadas de "anãs brancas", ~~tal~~ estrelas agonizantes / pequenas que
deveriam ser vermelhas, mas hoje maior é um resíduo branco ou amarelo
37. Estrelas anãs e os gigantes vermelhos são anãs
38. Formação matéria de estrelas ainda mais brilhantes, chamam-se
supergigantes
39. Estrelas jovens e estrelas velhas

40 - A grande maioria das estrelas anãs constitui-se de gigantes e supergigantes indicadas

41. Todas essas formas de instabilidade estelar perturbam as estrelas que se tornam gigantes e supergigantes

42. A variedade de estrelas - azuis, amarelas, ou vermelhas, anãs ou gigantes, pulsantes, explosivas ou equigigantes - ainda é aumentada pela associação em pares, triplas ou aglomerados. Somente uma em cada quatro estrelas viaja isolada

43. Uma a círculos e observações já consideram bem para permitir uma discussão do nascimento, envelhecimento, mortalidade, sexualidade e morte das maiorias das estrelas, e até mesmo, de maneira quase teórica aproximada, do final dos tempos, quando as estrelas da Via-Láctea devorarem todas umas as outras e apagar-se

44. Chuva a vez de as estrelas adolescentes e novas

45. Espécies turbulentas e anemias de estrelas

46. A estrela, por um lado, tende a colapsar-se sob o peso de sua massa gravitacional, e, por outro, tende a desintegrar-se pela liberação da energia que contém, de acordo com a lei de Einstein - $E = mc^2$

47 Estrelas azuis - de grande massa - a rapidez combustível

48. Galáxias espiraladas (a Via Láctea é uma delas)

49. Região de luz abrangida

50 - Evolução estelar

51. Atlas de Galáxias

52. "e a criação contida de uma vez por todas numa única fórmula matemática"

53. "O cosmo é composto de galáxias em afastamento

54. O universo expande-se como um balão de gás quente até o infinito

55. Teoria do grande estrondo (Big-Bang) O universo começou com uma explosão gigantesca e que as galáxias se expandirão indefinidamente.

56. Teoria do universo pulsante: toda matéria escapou de uma massa primitivamente compacta. Por isso ela se retrairá, pressa e começará a contrair-se sob a mútua ação gravitacional de suas partes. Tornar-se-á por último tal, colapsando que explodirá novamente

57. Teoria do "estado constante": O universo sempre esteve expandindo em velocidade constante e constantemente nova matéria está sendo criada (nunca houve um "grande estrondo" e as galáxias jamais voltarão a um hipotético centro do universo).

58- Planetário

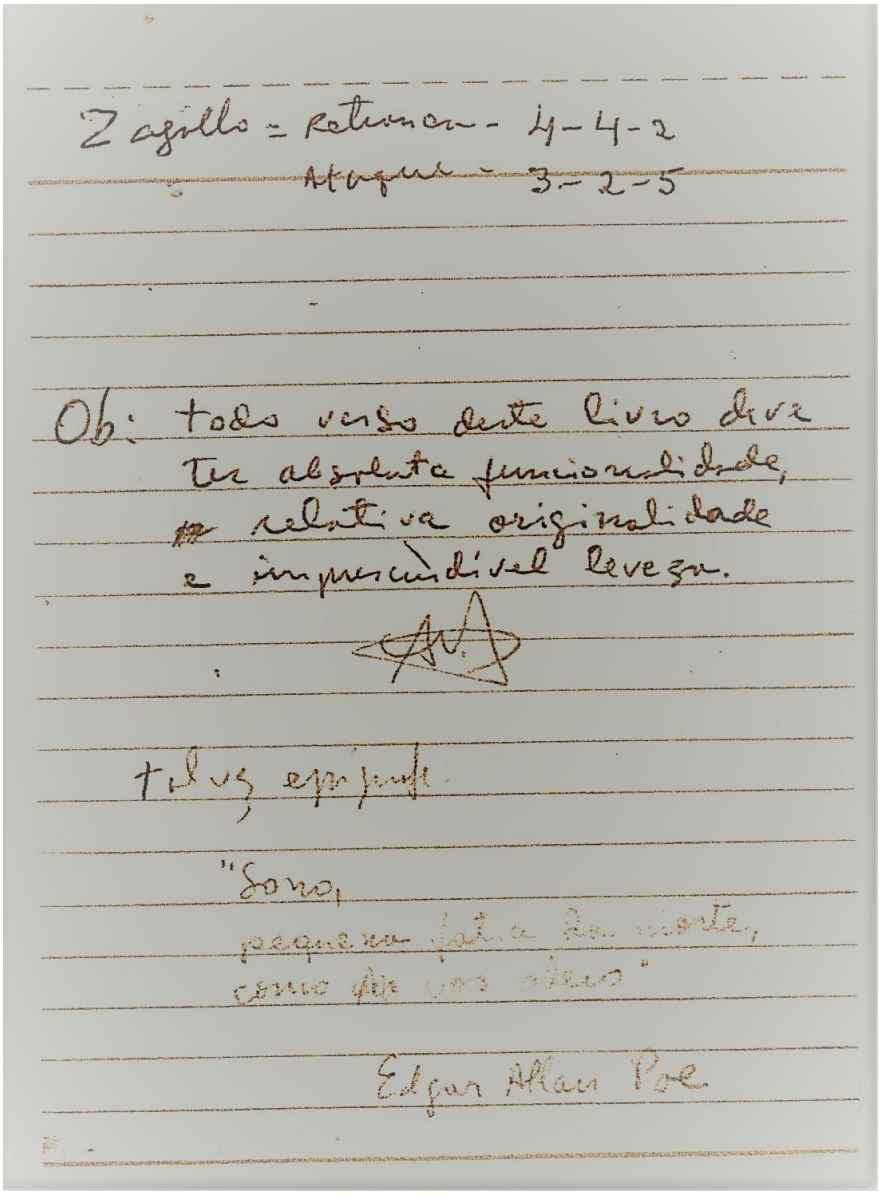
59- Estrela binária - duas estrelas que gravitam uma em torno da outra

