

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

Thales Rodrigo Vieira

**A MEMÓRIA ESCRITA: TRÊS ESTUDOS COMPARATIVOS SOBRE JOÃO
CABRAL E MARCEL PROUST**

GOIÂNIA
2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese

2. Nome completo do autor

Thales Rodrigo Vieira

3. Título do trabalho

A memória escrita: três estudos comparativos sobre João Cabral e Marcel Proust

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
- b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **THALES RODRIGO VIEIRA, Discente**, em 22/02/2021, às 11:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, Coordenadora de Pós-Graduação**, em 22/02/2021, às 14:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1889869** e o código CRC **170A7125**.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

Thales Rodrigo Vieira

A memória escrita: três estudos comparativos sobre João Cabral e Marcel Proust

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Doutor em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a Dr^a Solange Fiuza
Cardoso Yokozawa.

GOIÂNIA
2020

Rodrigo Vieira, Thales

A memória escrita [manuscrito] : três estudos comparativos sobre João Cabral e Marcel Proust / Thales Rodrigo Vieira. - 2020.
182, CLXXXII f.

Orientador: Prof. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2020.

Inclui siglas.

1. João Cabral. 2. Marcel Proust. 3. memória. 4. escrita. 5. literatura.
I. Fiuza Cardoso Yokozawa, Solange , orient. II. Título.

CDU 82.091



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata Nº **10** da sessão de Defesa de Tese de **Thales Rodrigo Vieira** que confere o título de Doutor em **Letras e Linguística**, na área de concentração em **Estudos Literários**.

Aos quatro dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte, a partir das quatorze horas, realizou-se por videoconferência a Defesa de Tese intitulada “**A memória escrita: três estudos comparativos sobre João Cabral e Marcel Proust**”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora e Presidente, Professora Doutora Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (Faculdade de Letras - UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Mário Luiz Frungillo (UNICAMP), membro titular externo, Professora Doutora Claudia Campos Soares (UFMG), membro titular externo, Professora Doutora Zênia de Faria (Faculdade de Letras - UFG), membro titular interno e Professor Doutor Rogério Max Canedo Silva (Faculdade de Letras - UFG), membro titular interno. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido o candidato **aprovado** pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos quatro dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Rogério Max Canêdo Silva, Professor do Magistério Superior**, em 04/12/2020, às 18:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, Coordenadora de Pós-Graduação**, em 04/12/2020, às 19:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Monica Veloso Borges, Vice-Coordenadora de Pós-graduação**, em 05/12/2020, às 21:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Mario Luiz Frungillo, Usuário Externo**, em 24/02/2021, às 15:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1653702** e o código CRC **7C26B9F0**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Dr.^a Solange Fiuza Cardoso Yokozawa. Gostaria de, mais do que agradecer, dedicar essa tese a ela, pois a presente pesquisa só foi possível por seu empenho. Todo conhecimento que tenho sobre João Cabral é tributário dela, a ideia de comparar João Cabral a Proust eu “pesquei” em uma aula em que professora Solange comparou o livro de memórias poéticas, *A escola das facas*, à *Recherche*. Agradeço ainda por sua orientação, sua leitura minuciosa e reiterada do presente texto. Agradeço pelas indicações de leitura: para cada raciocínio que eu esboçava, a professora Solange apontava inúmeras referências bibliográficas que poderiam complementar e embasar a escrita. Agradeço a cordialidade e a paciência. Por fim, agradeço o incentivo. Sempre que estive desanimado, a professora Solange teve alguma palavra amiga, consoladora, animadora, isso foi muito importante para que eu continuasse esse difícil trajeto de concluir o doutorado.

Agradeço à professora Dr.^a Zênia, que acompanha meu trajeto acadêmico desde a graduação. Foi quem nos apresentou a obra de Marcel Proust. Fez leituras interessantíssimas de passagens inteiras de *Un amour de Swann* em sala, leituras que me fizeram ter uma nova compreensão da obra. Durante a graduação, minha maior aspiração era tornar-me seu orientando na pós-graduação, e me sinto realizado por ter tido sua orientação no mestrado.

Agradeço ao professor Dr. Mario Luiz Frungillo, que desde a defesa de meu projeto, depois na qualificação, vem contribuindo com recomendações importantes sobre minha escrita e sobre leituras que vieram enriquecer minha pesquisa.

Agradeço à professora Dr.^a Claudia Campos Soares e ao professor Dr. Rogério Max Canedo Silva, que aceitaram prontamente participar da banca de defesa da minha tese. Agradeço pela paciência e pela leitura rigorosa deste texto.

Agradeço a todos os professores que contribuíram com minha formação durante o doutorado: professora Dr.^a Goiandira Ortiz de Camargo, professor Dr. Marcelo Ferraz e professor Dr. Wilson José Flores Junior.

Agradeço ao professor Dr. Heleno Godói, que foi meu professor em várias disciplinas. Esteve na banca de defesa da minha dissertação de mestrado.

Agradeço aos colegas de pós-graduação, em particular, à Alexandra Almeida, que em breve também será professora Dr.^a, com quem dividi alegrias e aflições no doutorado.

Agradeço a minha esposa, Daiany, a minhas filhas, Penélope e Clara. Agradeço a minha mãe, Maria de Lourdes, a minhas irmãs, Fernanda e Thaisa, e ao meu cunhado, Antonino.

Agradeço, ainda, às minhas colegas, professoras do CEPAE, Sirlene e Silvana. Seria impossível concluir essa tese sem a ajuda delas nas minhas atividades laborais.

Agradeço, finalmente, à Faculdade de Letras e à Universidade Federal de Goiás por oferecerem educação pública, gratuita, de qualidade. Onde tive minha formação de graduação, de mestrado e, uma vez aprovado na defesa da minha tese, de doutorado.

RESUMO

Apresentamos aqui um estudo sobre a confluência da poesia de João Cabral de Melo Neto, após *A Escola das Facas*, e do romance de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, analisando o aspecto da memória em suas variadas manifestações. Primeiramente, tentamos retratar algumas reconfigurações da memória nos livros de João Cabral que permitiram o diálogo da produção final de João Cabral com a obra maior de Marcel Proust. O autor de *A Escola das Facas* evoca o Pernambuco de suas memórias, assim como Marcel Proust retrata a Paris e os lugares da província francesa de suas memórias. A fim de ampliarmos a compreensão da memória escrita nos dois autores, dividimos nossa pesquisa em três partes. A primeira trata dos aspectos filosóficos da memória em um e outro autor. A segunda analisa a memória escrita de João Cabral e Proust como conjunto de pequenas histórias contadas pelo gênero anedótico. Por fim, a terceira parte analisa os aspectos históricos e sociais da memória dos dois autores, isto é, a memória como passagem do tempo histórico. Em João Cabral, a memória do fim do mundo monocultor dos engenhos de cana de Pernambuco; em Proust, a memória do final do século XIX na França e o fim da *Belle Époque* e o colapso do poder da aristocracia francesa.

Palavras-chave: João Cabral; Marcel Proust; memória; escrita; literatura.

RÉSUMÉ

Nous présentons ici une étude sur la confluence de la poésie de João Cabral de Melo Neto, d'après *A Escola das Facas*, et du roman de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, en y analysant l'aspect de la mémoire dans ses diverses manifestations. Tout d'abord, nous avons tenté de retracer quelques reconfigurations de la mémoire dans les livres de João Cabral qui ont permis le dialogue entre la production finale de João Cabral et l'œuvre plus large de Marcel Proust. L'auteur de *A Escola das Facas* évoque Pernambuco de ses souvenirs, tout comme Marcel Proust dépeint Paris et les lieux de la province française de ses souvenirs. Afin d'élargir la compréhension de la mémoire écrite chez les deux auteurs, nous avons divisé notre recherche en trois parties. La première partie traite des aspects philosophiques de la mémoire chez les deux auteurs. La seconde analyse la mémoire écrite de João Cabral et Proust comme un ensemble de petites histoires racontées par le genre anecdotique. Enfin, la troisième partie analyse les aspects historiques et sociaux de la mémoire des deux auteurs, c'est-à-dire la mémoire comme passage du temps historique. Dans João Cabral, la mémoire de la fin du monde de la monoculture des moulins à canne à Pernambuco; dans Proust, le souvenir de la fin du XIXe siècle en France, la fin de la Belle Époque et l'écroulement de la puissance de l'aristocratie française.

Mots clés: João Cabral; Marcel Proust; mémoire; écriture; littérature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	5
Um percurso pela memória escrita em João Cabral e uma possível convergência da escrita do poeta com a de Marcel Proust pelo tema da memória.....	26
Considerações finais à introdução.....	48
1. MEMÓRIA, FILOSOFIA E CRÍTICA EM JOÃO CABRAL E PROUST.....	50
1.1. Especulações sobre a escolha de João Cabral pela objetividade.....	54
1.2. Filosofia e crítica na construção de uma linguagem própria.....	64
1.3. Permanência e transitoriedade.....	70
1.4. A escrita da subjetividade e do mundo.....	72
2. JOÃO CABRAL E PROUST: MEMORIALISTAS E CONTADORES DE HISTÓRIAS.....	97
2.1. O gênero anedota.....	99
2.2. Anedota e historiografia em Proust e João Cabral.....	102
2.3. A anedota na apresentação das personagens.....	111
2.4. Pequenas histórias sobre a formação literária.....	118
2.5. A micronarrativa cômica nas regras de conversação e na temática da morte em João Cabral e Marcel Proust.....	131
2.6. O contador de anedotas e sua autorrepresentação.....	139
3. A MEMÓRIA DAS MUDANÇAS HISTÓRICAS E SOCIAIS EM JOÃO CABRAL E PROUST.....	143
3.1. Brevíssimo itinerário da representação social nos primeiros livros de João Cabral ...	144
3.2. Apogeu: diletantismo e esnobismo da nobreza ociosa da Paris da Belle Époque e mandonismo dos senhores de engenho canavieiro de Pernambuco.....	150
3.3. Fratura: a escrita como memória de crise. O monopólio capitalista e novas práticas de produção ameaçam os engenhos em Pernambuco. Esvaziamento do lugar social da nobreza com as novas relações do capital na França.....	155
3.4. Decadência. Após a superação histórica da nobreza e dos senhores de engenho, seus resquícios permanecem como formas decadentes.....	161
EPÍLOGO.....	171
Considerações finais sobre o presente estudo.....	173
REFERÊNCIAS.....	176

ABREVIATURAS DOS LIVROS DE MARCEL PROUST

No caminho de Swann (1979) – CS

À sombra das raparigas em flor (1984) – SRF

O caminho de Guermantes (1994) – CG

Sodoma e Gomorra (1989) – SG

A prisioneira (1981) – AP

A fugitiva (1983) – AF

O tempo redescoberto (1988) – TR

Nota explicativa:

Primeiramente, esclareço a maneira pela qual me refiro à bibliografia passiva no presente estudo. Optei pela palavra *Recherche* para me referir ao conjunto de livros da obra de Proust, *À la recherche du temps perdu*, que em português foi traduzido por *Em busca do tempo perdido*. Em seguida, explico que, embora eu tenha lido a obra no original, pela fluidez da leitura, toda citação dessa obra será feita em língua portuguesa, na tradução da Editora Globo. Traduzimos todas as demais citações de livros consultados em língua estrangeira, pois consultamos muitos livros escritos em francês e julgamos que o não conhecimento da língua francesa seria um impedimento para a compreensão da tese, caso não houvesse a tradução dos trechos franceses. Colocamos o texto original no rodapé, para o leitor retirar alguma dúvida que venha a surgir, ou para comparar minha tradução com o texto original e retificá-la ou ratificá-la. Por fim, assinalamos que as citações de livros digitais no formato mobi do Kindle, utilizados no presente estudo, estão indicadas por um l., de localização, diferentemente do tradicional p., de página. Exemplo: (FLORES; BARBISAN ET AL. 2008, l. 2305).

INTRODUÇÃO

O presente estudo aborda a memória escrita em dois autores, João Cabral e Marcel Proust, mais precisamente na produção tardia de João Cabral, estendendo-se de *A Escola das Facas* até seu último livro, *Sevilha Andando*, comparando-a com a memória escrita na monumental e mais conhecida obra de Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*. Procuramos apontar a confluência da memória escrita nos dois autores e, por vezes, ressaltar o dialogismo de poemas de Cabral com a obra de Proust. Para melhor realizar essa comparação, abordaremos três aspectos dos referidos textos que elucidam o trabalho da memória na escrita dos autores em questão: primeiramente, a memória na escrita e sua relação com filosofia e crítica na fatura da obra literária. Analisaremos de que modo a concepção epistemológica da memória se reflete na escrita de cada autor e em que medida os livros de João Cabral utilizam pressupostos filosóficos convergentes com aqueles presentes na obra de Marcel Proust; o segundo capítulo analisa a memória como narrativa, como enunciação de histórias e a maneira pela qual os autores utilizam o gênero anedótico na construção de uma escrita memorialista; e, por fim, analisaremos a memória como registro estético e literário de aspectos sócio-históricos. Jean Duvignaud, no prefácio de *A memória coletiva*, de Maurice Halbwachs, afirma, tratando da importância dos estudos sociais de Halbwachs para o tema da memória, que “[o] autor aí demonstra que é impossível conceber o problema da evocação e da localização das lembranças se não tomarmos para ponto de aplicação os quadros sociais reais que servem de pontos de referência nesta reconstrução que chamamos memória” (DUVIGNAUD In: HALBWACHS, 1990, p.3). Dedicamos, assim, o terceiro capítulo à memória como testemunho de uma época e das mudanças históricas, sociais, dos costumes públicos e privados. Isto é, uma análise do trabalho literário da memória social e do modo como a história e sociedade são representadas na obra dos referidos autores.

O estudo da memória traz consigo a questão da subjetividade, dado que a memória tem como ponto de partida um sujeito de onde a memória se origina. Com a questão da subjetividade surge, por sua vez, um problema que se traduz no questionamento se a subjetividade e a memória presentes no texto poderiam se confundir com a subjetividade e a memória do próprio autor. A questão autoral é bastante relevante para o estudo das obras de João Cabral e Marcel Proust, por ser quase uma obsessão dos autores, em cujas obras se insere a figura do autor na enunciação. A memória, que é o que nos interessa nesse estudo, está intimamente atrelada a essa simulação de autoria e de subjetividade criada pela escrita. Assim um grande problema metodológico para o presente estudo se coloca na seguinte questão: como estudar a questão

autoral sem incorrer no método psicológico, e como trazer essa discussão para o centro da materialidade escrita sem cair no puro formalismo que apagaria completamente o evento único da autoria das obras de ambos os autores? Pretendemos, portanto, adentrar determinadas particularidades dos autores, ao mesmo tempo, apresentando semelhanças no uso da linguagem em um e outro, sem que sejam estruturas gerais da literatura. Para tanto, utilizaremos o estudo temático. E o tema ora em análise é o da memória. Não a memória em termos gerais, mas a memória compreendida por Proust e por João Cabral e trabalhada na escrita de suas obras. Procuraremos assim semelhanças nesse conceito em ambos os autores, contudo, inevitavelmente, apontaremos diferenças.

Como bem apontou Imbert (1986, p. 112), o estudo temático, por si, não é relevante para a obra quando ele coloca o tema em primeiro plano e apenas o procura em obras de determinados autores, ou de determinados períodos. A esse tipo de estudo o teórico chamou de tematologia centrífuga, pois o estudo abandona a obra e segue na direção do tema. Assim, a pesquisa de determinado tema se faz caro ao estudioso, que busca a literatura apenas como material de apoio. Por outro lado, a tematologia centrípeta procura estabelecer a relação do tema com a obra e esclarece de que maneira ele (o tema) contribui para a produção literária. Assim, o tema pode ser bastante relevante para o estudo da obra quando ele explica a disposição interna da obra, e a coloca em relevo. “O tema é inseparável da configuração total que o escritor lhe deu” (IMBERT, 1986, p.106).

Isso posto, o presente estudo aborda o tema da memória na poesia de João Cabral de Melo Neto, comparando-o com a memória na escrita de Marcel Proust. A memória está em relação com o enunciador em *À la recherche du temps perdu*, mas não é marcada com iguais proporções na poesia de João Cabral, onde comparece, de fato, mas não de modo tão persistente. Devemos chamar a atenção, contudo, que a memória em João Cabral obedece invariavelmente à sua concepção de escrita e de crítica. Assim, mesmo não aparecendo sempre, nas vezes em que aparece ela diz muito. Vale dizer que cada variação da memória escrita em João Cabral obedece à variação em toda a estrutura formal da produção poética, em consonância com as reconfigurações do pensamento filosófico e estético do autor.

Sobre a relação da objetividade com a subjetividade em João Cabral, Marcos Siscar escreveu um ensaio que contribui com a solução desse impasse, intitulado “A máquina de João Cabral”. Ao cotejar a precedência da técnica (elemento objetivo) sobre o sentido (elemento subjetivo), o referido teórico procede a uma análise de uma carta de João Cabral endereçada a Clarice Lispector em que o poeta pernambucano compara a feitura do poema com o trabalho da máquina de algodão de açúcar, algodão-doce: “A imagem me serve para dizer isso: que

primeiro a roda, i.é, o trabalho de construção; o material – que é a inspiração, o soprado pelo Espírito Santo, o humano, etc. – vem depois”. Siscar faz a sua interpretação da imagem apresentada na carta e, pela leitura minuciosa de João Cabral, demonstra com argumentos bastante convincentes que o próprio exemplo oferecido por João Cabral quebra a noção de precedência de construção (exterior) sobre inspiração (interior) na fatura do poema. Para Siscar, a imagem da máquina de algodão-doce, ao contrário, resolve o impasse da precedência do exterior, ou trabalho da arte, sobre a interioridade, ou sentido e subjetividade, questão que Siscar resume na seguinte pergunta: “O que está fora e o que está dentro em uma máquina de algodão-doce?” (2010, p.295).

O exemplo mantém-se, com a proposição, numa relação de tensão. Pode-se dizer que o que era a ilustração de uma precedência toma subitamente o aspecto de uma convivência ou de uma hesitação ambígua. Em torno de designa não o espaço de uma interioridade mas, justamente, aquilo que está disposto na situação de exterioridade em relação a algo a que se refere: o que está em torno de é aquilo que envolve determinado elemento em posição de interioridade, constituindo espacialmente seu exterior. Assim, se o dentro (os fios de algodão-doce) é aquilo que se forma em torno de um fora (a máquina), aquilo que era fora (a máquina) pode ser entendido também como um dentro; ou seja, envolvida pela exterioridade de seu produto, a máquina passaria a ser produto de seu produto, passaria a ser uma espécie de sentido, tornar-se-ia carne de sua própria expressão.

Siscar infere que a ideia de máquina, que teria uma lógica externa, própria, com uma engrenagem independente da subjetividade do autor, não resolve o problema da falta de controle que a questão da interioridade e da inspiração impõe ao poema, pois no caso de o poema ser posto em movimento por uma engrenagem exterior à vontade do poeta, o texto passa a funcionar sozinho à revelia da própria racionalidade do autor, assim, sem o contrapeso das forças subjetivas, a automação maquinal do poema seria tão irracional quanto a pura inspiração. Siscar percebe que não há preponderância de uma força ou outra nos poemas de João Cabral, mas uma interação dialética que contribui para o equilíbrio e a racionalidade do texto.

A fim de manter o rigor metodológico no presente estudo, procederemos à explicação terminológica dos termos sujeito e objeto na escrita de João Cabral, e examinaremos por que é necessário compreender as reconfigurações epistemológicas desses conceitos em seus sucessivos livros, e de que maneira essas reconfigurações possibilitam a abertura da obra do autor pernambucano para o diálogo com a *Recherche*, de Marcel Proust.

Boa parte dos poemas de João Cabral, de *Pedra do Sono* até *A educação pela pedra*, simulam a imediação entre escrita e objeto, pela qual se intenta apagar as marcas de subjetividade, de modo a criar um efeito textual em que escrita e objeto parecem se tocar sem a intervenção de uma subjetividade que se presta ao papel de conectá-los. A obra de João Cabral

apresenta, a partir do livro *A escola das facas*, pela insistência do uso da memória na escrita, um importante dialogismo¹ com o texto proustiano da *Recherche*, portanto, surge daí nossa escolha por fixar maior atenção na produção bibliográfica de João Cabral desse livro até seu último livro, *Sevilha Andando*. A fim de melhor justificar a escolha do nosso objeto cabralino, isto é, sua produção tardia, vamos apresentar, em outro momento deste estudo, um breve percurso do tema da memória na produção poética de João Cabral, pinçando passagens marcantes sobre essa questão. Pretendemos pontuar ali algumas diferenças de conceituação e de uso literário da memória escrita entre os primeiros livros – sobretudo a produção literária de João Cabral que vai de *Pedra do Sono* até *Psicologia da Composição* – e os livros finais, de *A Escola das Facas* até *Sevilha Andando*.

Chamamos atenção para a mudança do papel da subjetividade nos poemas de JCMN, pois nossa hipótese sugere que essa reconfiguração do uso da subjetividade como lugar em que se incrusta a memória é o que permitiu a convergência da escrita cabralina com a escrita proustiana. Em relação ao método, o nosso estudo aborda a memória apenas na sua representação escrita, não enquanto fenômeno fisiológico, neurológico, nem mesmo psicológico. Consideramos como textos importantes para as questões da memória, em nosso estudo, *Matéria e Memória*, de Henri Bergson, principalmente no diálogo direto que a *Recherche* promove com esse texto; *Lembrar Escrever Esquecer*, de Jeanne Marie Gagnebin, nele, a autora realiza uma análise do aspecto crítico da memória na *Recherche*, o que faz com que esse livro seja incontornável nesse assunto; Paul Ricoeur traz uma grande contribuição para os estudos filosóficos da escrita da memória, com livros como *A memória, a história, o esquecimento* e *Tempo e narrativa*, em que analisa a relação do sujeito que rememora com a escrita, sendo que a *Recherche* integra o corpus de sua pesquisa. Usamos também, nesse capítulo, a contribuição de *O Ser e o Tempo*, de Martin Heidegger. No nosso capítulo dedicado à memória e sociedade, recorreremos ao importante estudo de Maurice Halbwachs sobre o tema, *A memória coletiva*, e ao livro de Norbert Elias, *Sobre o tempo*. Essa pequena apresentação do corpus bibliográfico de apoio não esgota todas as importantes contribuições que nos serviram de referência na temática do nosso estudo.

A poesia de João Cabral anterior a *A escola das facas* parece se pautar na apresentação de um objeto, evitando dar voz a, ou, ao menos, evitando ressaltar a voz de um sujeito que observa esse objeto. Esse tipo de composição é frequentemente analisado pela perspectiva

¹ O termo “dialogismo” tal como utilizado por Bakhtin nos parece muito mais adequado do que o termo influência, dado que influência foca nos aspectos psicológicos e sociais do autor empírico, ao passo que dialogismo se atém ao que nos apresenta o texto.

teórica do “sujeito lírico fora de si”, isto é, um tipo de poesia cuja enunciação parece prescindir de uma subjetividade, ao mesmo tempo em que busca dar expressão ao objeto que está posto fora do sujeito.

Diversos movimentos literários de sucessivas épocas enxergaram na poesia lírica a expressão de uma subjetividade. Esse entendimento persiste na teoria estética de Hegel, que entendia da seguinte maneira a qualidade lírica da poesia:

Na medida em que a lírica, por fim, é o **sujeito** que se expressa, pode ser suficiente para o mesmo, em compensação, primeiramente o conteúdo mais fútil. Então, saber, o ânimo mesmo, a subjetividade enquanto tal torna-se o conteúdo propriamente dito, de modo que se trata apenas da alma do sentimento e não do **objeto** mais preciso. (HEGEL, 1997, p.159, grifo nosso)

Mais do que a expressão de alguém, a poesia pode ser a própria voz de um indivíduo e – já que chegamos até aqui, por que não? – pode mesmo se confundir com a existência de um homem: “[...] this is no book. Who touches this touches a man”, escreveu Walt Whitman. Para Nietzsche, entretanto, o sujeito lírico do poema não se confunde com a expressão subjetiva do poeta. Existiria no sujeito lírico um componente objetivo. Assim, o filósofo compara o “eu” do artista a um médium, e o diferencia do “eu” do ser vivente, contingente e empírico, como explica Michel Collot (2013, p. 224) na seguinte passagem:

“[E]sse eu não é o mesmo que o do homem acordado, do homem real e empírico; é o único eu verdadeiramente existente e eterno, aquele que repousa sobre o próprio fundamento das coisas”. O sujeito lírico, “liberto de seu querer individual”, tem acesso à “objetividade”; ele se torna “uma espécie de médium” através do qual se exprime “o único Sujeito verdadeiramente existente”, que não é outro senão “o artista original do universo”.

Nietzsche teve o condão de separar a crítica-da-poesia da crítica-da-subjetividade-do-poeta, o que havia dominado por muito tempo a maneira como se estudava literatura, nela inclusa a poesia. Entretanto, a tensão entre subjetividade e objetividade não foi completamente superada no debate sobre lírica que se seguiu nas discussões posteriores à de Nietzsche. Já Erich Heller, em seu ensaio “A ventura da poesia moderna”, condena a exaltação da poesia impessoal moderna. Erich Heller (2018, p. 257) tece uma severa crítica à poesia que busca postar o sujeito fora de si:

A crença de que o poeta procura inspiração postando-se fora de si é, mesmo em suas formas mais “clássicas”, uma falácia romântica. Essa falácia, desde Schopenhauer, animou muitas de nossas teorias estéticas mais amplamente aceitas: por exemplo, a teoria do caráter “impessoal” da poesia, do poeta como agente neutro realizando a fusão e a cristalização de experiências inomináveis. Essas teorias meramente

expressam, e expressam significativamente, a depreciação das vidas reais que sujeitos reais levaram no mundo real.

A crítica de Erich Heller se volta principalmente a Mallarmé, pois Heller julgou sua poesia um tanto destacada do mundo real, e para o referido teórico a poesia deve enriquecer nossa experiência humana e subjetiva e não se afastar dela como um construto à parte, segundo o que ele julgava dos poemas hieroglíficos do poeta francês. Contudo, Paul de Man, em *O ponto de vista da cegueira*, faz a defesa de Mallarmé, indicando que sua poesia não carece de comunicação, mas a leitura de sua obra deve ser feita em uma chave algo diferente da leitura praticada nos poemas de até então, uma vez que a intensa renovação da linguagem promovida por esse poeta exige que o leitor faça um grande esforço para ter acesso ao sentido vinculado a essa linguagem e a essas imagens um tanto inusitadas, visto que Mallarmé, de acordo com a análise de Paul de Man, põe em cheque um certo mimetismo e imagens já batidas e produz novas formas de elaborar o sentido no interior do poema.