60 - Morte cósmica - Fenômeno descrito em certas teorias cosmológicas segundo a qual o universo tenderá a um estado de equilíbrio térmico, morte térmica

61 - Cosmogonia - Ciência afim da astronomia que trata do fim e da evolução do universo.

Retirado do espólio do autor sob a tutela de Claudia Cordeiro Tavares da Cunha Melo.

Anexo G. Manuscrito com anotações sobre a gênese criativa do poema *Yacala*



Zagillo = Retirar - 4-4-2
Ataque - 3-2-5

Ob: todo verso deste livro deve
ter absoluta funcionalidade,
relativa originalidade
e imprescindível leveza.

AV.

+ luz, espírito.

"Sono,
pequena fatia da morte,
como dói isso."

Edgar Allan Poe

Retirado do espólio do autor sob a tutela de Claudia Cordeiro Tavares da Cunha Melo.

Anexo H. Manuscrito com comentário sobre a origem do nome Yacala e o rascunho da retranca 016

1. "Dos fitorios de Loango e Cabinda no Congo, eram extraídos escravos kongo ocupantes da região do Zaire, desde o Rio Nyanga até ao Dande: 1) - Ba-Lumbo ou Camana; Ba-Vili ou Canda, Luenga, Loanga; Ka-kongo ou cabinda e Banamá, Sundi (Ba-Sundi, Ma-yombe, Ba-Buende). 2.- ....
"Cultos Afro-brasileiros do Recife - René Ribeiro - INPS - Recife - 1978

16

Debruçado sobre uma estrela,
a crescer à luz de seus cálculos,
mal sabia de outra, raiando
nas entranhas, sem o espetáculo

dos assédios, sem o alarido
do vento a forçar os portões;

quando a morte não dá sinal,
pensa-se em ~~anos~~ lustros ou em décadas,
quando não se pensa imortal,

com paciência se procura
~~colher uma~~ escolher a estrela madura.

Retirado do espólio do autor sob a tutela de Claudia Cordeiro Tavares da Cunha Melo.

R I T M O

01- M. Cavalcanti Proença -"(...) a repetição é inevitavelmente necessária à percepção do ritmo.

02- Said Ali - "Ritmo é o que nos impressiona quer à vista, quer o ouvido, pela repetição frequente com intervalos regulares. Produzem no ouvido a sensação do ritmo reiterações superiores a 30 por minuto e inferiores a 140"

03- Marcel Mauss: "Boas, dans son Primitive art rattache tout l'art au rythme: car là au il y a rythme, généralment il y a esthétique."