João Cabral coloca a relação sujeito e objeto em termos de composição textual, isto é, em uma abordagem formal. Para situar essa discussão na obra do referido autor, remontemos ao mais importante texto de João Cabral sobre esse assunto. Em “Poesia e composição”, João Cabral divide os poetas em duas famílias: de um lado estão os poetas que “procuram”, os poetas trabalhadores, para quem a poesia é um trabalho árduo, conquista de “homem rigoroso”, que criam um “objeto artístico, capaz de provocar no leitor um efeito previsto e perfeitamente controlado pelo criador” (MELO NETO, 2007, p. 709). De outro lado, seus antípodas são os poetas inspirados, cuja poesia João Cabral parece deplorar, dado que evita o trabalho da arte, pois, para eles, a poesia é “um estado subjetivo pelo qual certas pessoas podem passar” (MELO NETO, 2007, p. 709). Esses autores, segundo Cabral, “jamais pretendem criar um objeto artístico, capaz de provocar no leitor um efeito previsto e perfeitamente controlado pelo criador”. Mais à frente do texto, o poeta pernambucano continua sua lamentação, afirmando que “[o] que há no fundo dessa atitude é o desprezo pela objetividade intelectual, essa desconfiança da razão do homem” (MELO NETO, 2007, p. 711).

Parece ser possível de se depreender desse estudo, em relação à questão da subjetividade, que, para João Cabral, o problema não reside em o poema ser construído a partir de dados biográficos ou da experiência do autor empírico, mas o que de fato é relevante para a composição do poema é a maneira como se trabalha a linguagem que pretende transformar a experiência pessoal em poesia. João Cabral execra a poesia dita subjetiva em uma maneira particular, em que “subjetivo”, em seu idioleto, se aproxima de outros termos, como “inspiração” e “espontaneidade”. É preciso esclarecer, todavia, que inspiração para João Cabral

é um tipo de construção textual, apressada, desordenada. O problema da subjetividade, para Cabral, não está nas referências dêiticas² ao autor, mas na elaboração apressada e espontânea, que não se preocupa em trabalhar a linguagem, por temor de distorcer a experiência pessoal, segundo sua interpretação. O que o poeta pernambucano desaprova, na verdade, é a expressão desordenada dos sentimentos como matéria-prima da feitura do poema, não a expressão do sentimento em si. Segundo JCMN, se o poeta decidiu expressar um sentimento ou um estado de espírito, ele deve fazê-lo consoante um procedimento cuidadoso de criação de um objeto poético que seja capaz de transmitir esse sentimento:

A composição literária oscila permanentemente entre dois pontos extremos a que é possível levar as ideias de inspiração e trabalho de arte. De certa maneira, cada solução que ocorre a um poeta é lograda com a preponderância de um sobre outro desses elementos. [...] Se uma solução é obtida como presente dos Deuses, ou se ela é obtida após uma elaboração demorada, como conquista dos homens, o fato mais importante permanece: são ambas conquistas de homem, de um homem tolerante ou rigoroso, de um homem rico de ressonância ou pobre de ressonâncias. Por este lado, ambas as ideias se confundem, isto é, ambas visam à criação de uma obra com elementos da experiência de um homem. (MELO NETO, 2007, p. 705)

João Cabral identifica o poema que se obtém pelo trabalho com o atributo da objetividade; o poema que se obtém passivamente pela inspiração, ao contrário, é identificado com a subjetividade:

No autor que aceita a preponderância da inspiração o poema é, em regra geral, a tradução de uma experiência direta. [...] A poesia para eles é um estado subjetivo pelo qual certas pessoas podem passar e que é necessário captar, tão fielmente quanto possível. (MELO NETO, 2007, p. 709).

Infere-se dessa leitura a que família poética João Cabral aspira pertencer, pois o “[t]rabalho da arte pode valer atividade material e quase de joalheria de construir com palavras

² dêitico: relativo a dêixis.

“dêixis s. f. Benveniste Definição: mecanismo que relaciona a indicação de um objeto através de uma palavra à instância de discurso que a contém. [...] A dêixis é um mecanismo ou uma relação, pois é responsável pela conversão do significado do signo no nível semiótico da língua em referência da palavra no nível semântico da língua. Trata-se de uma conversão do significado – repetível – do signo – à referência – irrepetível – da palavra. Benveniste exemplifica essa relação com palavras tais como os adjetivos, os pronomes demonstrativos (este, esta, entre outros), os advérbios de lugar (aqui, entre outros) e de tempo (agora, hoje, entre outros). Dessa forma, “aqui”, na frase “Estou aqui.”, enquanto signo, significa um espaço ocupado por alguém por oposição ao espaço ocupado por outros e que pode se converter, enquanto palavra, em referência a um espaço em que eu se encontra de alguma maneira singular. (FLORES; BARBISAN ET AL. 2008, l. 2305)

pequenos objetos para adorno das inteligências sutis[...]” (MELO NETO, 2007, p. 708). A fim de fugir da poesia subjetiva, João Cabral evita a poesia lírica nos moldes hegelianos, como a expressão de uma subjetividade, procurando mesmo inverter a ordem de valores da lírica tradicional. Assim se a lírica tradicional trata da subjetividade, JCMN busca apresentar o objeto; se a lírica tradicional é melodiosa e musical, João Cabral canta “a palo seco”; no lugar da flor como metáfora para poesia, as fezes. Se a expressão lírica aspira à beleza, João Cabral afirma que gostaria de fazer uma poesia feia. O lirismo inefável cede lugar à racionalidade, e os poemas são escritos até mesmo com o uso de marcadores discursivos.

Desse modo, as palavras derivadas de sujeito: subjetivo e subjetividade ganham uma conotação pejorativa, para João Cabral; as derivadas de objeto, objetivo e objetividade ganham uma conotação positiva. O objeto se torna o tema; a objetividade, o método de composição cabralina. Ao confessar, a partir de *Serial*, em poemas como “O sim contra o sim”, dentre outros poemas, a “influência reforçativa”³ de Francis Ponge e Marianne Moore, poetas notórios por realizarem uma escrita antissubjetiva e por escreverem, cada um a seu modo, uma poesia que trata de coisas, João Cabral reforça a linha teórica que enxerga em sua poesia a procura pela objetividade em antagonismo ao uso da subjetividade, pelo – usando o termo de Villaça – “esgarçamento da identidade subjetiva”.

Em direção oposta, a teoria crítica sobre a *Recherche*, de Proust, ressalta a subjetividade da composição proustiana, como fez Erich Auerbach. Muitos críticos realizaram longos estudos para procurar as “chaves” das personagens e dos lugares que aparecem na *Recherche* em correspondência com amigos e conhecidos de Marcel Proust e lugares onde o autor morou e frequentou, de que é exemplo a monumental biografia realizada por George D. Painter. O cerne desse tipo de análise está em fundir a obra escrita pelo autor a sua própria vida e subjetividade. Em seu livro *A técnica do romance em Marcel Proust*, Álvaro Lins realiza um tipo de análise interessante em que mescla a explicação da técnica formal da obra, por um lado, e alguns dados biográficos do autor, por outro lado, na medida em que esclarecem estruturas da *Recherche*. Seu livro está repleto de questionamentos que são hoje muito criticados nas linhas formalistas da academia como: “De onde lhe viera a ideia de retratar o mundo de Sodoma e Gomorra?”. Isto vai além da arqueologia do texto, é uma busca psicológica da origem da própria vontade de o autor representar algo pela linguagem. Nem por isso, diríamos que o referido livro, ou o ensaio que se segue a tal questionamento não sejam interessantes.

³ Expressão utilizada pelo próprio João Cabral (MELO NETO apud FREIXEIRO, 1971, p.190).

E embora a crítica frequentemente tenha buscado associar o narrador da *Recherche* à própria figuração de Marcel Proust, o autor da *Recherche* recusou terminantemente essa abordagem em conversas particulares e cartas, como aquela que deu origem ao livro de Michel Schneider, *L'auteur, l'autre: Proust et son double (O autor, o outro: Proust e seu duplo)*. Em entrevista a Matthieu Garrigou-Lagrange, para o canal France Culture, Michel Schneider faz a seguinte afirmação sobre o que Proust pensava sobre a identidade entre autor e narrador:

Matthieu Garrigou-Lagrange: – É realmente interessante ter a análise pelo autor de sua obra e isso gira ao redor da questão de quem escreve. O senhor poderia nos explicar um pouco o que diz Proust nesse texto?

Michel Schneider: – Proust diz uma coisa que ele diz, aliás, em respostas a críticas ou em cartas. Ele diz o que ele diz em *Contre Sainte-Beuve*: “‘Eu’ não sou eu. E não é porque eu emprego o ‘eu’ pronome pessoal da primeira pessoa que eu faço algo subjetivo”. Ele faz questão de ratificar: “Eu sou alguém objetivo no senso fotográfico do termo”. A imagem da fotografia, do telescópio, do microscópio são (*sic*), todo o tempo, utilizadas por Proust. “Meu romance é um romance objetivo”. (GARRIGOU-LAGRANGE, 2018, 18 min)⁴

Percebe-se que subjetividade e objetividade não se tornam mais um entrave à convergência entre a obra de João Cabral e a obra de Proust. Ambos os autores mostram consciência do fato de que subjetividade ou objetividade são apenas construtos textuais. E acrescenta-se a isso que os dois se lançam à criação de um objeto com a linguagem, isto é, a escrita de Proust e Cabral é objetiva. Tomando emprestada a noção de voz de Gérard Genette, Paul Ricoeur procede a uma análise que corrobora o que afirmamos sobre Proust:

O recurso à noção de voz narrativa permite que a narratologia dê lugar à subjetividade, sem que esta seja confundida com a do autor real. Se *Em busca do tempo perdido* não deve ser lido como uma autobiografia disfarçada é porque o “eu” pronunciado pelo narrador-herói é ele próprio fictício. (RICOEUR, 1995, p.145)

A marcação do sujeito da enunciação ou seu apagamento no interior do texto, isto é, a relação do sujeito lírico, narrador, enunciador, como queira chamar, enfim, a relação da voz que está marcada no texto como aquela de onde emana a linguagem presente em determinado

⁴ Matthieu Garrigou-Lagrange: – C’est quand même intéressant d’avoir l’analyse par l’auteur de son oeuvre et ça tourne autour de cette question de qui écrit. Est-ce que vous pouvez nous expliquer un peu ce que dit Proust dans ce texte ?

Michel Schneider: – Proust dit une chose qu’il dit d’ailleurs dans des réponses à des critiques où dans des lettres. Il dit ce qu’il dit dans *Contre Sainte-Beuve* : « ‘ je’n’est pas moi . Et ce n’est pas parce que j’emploie le ‘je’ pronom personnel à la première personne que je fait du subjectif ». Il tient beaucoup à rectifier : « je suis quelqu’un d’objectif au sens photographique du terme ». Une image de la photographie, du télescope, du microscope sont tout le temps utilisés par Proust. « Mon roman est un roman objectif ». (Premier mouvement, ’ 4/4 18,27)

discurso, ainda é tema para muita discussão literária, e ela é central para compreender Proust e João Cabral. Para analisar a convergência de João Cabral com Proust recorreremos frequentemente ao conceito de sujeito da enunciação, seguindo a terminologia de Benveniste, que foi utilizada, com alguma modificação, por Gérard Genette, e é assim definido por Greimas.

O enunciador é o autor implícito do texto, pressuposto pela própria existência do enunciado, que lhe dá sentido. Isso quer dizer que a Semiótica não trabalha com o autor real, mas com uma imagem do autor construída na e pela linguagem. (GREIMAS In: FLORES ET AL. 1. 5994)

O conceito de enunciação, por ser mais abrangente, impõe-se-nos como mais preciso que os conceitos literários de narrador, para texto narrativo, e de sujeito lírico, para poesia, pois todo texto possui enunciação mesmo quando não possui a marca de um locutor, não importando o gênero literário, seja o texto em prosa ou em poesia.

Ao tratar da enunciação proustiana, Paul Ricoeur (1995, p.131) retoma a análise que Genette faz da enunciação, mas primeiramente aborda os termos *Erzählzeit*, tempo do contar, e *erzählte Zeit*, tempo contado. Ricoeur percebe a importância desses conceitos para o estudo da memória escrita, e dedica todo um capítulo de sua monumental obra, *Tempo e Memória*, a essa questão. O referido teórico recorre aos estudos de Käte Hamburger e Dorrit Cohn para pôr em xeque a crença ingênua na identidade entre narrador e autor em uma literatura cujo locutor se apresenta em primeira pessoa.

Ao contrário do preconceito segundo o qual seria da confissão e do exame de consciência de um sujeito por ele próprio que derivaria o poder de descrever de dentro sujeitos de ação, de pensamento, de sentimento e de discurso, ela (Käte Hamburger) chega a sugerir que é o romance em terceira pessoa, isto é, o romance que conta os pensamentos, os sentimentos e as palavras de um outro fictício, que vai mais longe na inspeção do interior das mentes. Na esteira de Käte Hamburger, a quem presta homenagem, Dorrit Cohn, em *A transparência interior* não hesita em colocar o estudo da narração em terceira pessoa à frente de um estudo magnífico dos “modos de representação da vida psíquica no romance” (de acordo com a tradução francesa do subtítulo). A primeira mimese da vida psíquica ou interior (o autor diz: “mimesis ou consciousness”, p.8) é a mimese de outra pessoa que não o locutor (“mimesis ou other minds”). O estudo da consciência nos “textos em primeira pessoa”, isto é, nas ficções que simulam uma confissão, uma autobiografia, é colocado em segundo lugar e conduzido de acordo com os mesmos princípios que os da narração em terceira pessoa. Estratégia notável, se quisermos considerar que, entre os textos em primeira pessoa, existe uma grande variedade deles cuja primeira pessoa é tão fictícia quanto a terceira pessoa em ele (ou ela), a ponto de essa primeira pessoa fictícia poder ser permutada sem maiores inconvenientes por uma terceira pessoa não menos fictícia, como aconteceu de Kafka e Proust experimentarem (RICOEUR, 1995, p. 148).

Ricoeur ressalta que essa primeira pessoa não vai além de uma simulação de autobiografia, e que esses textos, enquanto literatura, não diferem completamente de um texto com voz narrativa em terceira pessoa.

Com a presente análise, nos antecipamos a qualquer oposição que venha a ser feita entre Proust e João Cabral baseada nos critérios de objetividade e subjetividade. Fica evidente que, para esses autores, a escrita é a elaboração de um objeto que não se confunde com o autor. Aqui novamente devemos atenuar qualquer inferência rápida que se possa fazer. Se a escrita resta objetiva, a matéria que proporcionou o ensejo ao texto encontra-se obviamente na vivência do autor. Os textos de João Cabral e Proust criam um objeto que simula uma subjetividade, em cuja construção os autores emprestam sua vivência, trabalhando-a cuidadosamente na linguagem expressa. Portanto, outra hipótese que levantamos é a de que a criação de uma subjetividade pela linguagem não possui somente aspectos objetivos, nem somente aspectos subjetivos. A tensão entre objetividade e subjetividade em literatura permanece como importante problema metodológico para nosso estudo, uma vez que João Cabral e Marcel Proust aceitam essa antinomia em seus textos. Se não conseguimos, contudo, declinar desses termos antitéticos em nossa análise, pretendemos, ao menos, relativizá-los. Assim é que até agora o que tentamos fazer foi mostrar que o objetivo João Cabral não recusa a subjetividade, tampouco o subjetivo Proust recusa a objetividade, isto é, não sendo possível passar ao largo desses termos em nosso estudo, seria necessário reconsiderá-los em um e outro autor. Importa analisar em que medida, na obra de ambos os autores, há uma simulação de subjetividade de onde emana a memória na escrita.

Presentemente, a crítica começa a questionar o entendimento da poesia cabralina como puramente racional e antissubjetiva, ao passo que vem a enxergar uma importante tensão entre as forças imprevisíveis da linguagem e as forças subjetivas que extrapolam a razão, de um lado, e a imagem do rigorismo cabralino, do autor racional, que teria o controle matemático de todo o processo criativo da poesia, como um engenheiro que calcula sua obra, de outro lado. Isso é o que assinala Solange Fiuza Cardoso Yokozawa ao resumir toda uma série de predicativos atribuídos pela crítica recorrentemente a João Cabral, os quais, pela intensidade e exagero dos traços, acabaram por criar uma visão caricatural do poeta, visão que não condiz com as múltiplas tensões e leituras possibilitadas pela riqueza da obra do autor pernambucano:

[...] a ideia de um planejamento que bane o acaso ou outro elemento passivo, de uma poesia objetiva que prescinde da experiência do sujeito, do livro que encontra sua força apenas num construtivismo radical, ou seja, a imagem já caricatural do poeta do rigor, da razão, do controle desmedido, da técnica e da objetividade ainda persiste entre críticos e criadores. (FIUZA, 2017, p. 237)

Muitos críticos dos poemas de João Cabral não acompanharam toda a sua produção, pela grande extensão de seu período criativo, que se estende por mais de meio século. Assim,

os aspectos dominantes em seus primeiros livros tornaram-se uma espécie de marca do autor, cuja escrita, entretanto, passou por várias reconfigurações ao longo do tempo. Leituras como a de Antônio Candido, que apontou o construtivismo em João Cabral; o racionalismo de O Geômetra engajado, ressaltado por Haroldo de Campos; o poeta do rigor e da lucidez, poeta construtor de uma poema/máquina, cujas peças são analisadas por Benedito Nunes; o poeta da poesia racional e crítica, de João Alexandre Barbosa; essas leituras foram um guia para a compreensão da poesia de João Cabral. Essa interpretação canônica não é de modo algum contraditória com a obra do poeta pernambucano, mas ela possui uma limitação que decorre de sua delimitação temporal. Essa crítica canônica acompanhou João Cabral apenas até sua produção que chega, no mais tardar, a *A educação pela pedra*. As reconfigurações posteriores da produção cabralina ficaram por ser analisadas. Presentemente, outro tanto de críticos tem chamado a atenção para as tensões, e até mesmo as contradições entre o João Cabral crítico e o resultado da obra terminada. Há novas propostas de leitura. O epíteto de “poeta do rigor” tem sido revisto, assim como tem se questionado a pura racionalidade dos poemas, que parece vir sem contradições, e, por fim, questionam-se as noções de interioridade e exterioridade, subjetividade e objetividade, isto é, toda uma terminologia que não encerra o assunto e não define o poeta.

A maior parte dos poetas que reivindica uma filiação estritamente cabralina ou é assim perfilhada tende a buscar em Cabral, sobretudo, o poema como forma obsessivamente construída, “atingida”, o livro como objeto planejado e executado com rigor e a poesia que recusa a expressão mais direta do poeta, da sua experiência pessoal e se volta para a apresentação de uma realidade exterior. Na obra criativa de Cabral, nos poemas críticos em que essas questões são problematizadas, elas tendem a aparecer de modo tensionado, de forma que planejamento e intervenção do imponderável, obra arquitetônica e consciência do inacabamento, subjetividade e objetividade, interior e exterior, dentro e fora, experiência de si e do mundo exterior coexistem tensamente, sem se excluírem. Essas tensões não passaram despercebidas aos melhores críticos de Cabral assim como aos poetas de interesse que com ele dialogam. (FIUZA, 2017, p. 237)

Contudo, as tensões e inadequações entre o projeto rigoroso e a obra concluída não eram estranhas ao autor, que dedicou vários poemas sobre os percalços do processo de escrita. Francisco José Gonçalves Lima Rocha chamou a atenção para as tensões do construtivismo e da rigorosidade do projeto e execução que precedem o poema cabralino. Em um trabalho minucioso em que compara os manuscritos ao texto publicado, Rocha questiona até onde seria possível uma verdadeira engenharia do poema, assim como aponta a impossibilidade de banir o acaso da construção poética.

Francisco José Gonçalves Lima Rocha (2012) analisa os manuscritos de João Cabral, para relativizar o famigerado construtivismo racional da composição poética cabralina, que rendeu a este autor o epíteto de poeta-engenheiro ou poeta-arquiteto. Rocha ressalta alguns procedimentos de retificação da escrita, observado no manuscrito a elaboração poética segundo uma intenção parafrásica, que estaria no projeto arquitetônico do poema. Em seu estudo sobre o processo de escrita de João Cabral, o estudioso percebe um importante paralelo entre os procedimentos proustianos de reescrita do texto e o processo cabralino. Rocha nota tanta semelhança no processo de escrita em um e outro autor que aplica no texto cabralino a teoria que Catherine Fuchs elabora para explicar as reformulações do texto proustiano. E faz sentido. Ele destaca, ao comparar Cabral a Proust, certa indeterminação do tema, que parece surgir somente durante o decorrer da escrita: “Semelhante a Proust, João Cabral parece [...] conceber o sentido de seu poema apenas no decorrer da atividade de reformulação” (ROCHA, 2011, p. 94):

Os traços da operação parafrásica ou de reformulação textual é um dos dados mais importantes dos manuscritos de João Cabral, porque, na imensa maioria das vezes, neles já há um texto inteiramente composto (mas obviamente não acabado), que o autor modifica por meio de rasuras, configurando substituição, acréscimo, supressão e deslocamento.[...] Esse procedimento parafrásico assemelha-se perfeitamente à conduta arquitetônica, já que o resultado final deve corresponder à forma-projeto concebida (a "intenção inicial"), sendo todo o percurso reformulativo determinado pela exigência de uma realização equivalente de tal forma. Por outro lado, a paráfrase pode ser definida a partir da noção de *assimetria*. O texto-fonte T e texto-alvo T' são assimétricos na medida em que a passagem para T' implica a alteração do sentido de T, podendo resultar em um texto completamente diferente. A reformulação como produção de uma cadeia textual assimétrica exclui a existência de uma intenção de significação invariante, pois a intenção devém outra, ou somente se estabelece, durante o processo reformulativo. Essa concepção de paráfrase é amplamente teorizada pela linguista Catherine Fuchs, que não deixa de pensá-la no âmbito da análise dos manuscritos, nos quais, segundo a autora, ocorre o fenômeno de "auto-reformulação". (ROCHA, 2011, p. 67)

Como se vê, o teórico desconstrói a noção de controle absoluto do processo de escrita. Em outro estudo, o artigo intitulado “O canteiro do poeta-arquiteto a conduta criativa de João Cabral de Melo Neto à luz de seus manuscritos” apresenta de maneira sintética as sucessivas reformulações no poema “Catar feijão”, de João Cabral, e revela que nem todo o poema surge como obra de planejamento prévio, mas muitas das soluções do poeta nas sucessivas reformulações do texto se mostraram até mesmo contraditórias, o que mais uma vez relativiza a maneira corrente de abordar os textos de João Cabral.

Vale dizer que o próprio Cabral já havia apontado o papel do acaso no processo de fatura do poema desde “Fábula de Anfion”, assim como o poeta termina por uma “aceitação

resignada” do resultado final pela “renúncia ao que, de partida, se desejou conseguir”, como atesta sua fala na palestra sobre “Poesia e composição”.

O ato do poema é um ato íntimo, solitário, que se passa sem testemunhas. Nos poetas daquela família para quem a composição é procura, existe como que o pudor de se referir aos momentos em que, diante do papel em branco, exerciam sua força. Porque eles sabem de que é feita essa força – é feita de mil fracassos, de truques que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias, de aceitação resignada do pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que, de partida, se desejou conseguir. (MELO NETO, 2007, p. 703)

Esse trecho de “Poesia e Composição” de maneira nenhuma contradiz o trabalho de Francisco Rocha. João Cabral não associa rigor a exatidão, ele não parece, tampouco, acreditar que o trabalho construtivista do poema seja inequívoco, pelo que podemos ler no trecho citado. O controle do poema e o rigor da construção, preconizados por João Cabral, não excluem o papel do acaso, acrescido do fato de que o controle pressupõe, por vezes, o descontrole. Disso é exemplar o poema “O que se Diz ao Editor a Propósito de Poemas”, que abre o livro *A escola das facas*:

O que se Diz ao Editor a Propósito de Poemas

Eis mais um livro (fio que o último)
De um incurável pernambucano;
Se programam ainda publicá-lo,
Digam-me, que com pouco o embalsamo.

E preciso logo embalsamá-lo:
Enquanto ele me conviva, vivo,
Está sujeito a cortes, enxertos:
Terminará amputado do fígado,

Terminará ganhando outro pâncreas;
E se o pulmão não pode outro estilo
(esta dicção de tosse e gagueira),
Me esgota, vivo em mim, livro-umbigo.

Poema nenhum se autonomiza
No primeiro ditar-se, esboçado,
Nem no construí-lo, nem no passar-se
A limpo do datilografá-lo.

Um poema é o que há de mais instável:
Ele se multiplica e divide,
Se pratica as quatro operações
Enquanto um de nós existe.

Um poema é sempre, como um câncer:
Que química, cobalto, indivíduo
Parou os pés desse potro solto?
Só o mumificá-lo, pô-lo em livro.
(MELO NETO, 2007, p. 391)

Esse poema contradiz aqueles predicativos caricaturais em tantos aspectos que é difícil ressaltar cada um deles, mas vamos apontar os principais. No primeiro verso, é desfeita a noção de poema que “prescinde da experiência do sujeito”, pois o poeta se apresenta em primeira pessoa, com dados que remetem a sua biografia: “Eis mais um livro (fio que último)/ de um incurável pernambucano”. No restante do poema, ele desmonta o rigor do “construtivismo radical”, pois fica patente a impossibilidade de possuir um “controle desmedido” sobre a matéria do poema, que teima em ter uma química própria e evolui de maneira que foge ao domínio do poeta. João Cabral levanta o problema das sucessivas escritas e retificações da linguagem necessárias até que o poema tenha existência própria. Com essa finalidade, ele compara o poema a um ser vivo; suas divisões são órgãos; o trabalho de acréscimo de linguagem são inúmeros enxertos e amputações. Essa imagem coincide com aquela que Proust apresenta em carta ao seu editor, Gaston Gallimard. A ideia que o livro está vivo enquanto se o escreve é posta por Proust na referida carta. Questionamo-nos, então, se o poema de João Cabral foi um diálogo intencional com essa carta de Proust.