04- Wolfgang Kayser: "(...) o fato de as ársis, em Butano, serem mais fracas, as tésis mais longas (...) do que em Kingsley, tudo isso são manifestações de um fenômeno uniforme, tudo abrangendo: o ritmo. O esquema métrico é o mesmo, o ritmo é diferente; pertence ao individual de cada poema."

05- Antônio Cândido: "(...) Devemos considerar o ritmo um fenômeno indissoluvelmente ligado ao tempo. Metaforicamente, podemos falar do ritmo de um quadro; mas no sentido próprio só falamos do ritmo de um movimento. O encadeamento de sons, a sucessão de gestos possuem ritmos. Por isso só podemos usar este conceito com precisão nas artes que lhe correspondem: música, poesia, dança." O ritmo é formado pela sucessão, no verso, de unidades rítmicas, constituídas por uma alternância de vogais, longas e breves, ou tônicas e átonas. (...) à lei da sonoridade, o ritmo, é a própria alma do verso. (...) Verso, unidade do poema, cuja alma é o ritmo, e não o metro."(...) A idéia de ritmo é muito complexa e frequentemente muito vaga."

06 - Domingos Carvalho da Silva:"(...) Lotman segue os passos de Maiacovski, para quem o ritmo era a base fundamental de toda a obra poética."

07 - Décio Pignatari: "Ritmo é um ícone(*) que resulta da divisão no tempo e espaço - ou no tempo-espaço - de elementos ou eventos verbivocovisuais (verbais, vocais e visuais). O ritmo é uma sucessão de acentos fracos e fortes, longos e breves. Como ele (o ritmo) é uma figura, um ícone, não pode ser inteiramente explicado. O significado das palavras interfere no ritmo: a) Chega hoje da Europa o embaixador Moreira. b) Dança, dança, morena, imperatriz do samba. c) "Sobre a triste Cruz Preto o ouro dos astros chove."

08 - René Wellek e Austin Warren:- "a primeira concepção (de ritmo) identifica de modo definido o ritmo com o metro e pode assim obrigar à rejeição do conceito de'ritmo da prosa', como uma contradição ou uma simples metáfora. - a teoria musical, que toma por base o metro na poesia é análoga ao ritmo da música. - a terceira teoria, da métrica acústica, que se baseia nas investigações objetivas, empregando instrumentos científicos, como o oscilógrafo, que procura registrar o que realmente acontece, quando se recita poesia.

ÍCONE (gr. eikon = IMAGEM)

09 - Positivismo:"(O ritmo é) movimento regularmente recorrente."

10 - Dic. Lit. Universal - "(...) Havia em Roma dois gêneros de versificação: a clássica e a popular. A primeira, tomada dos gregos, tinha por fundamento a quantidade. Na segunda, se marcava o verso (...) pelo acento tônico. Desta versificação popular se deriva, provavelmente, nosso sistema de versificação

11 - Grande Enc. Delta Larousse -"(Ritmo) sucessão de tempos fortes e fracos, que se alternam com intervalos regulares."

12 - Dic. Fil. - Gérard Durazoi, etc. "(Ritmo) feito de alternância periódica e regular, o ritmo - rompendo a monotonia da duração, introduz a ordem no tempo.

13 - Frei Caneca: "O verso de oito sílabas chama-se octonário, redondilho perfeito, lírico maior."

14 - Guillaume de Machant (1300-1377) - "partiu do princípio de que o ritmo poético devia sobrepor-se ao ritmo melódico, (...) e renova visceralmente a métrica francesa (...) Proclamada a superioridade e a anterioridade da letra em relação à música, surge, então, o **poeta**, a fase do trovador e do trovoiro entra em declínio".(In Segismundo Spina).

15 - The New Enc. Brit. - "O verso acentual (...) ocorre no idioma alemão. Ele conta apenas o número de sílabas tônicas, ou acentuadas na linha e permite um variável número de sílabas não acentuadas. O verso acentual-silábico é a forma usual da poesia inglesa. Ele combina a contagem silábica românica com a contagem tônica alemã.'

16 - João Gaspar Simões: "(...) a chamada poesia moderna ou modernista, especialmente a que cultiva o verso branco de esquema rítmico livre, isto é, o segmento sem medição silábica nem cesura, se encontra muito mais perto da poesia clássica - da poesia greco-latina - do que, propriamente, a poesia unanimemente tida como tal. (...) A métrica latina está muito mais perto das fórmulas poéticas adotadas pelos poemas modernos - os cultores do verso livre - - do que da métrica tradicional, ou clássica, entre os povos de língua românica..