[...]Caro amigo e editor, o senhor parece censurar meu sistema de correções. Reconheço que ele complica tudo (não nas coisas da Revue, de qualquer forma!). Mas quando o senhor me pediu para deixar a Grasset, por sua editora, o senhor o conhecia, pois tinha vindo com Copeau que, diante das provas recompostas de Grasset, exclamou: “Mas é um outro livro!” [...] Como o senhor teve a bondade de encontrar em meus livros certa riqueza, que lhe agrada, pense que isso se deve precisamente à supernutrição que lhes injeto em vida, o que materialmente se traduz por esses acréscimos. (PROUST, 1993, p. 175)

A leitura do poema *Proust e seu Livro*, de *Museu de Tudo*, livro anterior a *A escola das Facas*, nos dá a convicção de que João Cabral conhecia a referida carta. A ideia de nutrir o livro em vida, exposta na missiva de Proust, traz implícita a contraparte de que a publicação do livro é a sua morte. O livro vive e se alimenta da pena do autor. A tipografia e a tinta da prensa é a sua mumificação:

Proust e seu Livro

Decerto o sabia quem viveu
Com a vida e a obra emaranhadas
Que viveu fazendo-as, refazendo-as,
Elastecendo-as em tempo e páginas,

Que vestiu sua obra, por dentro,
Percorrendo-a, viajando em seu barco,
Decerto viu que um dia acabá-la
Era matar-se em livro, suicidá-lo.
(MELO NETO, 2007, p. 386)

O poema dedicado a Marcel Proust destaca um aspecto da reformulação da escrita que João Cabral sabe ser igualmente seu. Publicar uma obra é matá-la. A única possibilidade de contê-la é a morte/publicação. Na escrita a reformulação, a enxertia, a reescrita é incessante, assim como a vida, a escrita enquanto viva não pode ser contida. Segundo Tadié (1971a, p. 263), “para Proust, a composição, longe de se fixar em um plano preestabelecido, de amarrar a obra futura em um espartilho, deve crescer suavemente como um organismo vivo”. Nas palavras do próprio romancista citadas pelo crítico: Cada vez mais, seu livro faz crescer um galho inesperado e necessário e ele se infla entre um espaço e outro como uma bela árvore com esses nós onde está a imagem vegetal da única ordem que existe, o crescimento da vida” (PROUST *apud* TADIÉ, 1971a, p. 263).⁵

A imagem da vida e do crescimento vegetal do poema, que, aliás, está presente em João Cabral desde “Fábula de Anfion”, é uma imagem cara a Proust. E ela traz um poder de síntese desse procedimento de escrita de enxertia, de que Proust e João Cabral utilizam em seus textos. Se Francisco Rocha traz um importante estudo, que expõe até mesmo certa aleatoriedade no processo construtivo dos poemas e desconstrói de algum modo a interpretação do rigor cabralino, Solange Fiuza põe em xeque a exclusividade da razão na fatura do poema de João Cabral em seu estudo “Uma obsessão leitora: João Cabral de Melo Neto por Sophia de Mello Breyner Andresen”. Para Solange Fiuza, a interpretação mais relevante de Cabral por Sophia de Mello Breyner Andresen se dá em seu poema-dedicatória a João Cabral da segunda edição do livro da poeta portuguesa *O cristo cigano*, em que Sophia Breyner contradiz o “modo como ele (João Cabral) queria ser lido. A poeta (In: EIRAS, 2011) percebeu aquilo que escapava à intenção racional de João Cabral na composição dos poemas do poeta pernambucano. Sofia de Melo, em seu poema dedicado a João Cabral de Melo Neto na segunda edição de *Cristo Cigano*, endossa nas duas primeiras estrofes a crítica dominante sobre a obra de João Cabral: “Nunca erra a direção/[...] Não se enebria em fluência”. Entretanto, nas estrofes finais, a poeta realiza um salto interpretativo e indica o que há de alucinação subjacente, o que há de secretamente lunar, em uma poesia que é evidentemente solar:

⁵ C’est que, pour Proust, la composition, loin de se figer dans un plan préétabli, d’enserrer l’oeuvre future dans un corset, doit croître souplement comme un organisme vivant: « Chaque fois votre livre pousse un rameau inattendu et nécessaire et il est gonflé de distance en distance comme un bel arbre de ces noeuds où est l’image végétale du seul ordre qui soit, la croissance et la vie » (PROUST *apud* TADIÉ, 1956, p. 263).

Pois é poeta que traz
 À tona o que era latente
 Poeta que desoculta
 A voz do poema imanente

Nunca erra a direcção
 De sua exacta insistência
 Não diz senão o que quer
 Não se enebria em fluência

Mas sua arte não é só
 Olhar certo e oficina
 E nele como em Cesário
 Algo às vezes se alucina

Pois há nessa tão exacta
 Fidelidade à imanência
 Secretas luas ferozes
 Quebrando sóis de evidência
 (ANDRESEN, 2011, pp. 757-758).

Nesse poema, Sophia revela a alucinação, a contradição, as tensões que querem explodir por trás do rigor cabralino:

No primeiro movimento, a poetisa centra-se no poeta ou no modo como ele se queria lido e que pode ser assim sintetizado: imanente, preciso, exato, que tem o controle total e foge à fluência. [...]Na primeira estrofe do movimento, penúltima do poema, Sophia não abole, mas relativiza a precisão, a exatidão, bem como a oficina, o planeamento obsessivo, o controle rigoroso, contrapondo a esses elementos a “alucinação”. Não é o poeta que se alucina. É a sua arte que, a despeito da tentativa do poeta de manter sempre as rédeas da criação, de construir uma poesia guiada pela razão, ultrapassa controle e razão. Se o poeta valoriza, nos seus discursos críticos, a visão exata e o domínio técnico, ou seja, o apolíneo, sua leitora contrapõe a isso o que, na sua obra, no produto da sua oficina, está além do controle, ou seja, o arrebatamento, a loucura, o desvario, o dionisíaco, de modo a unir o que Cabral se esforçou por separar ao longo de seu exercício crítico. A alucinação não se opõe à oficina, mas é algo que, fruto do labor, excede-a por meio da paixão da linguagem. (FIUZA, 2019, p. 294)

O arrefecimento dos aspectos puramente racionais da obra de João Cabral é o que permite o encontro de sua poesia com a escrita proustiana. Proust percebe que a razão não é a única responsável por todo o processo de composição em seu trabalho com a linguagem:

Se eu me permito de raciocinar assim sobre meu livro, declara Proust a E. J. Bois, é que ele não é em nenhum grau uma obra da razão, é que seus menores elementos me foram fornecidos pela minha sensibilidade, que eu os percebi primeiramente no fundo de mim mesmo, sem compreendê-los, tendo tanta dificuldade para convertê-los em algo de inteligível como se eles fossem tão estranhos ao mundo da inteligência quanto – como dizer? – um tema musical” (PROUST *apud* TADIÉ, 1971a, p. 420)⁶.

⁶ Si je me permets de raisonner ainsi sur mon livre, déclare Proust à E. J. Bois, c’est qu’il n’est à aucun degré une oeuvre de raisonnement, c’est que ses moindres éléments m’ont été fournis par ma sensibilité, que je les ai d’abord aperçus au fond de moi-même, sans les comprendre, ayant autant de peine à les convertir en quelque chose

João Cabral capitula em *A escola das facas* a uma poesia que mimetiza uma subjetividade que rememora. Assim, João Cabral abre mão de sua obsessão com o rigor racional da filosofia do texto, pois entre a memória e o texto que a enuncia há muito espaço para temas que escapam à pura razão. A escrita de João Cabral se torna menos obsessiva pela metalinguagem e pela poética da racionalidade calcinante. O poeta parece ter se libertado daquela restrição absoluta que quase lhe impôs o silêncio poético. No referido livro, o autor cria, pela linguagem, uma subjetividade formal em um poema que busca a justa medida entre os aspectos formais, racionais e afetivos na criação do objeto poético. Essa subjetividade que rememora, mesmo sendo formal, é uma novidade na escrita cabralina.

Secchin percebe bem que esse “eu”, isto é, essa subjetividade, não implica uma ruptura total com a poesia objetiva feita até então, pois essa primeira pessoa se apresenta pela intermediação dos objetos: “[t]rata-se, contudo, de memorialismo que concede ao objeto o papel de destaque no palco da escrita: para saber do ângulo agudo em foice da cana-de-açúcar. (2004, p. 291)”. Concordamos com Secchin quando ele afirma que há uma reconfiguração sistêmica nesse livro de JCMN que o diferencia dos anteriores em certos aspectos, ao passo que ele mantém, igualmente, elementos caros ao poeta, ou seja, não se trata de uma total ruptura. Em *A escola das facas*, a escrita da subjetividade é intermediada pela representação de objetos, que, contudo, são também intermediados, por sua vez, pela observação subjetiva, que os apresenta pela memória escrita. Assim a poesia é construída em uma relação dialética entre sujeito e objeto em que não é mais possível determinar a preponderância de um sobre o outro no texto.

Éverton Correa adverte que a crítica canônica de João Cabral somente acompanha o autor até *A educação pela pedra*. O referido crítico ressalta que a linguagem em *A escola das facas* representa uma nova subjetividade na poética cabralina, que aponta para seu pertencimento ao patriarcado canavieiro. Éverton Correa apresenta, nesse sentido, uma importante contribuição na compreensão de determinados aspectos históricos e sociais da obra de João Cabral no período após anos setenta. Sua análise sociológica não prescinde da dimensão literária, pois o autor não usa a obra como pano de fundo para ressaltar aspectos sociais do ambiente em que se originou a obra. Inversamente, analisa a sociedade pernambucana do início do século XX como elemento de constituição do indivíduo João Cabral, inseparável de sua visão autoral ética e estética, revela importantes aspectos da constituição e da fatura do poema.

d'intelligible que s'ils avaient été aussi étrangers au monde de l'intelligence que, comment dire? un motif musical (PROUST IN: TADIÉ, 1956, p.420).

O tema da memória até agora já mostrou muita complexidade, ele exige várias abordagens, formais e linguísticas, sociais e históricas. Concordamos, portanto, com Imbert em relação às diferentes metodologias e como elas podem contribuir com os estudos literários:

[...] [O]s métodos histórico, sociológico, linguístico, psicológico, etc., por muito que se fundem num cabal de domínio das suas respectivas disciplinas, propõem-se, precisamente, formular um juízo estético. Apesar da clara distinção entre “disciplinas” e métodos”, poderia acontecer que alguém ao deparar-se com palavras parecidas – por exemplo: “linguística”, “linguístico” –, tornasse a unir o que tínhamos separado e confundisse a disciplina linguística com o método linguístico. [...] poderíamos também distinguir entre historiadores e críticos que usam o método histórico, entre sociólogos e críticos que usam o método sociológico, etc., mas cremos que o leitor já está prevenido e não precisa de mais explicações. (IMBERT, 1986, pp. 54 – 55)

De fato, o tema da memória se torna mais interessante à nossa análise na medida em que ele não restringe a presente análise. Ele permite ainda, na medida em que a memória abarca tanto o particular quanto o geral, o aspecto social e o individual, possibilita compreender onde entram essas perspectivas na escrita dos autores que ora estudamos. Por mais variados que sejam os métodos utilizados para se analisar a literatura, concordamos com Imbert (1986) que eles derivam de algum dos seguintes três fatores: “a) atividade de um homem que produz, b) uma série de palavras que podem ser interpretadas; c) por outro homem”. Esses fatores podem receber variados nomes: emissor, código, destinatário; escritor, obra, leitor; enunciador, discurso, enunciatário; etc. Nosso estudo aborda invariavelmente as três questões: 1) o autor, 2) a obra, 3) a crítica e a recepção. Opta, nessa abordagem, por procurar as particularidades dos autores e não as generalidades aplicáveis como teoria geral da literatura. Dessa maneira, esse trabalho impõe a si mesmo um problema metodológico, não pretende aplicar um método geral a uma situação particular (o que nos facilitaria a realização do estudo), dado o caráter inaugural da obra dos autores em questão. Procura-se aqui ressaltar as intersecções das particularidades de dois autores *sui generis*, sem recorrer a conceitos como influência ou fonte. Essa apresentação metodológica é cara ao presente estudo, pois a questão do papel do autor é central tanto na *Recherche* quanto na obra de João Cabral, entretanto, não pretendemos incorrer nesse tipo de estudo monográfico que analisa causalidades e curiosidades sobre o autor. O texto é o foco central deste estudo, e os traços de autoria só nos interessam na medida em que estão registrados na escrita da obra, contribuindo para a criação literária. Contudo, não nos interessam generalidades e leis literárias universais. O equilíbrio do estudo na equação entre esses dois extremos será sempre o foco da nossa atenção.

Abordando por várias metodologias o tema da memória na escrita, este estudo pretende levantar as passagens e analisar de que maneira ocorre a convergência e, por vezes, diálogo da

obra de João Cabral com a *Recherche* de Marcel Proust. O tema da memória não é ubíquo na escrita de João Cabral, diferentemente da escrita de Marcel Proust, mas ganha força, constância e intensidade nos livros finais. As memórias, nos poemas de João Cabral, são frestas que nos deixam entrever profundas reflexões de sua concepção de poesia. A assimetria da presença do tema da memória nos dois autores não traz nenhum problema metodológico. O peso da memória em Proust e a abundância de exemplos ajudarão a compreender o comparecimento da memória na escrita em João Cabral, pois, para cada tipo de reminiscência na obra do autor pernambucano, haverá miríades de exemplos e de reflexões sobre essa questão na obra de Proust. O narrador da *Recherche* já foi exaustivamente estudado, assim como o sujeito lírico dos livros de João Cabral. Contudo, até o presente momento da escrita desta tese, não houve tentativa de analisar a obra de um e outro conjuntamente, à luz do método comparativo.

Pode-se argumentar que a memória é a qualidade geral da narrativa – como o fez Emil Staiger – e, portanto, dessa forma, ela não seria exclusividade da narrativa proustiana. Entretanto, Proust é reconhecidamente um autor para quem a memória desempenha um papel fundamental na fatura da obra. A memória, em sua escrita, não é apenas o meio de se lembrar da história que se pretende contar, mas é, de maneira marcante, um dos aspectos principais da história. *O Tempo Redescoberto* é um grande ensaio sobre a concepção que Proust tinha da memória enquanto objeto de fruição estética e literária:

Então, menos brilhante sem dúvida do que a que me fizera vislumbrar na obra de arte o único meio de reaver o Tempo perdido, nova luz se fez em mim. E compreendi que a matéria da obra literária era, afinal, minha vida passada; que tudo me viera nos divertimentos frívolos, na indolência, na ternura, na dor, e eu acumulava como a semente os alimentos de que se nutrirá a planta, sem adivinhar-lhe o destino nem a sobrevivência. [...] Assim minha existência até este dia poderia e não poderia resumir-se neste título: uma vocação. Não poderia porque a literatura não desempenhara nela o menor papel. Poderia porque essa vida, com as recordações de suas tristezas e alegrias, constituía uma reserva semelhante à albumina existente no óvulo das plantas, da qual este encontra o alimento necessário para transformar-se em semente, na evolução embrionária, ignorada e invisível [...]. O literato inveja o pintor, gostaria de tomar instantâneos, notas, e estará perdido se o fizer. Mas quando escreve, não há um só gesto de suas personagens, um tique, um modo de falar que não lhe sejam ditados à inspiração pela memória. (TR, 1988, p.175)

Fica claro, que, na concepção de arte do narrador, o papel da memória não é apenas diegético (usamos o termo cunhado por Gérard Genette, para se referir ao enredo). Isto é, não se trata apenas de recordar um acontecimento e narrativizá-lo. Ali, a memória é a matéria prima da arte de uma maneira mais abrangente. Pela recordação, o artista pretende acessar conteúdos passados em sua tonalidade original e transformar esse lapso imperceptível entre o automatismo da vida conduzida na ação do presente e a memória empanada pelo esquecimento do tempo

passado no próprio assunto da arte. A memória é, na *Recherche*, discutida e comentada pelo narrador como uma entidade à parte, uma entidade de enormes proporções, que engloba e distorce todas as demais. Esse fato redimensiona a importância e o papel da memória na fatura da obra proustiana. O narrador, em primeira pessoa, estrutura na escrita o sujeito reminescente que nos conta toda a história de um ponto de vista circunscrito por essa subjetividade.

Por outro lado, diferentemente de Proust, a memória em João Cabral não é colocada de maneira epistemologicamente homogênea, isto é, a filosofia que sustenta a memória escrita em João Cabral sofre mais modificações durante a passagem da obra do poeta pernambucano do que a filosofia da memória em Proust, que é mais orgânica por toda a obra do autor francês. Contudo a análise das modulações da memória escrita na obra de João Cabral possibilita *pari passo* a análise de seus poemas sob novas perspectivas.

A insistência com que a crítica tem discutido o sujeito lírico na obra de João Cabral é proporcional à insistência com que o poeta refutou, ao escrever uma poesia crítica, toda uma tradição subjetiva da lírica, principalmente, segundo afirmações do autor, a poesia brasileira e portuguesa. Essa recusa encontra-se na tensão se encontra na expressão – e, por vezes, no apagamento, como em *A educação pela pedra* – do sujeito lírico ou anti-lírico de seus poemas. Pois se, para poetas como Manuel Bandeira, o sujeito lírico não é visto como um problema, contrariamente, para João Cabral, o sujeito lírico é fonte de grande inquietação (e talvez até de tormento). Os poemas de Cabral, até *A educação pela Pedra*, frequentemente se detêm sobre a relação do sujeito enunciativo com a fatura do poema, que busca a assepsia de qualquer traço do sujeito empírico. Para esse enunciativo, o poema deve evitar sentimentos. Nesse intuito, a escrita de João Cabral se torna adepta dos objetos, mas a subjetividade denegada permanece ainda aí como uma vultosa e atormentadora sombra. Assim, a face mais comentada pela crítica da poesia de João Cabral é a de seu antilirismo e seu antissubjetivismo, que se postam como a negação do canto (lira) de um sentimento do autor. Em *A Escola das Facas*, é desenhada uma reconciliação do sujeito lírico com certa expressão da subjetividade, desde que esta última não fale de sentimentos. O sujeito da enunciação apresenta assim fatos que remetem à infância do autor, de sua formação intelectual, conta anedotas sobre pessoas, notórias ou anônimas, com quem ele conviveu, faz uma descrição de seu lugar social e geográfico, sem adentrar, contudo, no campo do sentimentalismo. Para explicar melhor o caminho as sucessivas reconfigurações da memória escrita na obra de João Cabral, o presente estudo apresenta um breve itinerário do tema da memória em livros marcantes do referido autor.

A introdução deste estudo visa mostrar como a memória evocada na poesia de Cabral se reconfigurou desde *Pedra do Sono* (1940 – 1941)⁷, com sua imagética surreal e negativa, passando pela sua produção antilírica de fuga ao derramamento subjetivo, que permeia quase toda a sua obra, de *Psicologia da Composição* (1946-1947) até *Educação pela Pedra* (1962-1965), livro que representa um momento máximo de uma fuga deliberada à subjetividade. Por fim, serão examinados os pressupostos que conduzem a poesia de João Cabral a uma nova reconfiguração do papel da memória a partir do livro *Escola das Facas* (1975 – 1980), ocorrendo, então, em lapsos intermitentes, algo que poderia ser encarado como uma capitulação da poética de João Cabral a uma poesia de base subjetiva. Essa revisão dos pressupostos poéticos nos últimos livros de João Cabral permitirá até mesmo a aproximação da memória dos últimos livros do autor pernambucano com a memória na Recherche, inicialmente recusada pelo autor de *A Escola das Facas*.

Um percurso pela memória escrita em João Cabral e uma possível convergência da escrita do poeta com a de Marcel Proust pelo tema da memória.

Num primeiro momento do presente estudo, a maior atenção à memória cabralina em uma tese que pretende tratar de João Cabral e de Marcel Proust se deve ao fato de que a memória proustiana já está exaustivamente estudada e comentada. Uma importante ferramenta metodológica do presente estudo é assim o acompanhamento da reconfiguração da memória pelos livros de João Cabral.

Nessa parte do estudo, abordaremos a reconfiguração da memória na poesia de JCMN, que se inicia pela fuga à memória, em “Dentro da Perda da Memória”, poema de seu primeiro livro de poesia, *Pedra do Sono*, até a memória confessadamente proustiana, em “Porto dos Cavalos”, de *Crime na Calle Relator*, um de seus últimos livros, para justificar a aproximação entre o autor pernambucano e o romancista francês. No segundo capítulo desta tese definiremos o que é a memória na escrita desses autores, a bem do rigor metodológico da pesquisa.

Inicia-se, assim, pela negação, o percurso da memória na obra poética de João Cabral que pretendemos apenas apontar neste breve percurso. Em seu primeiro livro, *Pedra do Sono*

⁷ As datas colocadas após o título dos livros de João Cabral indicam o período em que eles foram escritos.

(1940-1941), a memória que se apresenta é falsa, ou, se quiser, é uma negação da memória. A negação da memória nos primeiros livros cabralinos se dá em paralelo àquilo a que Benedito Nunes chamou “caminho dessa poética negativa, que assinala seu ponto de ruptura com o lirismo” (NUNES, 2007, p.22). No poema “Noturno”, publicado em *Pedra do Sono*, a memória é vaga, fugidia, assenta-se antes sobre o material verbal do que nos sentidos do sujeito que enuncia o poema em primeira pessoa:

O mar soprava sinos,
Os sinos secavam as flores,
As flores eram cabeças de santos.

Minha memória cheia de palavras,
Meus pensamentos procurando fantasmas
Meus pesadelos atrasados de muitas noites.

De madrugada, meus pensamentos puros
Voavam como telegramas;
E nas janelas acesas toda a noite
O retrato da morta
Fez esforços desesperados para fugir.
(MELO NETO, 2007, p. 21)

O que seriam essas palavras e a que elas fazem referência não está claro. Essa memória participa daquilo que Benedito Nunes chamou de “semântica do vago”. João Alexandre Barbosa retoma o termo para tecer o seguinte comentário sobre a questão da memória no primeiro livro de João Cabral:

[...] a presença de Carlos Drummond de Andrade fazia-se importante na medida em que colaborava para romper com o tecido monocórdio de visões que, de fato, parece caracterizar o livro inicial. E por onde, a meu ver, esta presença é melhor acentuada é na persistência da memória – na verdade, um adequado antídoto para influência da poesia de corte surrealista, se vista a partir de um ângulo, por assim dizer, de incorporação positiva. O que acontece, todavia, é que é antes pelo flanco da negação e da perda que a persistência se revela. De fato, antes de ser uma memória de imagens, que procurasse a sua veiculação linguística, é já, como está dito em “Noturno”, uma memória cheia de palavras. [...] em João Cabral ela (a memória) é incorporada pela ausência, pela perda, confluindo para o sono e o sonho, na confirmação daquilo a que Benedito Nunes chamou, com acerto, de “semântica do vago”. (BARBOSA, 1975, p.30)

Concordamos com Alexandre Barbosa que em “Noturno”, a memória surge em sua perda e sua ausência, isto é, pela negação. Em *Pedra do Sono*, a memória é cheia de palavras, isto é, ela é intelectual e verbal e, por outro lado, a memória está esvaziada, indicada sob o signo da perda. Não se pode estabelecer um diálogo entre a memória de João Cabral e a de Proust em *Pedra do Sono*, dado que esse esvaziamento da memória não soa como algo proustiano, muito menos soa como proustiano memória cheia de palavras, memória lógica (do grego *logos*: verbo, palavra), memória puramente verbal. Para Proust a memória involuntária, a verdadeira

memória, não era fruto da inteligência e não poderia se subordinar à sua vontade. A verdadeira memória, na visão do referido autor, é desencadeada a contrapelo da inteligência, comunicando-se diretamente com as percepções sensoriais e emotivas.

A memória, vimos na explicação acima, é incorporada no primeiro livro de João Cabral pelo esvaziamento, pelo seu lado negativo. O poema abaixo reafirma o papel negativo da memória no primeiro livro de João Cabral, marcada em sua perda:

Dentro da perda da memória

Dentro da perda da memória
 uma mulher azul estava deitada
 que escondia entre os braços
 desses pássaros friíssimos
 que a lua sopra alta noite
 nos ombros nus do retrato.
 E do retrato nasciam duas flores
 (dois olhos dois seios dois clarinetes)
 que em certas horas do dia
 cresciam prodigiosamente
 para que as bicicletas de meu desespero
 corressem sobre seus cabelos.
 E nas bicicletas que eram poemas
 chegavam meus amigos alucinados.
 Sentados em desordem aparente,
 ei-los a engolir regularmente seus relógios
 enquanto o hierofante armado cavaleiro
 movia inutilmente seu único braço.
 (MELO NETO, 2007, p. 21)

A perda da memória cria a estrutura do poema citado, e pode ser facilmente analisada pelos pressupostos bergsonianos. Para Bergson (2010, p. 12), a memória está intimamente ligada à coerência dos nossos pensamentos e expectativas: “Em geral, uma imagem qualquer influencia as outras imagens de uma maneira determinada, calculável mesmo, conforme aquilo a que chamamos leis da natureza⁸”. Se, por exemplo, vemos um objeto traçando determinada trajetória, mesmo que fechemos nossos olhos enquanto esse corpo ainda se desloca, podemos acompanhar o restante da trajetória pelo uso da memória. A aparente incoerência das imagens no poema apresentado deriva da perda da memória (como indicado pelo título), que, pelo esquecimento dos momentos anteriores do poema, desestabiliza a expectativa de coerência da relação do momento precedente com o momento posterior do poema, conforme as imagens vão surgindo sem as conexões causais exigidas pela memória em vigília.

⁸ En général, une image quelconque influence les autres images d'une manière déterminée, calculable même, conformément à ce qu'on appelle les lois de la nature. (tradução nossa)

[...] (N)ós próprios, no sonho, somos um animal privado dessa razão que projeta sobre as coisas uma luz de certeza; aí só ofereceremos, pelo contrário, ao espetáculo da vida e a cada minuto aniquilada pelo esquecimento, desvanecendo-se a realidade precedente ante aquela que lhe sucede, como uma projeção de lanterna mágica diante da seguinte, quando se trocou o vidro. (SRF,1984, p.306)

Parece mesmo que João Cabral aplicou essa teoria de Proust *ipsis litteris* ao poema dentro da perda da memória. Cada nova imagem surge do esquecimento da imagem precedente, da perda da memória da vigília. Assim, da imagem da mulher deitada surge a dos pássaros; do retrato nascem flores; das bicicletas saem os amigos. Os adjetivos, as ações e as descrições também se soltam do objeto e ganham independência: os pássaros são friíssimos; o retrato possui dois olhos e dois seios, talvez da pessoa retratada, também, dois clarinetes; as bicicletas correm sobre o cabelo; os amigos engolem relógios, o hierofante, sucede todas as imagens, como a imagem final e a mais desvinculada da realidade, com um gesto que foge à realidade utilitária. A perda da memória faz, assim, os objetos perderem suas funções utilitárias e lógicas, fato que confere a ambientação onírica do poema. As imagens se sucedem como na lanterna mágica referida por Proust. A negação da memória, nos primeiros livros de João Cabral, reflete uma poética negativa que visa ao dismantelamento de um lirismo derramado e de uma poesia subjetiva.