17 - Domício Proença Filho: "O verso livre é para traduzir a 'liberdade plena da forma'. Verso livre, que não significa ausência de ritmo, mas criar ' o ritmo do momento'. (...) sua unidade de medida deixa de ser a sílaba, e passa a basear-se na combinação das entoações e das pausas."

18 - Manuel Bandeira: "Sem dúvida não custa nada escrever um trecho de prosa e depois distribuí-lo em linhas desiguais (irregulares), obedecendo tão somente as pausas do pensamento.. Mas isso nunca foi verso livre. Se fosse, qualquer pessoa poderia por em verso até o último relatório do ministro da Fazenda. O Modernismo teve isso de catastrófico: trazendo para nossa língua o verso livre, deu a todo mundo a ilusão de que uma série de linhas desiguais é poema."

19 - A idéia de ritmo é muito complexa e frequentemente muito vaga". Antônio Cândido

20 - Octávio Paz: "Sem ritmo não há poema".

21 - Henrique Carlos Midoni: "Em português, chama-se o verso de cinco sílabas, redondilha menor; ao de seis, heróico quebrado; ao de sete, redondilha maior; ao de dez sílabas, heróico."

22 - Dic. Aurélio: "(O ritmo é) organização do movimento dentro do tempo."

23 - Martin Heidegger: : "A pergunta 'Que é metafísica?" permanece uma pergunta."
OBS: Parafraseando-o, posso dizer: A pergunta Que é ritmo? permanece uma pergunta.

24. Ossip Brik - "O movimento rítmico é anterior ao verso. Não podemos compreender o ritmo a partir da linha do verso; ao contrário, compreender-se-á o verso a partir do movimento rítmico."

25. Denny Marquesamio "Brik coloca o dedo numa questão fundamental: Há uma distinção rítmica e melódica entre uma leitura sintática, ou seja, uma leitura que segue a sintaxe própria da frase, e uma leitura rítmico poética, que se atém ao ritmo desejado e imposto pela organização sonora do poema."

"O vocábulo 'ritmo' é dos mais nebulosos tanto na língua francesa como de todas as línguas modernas"
(René Walt 3)

(Ritmo) "Dos tópicos mais controvertidos em matéria de estética"
Massaud Moisés

(Ritmo) "é uma figura, um ícone, não pode ser inteiramente explicado."
Décio Pignatari

"A idéia de ritmo é muito complexa e frequentemente muito vaga."
Antonio Cândido

Retirado do espólio do autor sob a tutela de Claudia Cordeiro Tavares da Cunha Melo.

Anexo J. Manuscrito de Nota do Autor do livro *O cão de olhos amarelos*

Nota do Autor

Denominei, logo na capa, de Renkas os poemas deste livro. A Renka é uma forma extinta de poesia japonesa, decorrente de outra mais antiga, a Waka. De acordo com Luís Antonio Pimentel, "a Waka tem na parte superior versos de cinco, sete e cinco sílabas, e na parte inferior dois de sete. (...) No século XIII, com o evoluir da Waka, surgiu um novo tipo de poesia que se chama Renka (poema em sequência). Tornou-se hábito dois poetas ou mais comporem, alternativamente, em 17 (5-7-5) e 14 (7-7) sílabas métricas um poema tipo Waka, dentro de um tema, sugerido pelo predecessor. O número preferido para o grupo poético era de três pessoas e dez o número ideal de alternações." Em seu desenvolvimento, a Renka é um poema paralelístico. Mesmo que eu e o leitor não conheçamos a língua japonesa, podemos identificar as repetições. Vejamos três estrofes de um Renkai composto por três poetas, transcrito por Earl Miner, no seu livro Poesia Comparada:

Sagi — Yuki nagara
Hamamoto kasumu
Yūbe kana

Shōhaku — Yuki nagara
Hamamoto kasumu
Yūbe kana
Yūku mizu tōku
Ume niou sato

Sōchō — Yūku mizu tōku
Ume niou sato
~~Kitomura yanagi~~
Kawakaze ni
Kitomura yanagi
Kari nicte.

Retirado do espólio do autor sob a tutela de Claudia Cordeiro Tavares da Cunha Melo.