Solange Fiuza chama a atenção para o fato de que nesse livro, *Pedra do Sono*, o esgarçamento da memória é tão completo que mesmo um poema cujo título é “Infância” consegue evitar o tratamento memorialista:

João Alexandre Barbosa (1975: 29) diz que é pela persistência da memória que mais se patenteia a presença de Drummond em *Pedra do Sono*. Se essa presença é inegável e reivindicada pelo próprio Cabral, a memória, entretanto, serve antes para evidenciar um deslocamento em relação ao mestre inicial. Comparando-se, por exemplo, o poema supracitado com o homônimo de Alguma poesia, verifica-se que, diferentemente da memória circunstancial que encontramos em Drummond, a representação da infância em Cabral faz-se apagando o dado pessoal, esgarçando-o, substituindo-o ou conferindo-lhe uma dimensão onírica. (FIUZA, 2017, p. 236)

O poema aborda a memória no primeiro verso, aliás “o lado ímpar da memória”, porém, no segundo verso, sobrevém o esquecimento. Para o discurso memorialista o esquecimento não é um problema, é, ao contrário, um trunfo, que o digam Paul Ricoeur e o seu *Memória História Esquecimento* e Jeanne Marie Gagnebin com *Lembrar Escrever Esquecer*. Contudo, o referido poema de Cabral destoa da tradição da escrita memorialista por apagar dados mais pessoais e subjetivos dessa lembrança. As imagens presentes nesse texto são quase universais para se referir a infância de um garoto, nada ali leva a uma particularização da memória, o que definiria melhor a subjetividade que rememora.

O segundo livro de João Cabral, *Os Três Mal-Amados*, escrito em uma linguagem que se assemelha a um poema em prosa, interessa à crítica, pois ele é lido como a teogonia de sua poética, na qual três correntes, projetadas nos três mal-amados, estão em luta pelo domínio de sua escrita. A fala da personagem Joaquim é interessante, pois faz referência ao Cabral que ainda não havia encontrado seu lado regionalista.

O amor comeu meu estado e minha cidade. Drenou a água morta dos mangues, aboliu a maré. Comeu os mangues crespos e de folhas duras, comeu o verde ácido das plantas de cana cobrindo os morros regulares, cortados pelas barreiras, pelo trenzinho preto, pelas chaminés. Comeu o cheiro de cana cortada e o cheiro de maresia. Comeu até essas coisas de que eu desesperava por não saber falar delas em versos. (MELO NETO, 2007, p. 39)

A crítica havia dado a vitória nessa batalha poética a Raimundo que faz referência à “folha em branco” e ao construtivismo racional, que se tornaram as marcas mais ressaltadas pela crítica ao se referir ao poeta pernambucano: “Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei o qual me definirá.” (MELO NETO, 2007, p. 39). Talvez nem um, nem outro venceu a batalha, mas essas pulsões poéticas aprenderam a conviver no texto cabralino. Os primeiros livros dão a impressão de uma vitória inegociável da vertente poética construtiva de Raimundo, porém, a partir de *O cão sem plumas* as aspirações de Joaquim ganham relevância nos poemas do referido poeta.

Em *O Engenheiro* (1942-1945), o papel da memória sofre uma redução de importância temática. Não há referências à memória nem mesmo pelo lado da negação. Há um silenciamento sobre o papel da recordação, que parece derivar de certa automatização da utilidade dos objetos apresentados nesse livro. Ali, a tentação do silêncio, apontada por João Alexandre Barbosa, passa pela tentação do silêncio da memória. As coisas estão conectadas a ou limitadas por suas funções práticas, assim como por sua finalidade e por sua utilidade, em sua representação no poema de título homônimo ao do livro, “O Engenheiro”:

O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número:
o engenheiro pensa o mundo justo,
mundo que nenhum véu encobre.
(MELO NETO, 2007, p. 36)

No trecho acima o engenheiro pensa o mundo justo, e o pensa na ponta do lápis com a ajuda do esquadro, que materializam o pensamento no papel na forma de um projeto, que é registrado e codificado por números. Projetar é o exato oposto de recordar. Um projeto segue o caminho que vai do presente do intelecto para um futuro a ser realizado. Na memória, ao contrário, temos um passado realizado que se torna um presente sentido intelectualmente,

perfazendo um caminho cronológico inverso. Esse mundo que o engenheiro pensa, com o auxílio do lápis, do esquadro e do papel, torna-se uma coisa real: o edifício. Surge não somente um objeto real, mas algo que é classificado como sendo natural, e (parafrazeando o poema) que situado na natureza cresce de sua própria força. De um lado têm-se os objetos, “o lápis, o esquadro e o papel”, que, por outro lado, se ligam ao seu produto, “o desenho, o projeto, o número”, produto esse que é realizado pela inteligência. E, enquanto as funções práticas dos objetos estiverem ativas, não há memória pura, pois as ações automatizadas pela repetição excluem a possibilidade da emergência desse tipo de lembrança. Exatamente sobre isso trata a seguinte passagem de *Matéria e Memória*, de Henri Bergson:

Mas se nosso passado permanece quase inteiramente oculto para nós porque é inibido pelas necessidades da ação presente, ele irá recuperar a força de transpor o limiar da consciência sempre que nos desinteressarmos da ação eficaz para nos colocarmos, de algum modo, na vida do sonho. (BERGSON, 2010, p. 180)

Em *O Engenheiro*, os objetos são apresentados na realização de suas funções ou o são através de um presente fenomenológico, como no poema “A árvore”. Talvez essa busca por objetos funcionais ocorra pela influência do ideal artístico do arquiteto suíço Le Corbusier, a quem é dedicada a epígrafe do livro, que mistura racionalidade, arte, e preocupações com questões sociais. Nesse momento – reiteramos –, a memória ainda não é uma preocupação da poética de João Cabral, centrada então na ação de sua *machine à émouvoir*, isto é, o poema é visto como uma máquina, uma vez seu mecanismo posto em funcionamento, ele executará a ação projetada pelo poeta/engenheiro. O significado dos objetos é definido pelo sentido atribuído a seu uso, como analisa Bakhtin:

Em si mesmo, um instrumento não possui um sentido preciso, mas apenas uma função: desempenhar este ou aquele papel na produção. [...] Mas mesmo aqui ainda discernimos uma linha de demarcação conceitual: o instrumento, enquanto tal, não se torna signo e o signo, enquanto tal, não se torna instrumento de produção (1995, p. 30).

Os objetos, desempenhando suas funções, são apresentados como instrumentos no poema “O Engenheiro”. O plano simbólico está aí subordinado ao plano da ação, o instrumento tem precedência sobre o signo. “[O] lápis, o esquadro, o papel” são os instrumentos que criarão o mundo justo com que sonha o engenheiro, eles são o vértice que une o mundo das ideias ao mundo real, o ponto pelo qual as ideias precisam passar para transformarem-se em realidade (ao fim do poema, o sonho transforma-se em edifício). Nesse raciocínio, insere-se a transformação de um pensamento em coisa física pelo expediente de um projeto. Essa automatização das ações no projeto de *O Engenheiro* não é somente antimemorialista, mas vai

de encontro com a poética proustiana, pois a verdadeira memória, para Proust, sob a influência de Bergson, só ocorre quando as ações sofrem algum impedimento de seu livre e impensado curso, nos forçando a tomar consciência delas.

a melhor parte de nossa memória está fora de nós, numa viração de chuva, num cheiro de quarto fechado ou no cheiro de uma primeira labareda, em toda parte onde encontramos de nós mesmos o que nossa inteligência desdenhara, por não lhe achar utilidade [...] (SRF, 1984, p. 172).

Objetos destituídos de sua função primeira compõem boa parte do que se encontra nos acervos de um museu, por exemplo, sendo que a conservação da memória é um dos objetivos principais desse tipo de instituição. Busca-se ali a recordação metonímica da memória de determinados objetos (isto é, a lembrança de sua ação como parte de um todo), ao mesmo tempo em que se promove a recordação por sinédoque da memória de determinada civilização (aquela parte da civilização que vemos nos objetos em exposição nos revela algo sobre a totalidade do modo de produção que acolhia tais peças em seu meio). Não por acaso, o João Cabral de mais idade e mais experiência apresentará uma obra de tom predominante memorialista, em que os objetos ganham um contorno museal. Entretanto, até chegar a essa etapa de sua construção artística há um longo caminho.

Embora estejamos tratando de objetos, é necessário esclarecer que o problema da objetualidade em João Cabral é filosófico e linguístico, deve-se ter em vista a representação dos objetos como uma questão de linguagem. Assim, os andaimes do prédio do engenheiro são retomados pelos andaimes da construção poética com a matéria-prima da linguagem. Um aspecto marcante desse livro, que permanece no restante do edifício poético dos demais livros cabralinos, e será bastante profícuo na análise da questão da memória em João Cabral, é a metalinguagem, que se insere no processo de fatura poética:

O que se expõe, todavia, é bem mais complexo do que resultaria de uma mediação poética sobre o poema: metalinguagem nesse nível traduz-se por uma paráfrase cuja prosa houvesse sido esquecida. Não. O que ocorre é que o próprio princípio do texto é revelado ao leitor sem escamoteações líricas e, por isso, dependendo de uma inteira reavaliação dos seus elementos componentes. (BARBOSA, 1975, p. 45)

Não estamos, contudo, afirmando que não exista reflexões sobre a memória no livro o Engenheiro. Há uso memória escrita em um poema como “Os Primos”, mas não é a memória subjetiva, nem mesmo se aproxima de uma memória que tivesse traços em comum com aquela utilizada por Proust, como se vê:

Os Primos

Meus primos todos
 em pedra, na praça
 comum, no largo
 de nome indígena.
 No gesso branco,
 os antigos dias,
 os futuros mortos.
 Nas mãos caiadas,
 as impressões digitais
 particulares, os gestos
 familiares. Os movimentos
 plantados em alicerces,
 e os olhos, mas bulindo
 de vida presa.
 Meus primos todos
 em mármore branco:
 o funcionário, o atleta,
 o desenhista, o cardíaco,
 os bacharéis anuais.
 Nos olhamos nos olhos,
 cumprimentamos nossas
 duras estátuas.
 Entre nossas pedras
 (uma ave que voa,
 um raio de sol)
 um amor mineral,
 a simpatia, a amizade
 de pedra a pedra
 entre nossos mármore
 recíprocos.
 (MELO NETO, 2007, p. 46)

Existe no poema acima citado um tipo de memória, mas não a do sujeito que rememora. A memória aí está gravada no objeto, em sua materialidade. De certa maneira, pode-se ler esse poema, como a *Recherche*, pela chave bergsoniana, porém de modo oposto ao da memória proustiana, que é subjetiva. Isto é, pode-se utilizar a análise que Bergson faz da memória da matéria em seu livro *Matéria e Memória*. Bergson separa de um lado a subjetividade que interioriza a memória como a impressão que o contato dos sentidos com as coisas causam na inteligência, de outro lado ele aponta as coisas que exteriorizam a sua memória em sua própria existência, isto é, as marcas, as formas e a composição mesma dos objetos são sua própria memória e a sua expressão. No poema referido, a família apresentada tem a mesma matéria prima, é feita de pedra, mais especificamente, de mármore. A reciprocidade, a familiaridade provém da origem comum, todos são do mesmo mármore, mas como nas estátuas em que o mármore proveniente do mesmo local pode ganhar as mais diferentes expressões, variando do sacro ao sacrílego, cada ser ali no poema ganha uma forma: “o funcionário, o atleta,/ o desenhista, o cardíaco,/ os bacharéis anuais”. A memória está gravada em sua matéria, na origem “da praça comum”, de um lado, e na forma adquirida durante a vida, de outro. O texto

mostra personagens que se expressam na dureza da pedra, mas se reconhecem e encontram sua afinidade na origem, pois reconhecem sua mesma proveniência mineral. O poema não apresenta histórias em comum que agregassem os primos, ou histórias que compusessem a memória subjetiva dos primos, nem se refere a eventos comuns a eles, que pudessem ser recontados ou recordados como narrativa. Os primos são somente apresentados em sua materialidade, não em suas ações. A memória está lavrada na própria existência objetiva dos corpos do mesmo tipo de mármore, que ganham talhes diversos. As pedras são ali a memória se expressando de maneira objetual.

A tematização da lembrança, ainda sob seu aspecto negativo em *O Engenheiro*, é retomada em *Psicologia da Composição* (1946-1947), que trata do lugar da memória na composição poética, havendo em torno desse tema importantes reflexões metalinguísticas. No trecho abaixo, que aparece em “Fábula de Anfion” (um dos três poemas que compõe o referido livro) a construção metafórica indica o caminho da matéria bruta do projeto/cana até o produto final do poema/flauta, deixando entrever um questionamento sobre o processo de composição:

[...]Daquele grão de vento
 Recebido no açude
 A flauta cana ainda? [...]
 (MELO NETO, 2007, p. 64)

Assim, é retraçado o caminho que vai da matéria-prima, que é o projeto do poema, na imagem da cana no açude, até o tornar-se flauta, o projeto realizado, agora memória do projeto anteriormente pensado, a “nuvem civil sonhada”. O poeta se indaga se, no poema acabado, permanecem resquícios da identidade primeira de sua matéria-prima, daquilo que pretendia construir ao planejar o poema. Em uma linha bastante construtivista, a fatura poética é comparada à construção de uma cidade. O resultado do poema é a cidade erguida. Dois processos de elaboração do poema disputam entre si, de um lado, a construção pelo esforço da razão e da atenção, tijolo a tijolo, em uma luta árdua contra o acaso no afã de ver a perfeita identificação e similitude entre o projeto e o produto; de outro lado, a mágica que se guia pela musicalidade da inspiração, que ergue toda a cidade, de uma só vez, sem maiores dificuldades. A memória subjetiva não está presente no poema, o poema é a própria memória. *Psicologia da Composição* é uma intensa experiência de João Cabral no sentido de criar um poema como memória pura, memória construtiva, independente da intenção de uma subjetividade. O poema é, dessa maneira, memória de si mesmo e de sua elaboração, como os ossos são um tipo de memória física de uma vida que os revestiu de carne um dia; a concha, a memória de uma ostra, um caracol que ali habitou; a camisa, a memória física da passagem de um homem; por fim, o

poema, comparado a todas essas imagens, como a pura memória do ato de criação, mas limpo de toda matéria orgânica do criador.

No poema “Psicologia da Composição” (segundo poema do livro homônimo), a memória, mais uma vez, comparece na reflexão metalinguística: a ausência do autor *versus* a lembrança do autor em sua composição, indicada pelos despojos que, mais uma vez, apontam para uma existência ou, pelo menos, para as marcas da existência de um autor ulterior ao texto (cujo papel na fatura do poema já havia sido esboçado em “Fábula de Anfion” pela imagem do búzio e dos esqueletos). A imagem da concha surge novamente. Essa concha tem a forma dinâmica do “gesto extinto que o ar já preencheu”. Ela é o repositório da memória. Talvez “lembre” a composição da poesia, que uma vez escrita resta como despojo do poeta (sua memória pelo avesso), uma verdadeira máscara mortuária de um (para usar a expressão de Paul Valéry⁹) “estado poético”:

Talvez alguma concha
dessas (ou pássaro) **lembre**,
côncava, o corpo do gesto
extinto que o ar já preencheu

Talvez como a camisa
vazia que despi [...]
(MELO NETO, 2007, p. 69, grifo nosso)

Em *Psicologia da Composição* (1946 – 1947), o apagamento do sujeito e o silenciamento da memória chegam a certo paroxismo. O tempo está imobilizado no poema, “nada lembra o fluir/ de meu tempo [...]”, pois tempo também é uma percepção subjetiva. Esse poema cria um ambiente hostil à memória (“nada lembra”), uma vez que a memória só pode ser sentida por uma subjetividade como sua própria duração no tempo. *Psicologia da Composição* havia sido o apogeu desse método de esgarçamento autoral. Os poemas são, ali, de tal forma críticos e focados na fatura do poema, de tal maneira compenetrados nos aspectos intransitivos da escrita, na terminologia de João Alexandre Barbosa, que, terminado esse livro, parece não haver sobrado alternativa a João Cabral a não ser buscar uma literatura mais transitiva, pois essa obra, com destaque para o gesto final de Anfion, aponta para uma poética do esgotamento, da exaustão. “Em *Psicologia da composição* levei esse sentido lógico [de O engenheiro] às suas últimas consequências” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 103).

⁹ Valéry resume da seguinte maneira o que seria um “estado poético”: “O princípio essencial da mecânica poética – ou seja, das condições de produção do estado poético através da palavra – é, a meu ver, essa troca harmoniosa entre a expressão e a impressão. [...] Nosso pêndulo poético vai de nossa sensação em direção a alguma ideia ou algum sentimento, e volta em direção a alguma lembrança da sensação e à ação virtual que reproduziria essa sensação.” (VALÉRY, 1991, p.213)

De fato, se são as últimas consequências, parece que uma via se esgotou. É preciso procurar um novo percurso poético. Esse caminho de esgotamento da autorreferencialidade poética talvez explique a mudança de chave nos livros subsequentes à *Psicologia da Composição*, começada naqueles batizados por Benedito Nunes de Tríptico do Rio. Após esse exercício de poesia crítica e construtiva de *Psicologia da Composição*, após a “ameaça do silêncio”¹⁰ de *Psicologia da Composição*, em seu livro seguinte, *O Cão sem Plumias*, de 1950, João Cabral realiza, pela primeira vez em sua obra poética, a representação de uma determinada realidade social.

Quem ler os primeiros poemas publicados não encontrará Pernambuco, que só começou a existir em *O cão sem plumas*, livro de 1950. Tinha 30 anos – escrevo desde os 20 – quando em Barcelona folheava no Consulado uma revista econômica. Lá descobri que a expectativa de vida no Recife era de 28 anos e na Índia, de 29. Impressionado com este dado, Pernambuco, de repente, apareceu na minha poesia. (ATHAYDE, 1998, p. 67)

A completa mudez a que se chega em “Fabula de Anfion”, poema do referido livro, pode ser o responsável pela reconfiguração que se estabelece com uma maior atenção aos aspectos transitivos da memória a partir de *O Cão Sem Plumias* (1949 -1950), pois não haveria como continuar tematizando o silêncio depois de se chegar ao mais alto grau de mudez, depois de atirar a flauta aos peixes surdos-mudos do mar.

Passada a mudez imposta à expressão subjetiva, a poesia de Cabral torna-se, então, relativamente mais comunicativa e transitiva a partir do “tríptico do rio”, termo cunhado por João Alexandre Barbosa para se referir às obras *O Cão sem Plumias* (1949 – 1950), *O Rio* (1953) e *Morte e Vida Severina* (1954 – 1955). Havia chegado ao final a mudez do poeta e a memória passaria, a partir de então, a ser finalmente comunicativa na obra de JCMN. A crítica em torno da poesia de JCMN é quase unânime em aceitar certas mudanças na escrita do poeta a partir de *O Cão sem Plumias*, quando ocorre uma revisão da poesia puramente negativa e a elaboração daquilo que Benedito Nunes entendeu como um “período de construção”, que vai de um *Cão sem Plumias* até *A Educação pela Pedra*. Período marcado por uma maior preocupação referencial, mas cabe a ressalva de que “a ampliação do campo referencial, no entanto, não chega a significar uma grande ruptura no modo de aprendê-lo. Rejeição da subjetividade, anti-ilusionismo, mineralização da existência são traços recorrentes da trajetória de João Cabral” (SECCHIN, 2014, p. 100). A memória nesses livros, e cada vez mais frequentemente nos demais, vão remeter ao objeto de uma experiência e de uma vivência¹¹.

¹⁰ Tomamos o termo emprestado de Luiz Costa Lima, que o utilizou em seu ensaio “A traição consequente ou a poesia de Cabral”, do livro *Lira Anti-Lira*, para tratar de *Psicologia da Composição*.

¹¹ “É preciso entender na prática dos retornos o desejo de recuperar, através do signo, o que Husserl designava como a *camada pré-expressiva do vivido* (Idem, I, § 124). Esse estrato, que tem o seu lugar na sensação anterior

E se João Cabral percebe a relação entre memória e representação social nesse livro, a memória aí apresentada não é, contudo, aquela proveniente de uma forte impressão subjetiva. Isto é, o sujeito que rememora não é apresentado, a memória parece surgir como um espaço exterior ocupado pelos objetos, projetando-se para fora do indivíduo sem identificá-lo:

[...]Aquele rio
 Está na memória
 Como um cão vivo
 Dentro de uma sala.
 Como um cão vivo
 Dentro de um bolso.
 Como um cão vivo
 Debaixo dos lençóis,
 Debaixo da camisa,
 Da pele.[...]
 (MELO NETO, 2007, p. 90)

O rio Capibaribe ocupa, pela memória, vários lugares, ele pode estar na sala, no bolso, sob a pele, debaixo dos lençóis, menos na cabeça, pois situar a memória na cabeça, a parte mais representativa da subjetividade, seria prestar reverência a um tipo de memorialismo que João Cabral se obstinava então a refutar.

A partir de *O Cão sem Plumás*, primeiro livro do tríptico, há uma maior preocupação com os aspectos referenciais do texto, mesmo uma preocupação em apresentar um problema social bem contextualizado: a miséria do retirante sertanejo rumo ao litoral de Pernambuco.

Em seu livro seguinte, *O Rio* (1953), novamente, João Cabral recusa-se a colocar a memória em seu ponto de vista subjetivo, mas pode-se perceber bastante diferença em relação à representação referencial percebida em *O cão sem plumas*.

O cão sem plumas é o Capibaribe visto de fora. A existência do assunto é clara. Evidentemente a linguagem ainda é cifrada. A verdade é que naquela época eu não me tinha libertado ainda do preconceito de que poesia é transplantação metafórica da realidade. Em *O rio* tentei usar uma linguagem mais direta. Creio que é um livro ao alcance da grande maioria. Quer dizer: verifiquei que a metáfora é apenas um dos caminhos da poesia. (Entrevista a Vinícius de Moraes, Manchete, Rio de Janeiro, 27 jun. 1953)” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 59).

Ao dar voz ao rio, João Cabral parece evitar aí falar em nome próprio. Esse poema representa uma ruptura com a poesia concebida como depuração da linguagem referencial, que,

ao discurso, é perseguido pelo trabalho poético que, no entanto, opera na base de um distanciamento em relação à mesma camada.” (BOSI, 1995, p.28)

portanto, deveria ser escrita em metáforas hieroglíficas, uma poética cujos expoentes máximos foram os autores franceses Stéphane Mallarmé e Paul Valéry.

João Cabral diversas vezes reafirmou a importância do cordel na sua formação literária: “Escrevi para esse leitor ou auditor do romanceiro de cordel, para esse Brasil de pouca cultura [...]” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 110). Nesse Auto de Natal Pernambucano, há várias imagens oníricas, próprias da literatura de cordel, como aquela da conversa de Severino com dois sujeitos que carregam um defunto em uma rede. Severino lhes pergunta de que morreu aquele homem, à resposta de que foi por bala, Severino usa a imagem da “ave-bala” para questionar quem foi o autor do tiro:

[...]E foi morrida essa morte,
irmão das almas,
essa foi morte morrida
ou foi morte matada?
– Até que não foi morrida,
irmão das almas,
esta morte foi matada,
numa emboscada.
– E o que o aguardava a emboscada,
irmãos das almas,
e com o que foi que o mataram,
com faca ou bala?
– Este foi morto de bala,
mais longe vara.
e quem foi que o emboscou,
irmãos das almas,
– Quem contra ele soltou
Essa ave-bala?
(MELO NETO, 2007, p. 149).

A tradição da literatura nordestina, cada vez mais forte na escrita de João Cabral, mitiga, de alguma maneira, a dureza racional dos primeiros livros. A imagem apresentada foge à objetividade, pois a relação metafórica pela analogia da ave com a bala se dá no nível do sujeito. Observa-se, portanto, nesse livro, um arrefecimento do racionalismo mais pertinaz de *Psicologia da Composição*. João Cabral percebia que havia elementos fantásticos na tradição da literatura nordestina. Parece que o autor fala mesmo em tom de ironia, que os Nordestinos que viviam no semiárido tinham por tema de sua escrita assuntos do sofrimento do retirante da seca do sertão. E quem escrevia sobre esse tema vivia na zona úmida:

Evidentemente há dois Nordeste. O romance de Ariano Suassuna mostra esse Nordeste do sertão, mítico, feérico, fabuloso. Acontece que Ariano é um sertanejo paraibano e eu sou nascido e criado na Zona da Mata. Meu contato com o sertão, na infância e adolescência, foi o contato com o retirante que fugia para o litoral por causa da seca. Mas compreendo que, para um sertanejo, nem tudo seja seca, pelo menos nos

intervalos entre as secas. Creio que foi José Américo quem chamou a atenção para o fato de que a *literatura das secas* não é escrita por sertanejos, mas por gente das zonas mais úmidas, só atingida pelas secas indiretamente, isto é, vendo os retirantes sertanejos (...) O romance nordestino me marcou profundamente na adolescência. Assim, era natural que eu voltasse a ele quando desejei falar de coisas do Nordeste. (Entrevista a Luiz Ricardo Leitão, Manchete, Rio de Janeiro, 10 nov. 1973.) (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 64)

Em *Morte e Vida Severina*, João Cabral utiliza esses dois elementos, o realista do sofrimento do retirante sertanejo, entremeado de imagens fabulosas, que se explicam pelo diálogo com a tradição literária nordestina.

Em *Quaderna* o cemitério (que possuía ondas anônimas em *Paisagem com Figuras*) fala, com um “estruque/ tão retórico e florido”. As tumbas agora “compõem uma oração”. O cemitério não é mais a imagem do apagamento, ele é aqui uma linguagem/coisa, cuja existência é a sua própria linguagem. Essa linguagem aponta para a memória que o cemitério encerra em si, e que a poesia de João Cabral apresenta de agora em diante (reiterando o que já afirmamos anteriormente) pelo lado da positivação.

Nesse livro, a memória é internalizada na estrutura de construção pelo uso do ritmo, que deriva do trabalho artístico com o tempo. Ademais, a palavra tempo é utilizada de maneira genérica para designar ritmo na música. Sem o trabalho objetivo do tempo e sem a atuação subjetiva da memória é impossível de se realizar uma construção rítmica. A simetria das estrofes em quadras é o resultado de um construto rítmico no poema. Citando Platão *apud* Bosi (1995, p.93), “o ritmo é, no tempo, o que a simetria é no espaço”. A obsessão com a simetria e com o ritmo na forma dos versos em *Quaderna* apenas espelha a obsessão de JCMN com a perscrutação, de certa maneira, filosófica com que sua obra passa a abordar a relação tempo/espaço na composição do poema. E o papel da memória é fundamental na figuração espaço-temporal cabralina.

Se o tempo rítmico da quadra foi espacializado na simetria de *Quaderna*, em *Serial* (1959-1961), o tempo e a memória deixam de ser abstrações, e passam a materializar-se nos objetos, ao passo que a poesia de João Cabral vai se despindo daqueles aspectos mais abstratos das ideias fixas sobre os problemas de composição. Seus poemas passam a tencionar as ideias projetadas nas coisas para delas inferir uma lição, em um estilo que se irmana com o de Francis Ponge.

Em *Serial* (1959-1961), o tempo e a memória deixam de ser abstrações, e passam a materializar-se nos objetos, ao passo que a poesia de João Cabral vai se despindo daqueles aspectos mais abstratos das ideias fixas sobre os problemas de composição. Seus poemas passam a tensionar as ideias projetadas nas coisas para delas inferir uma lição, em um estilo

que se irmana com o de Francis Ponge. Em *Serial*, o deslocamento da atenção poética do sujeito para o objeto é reforçado. O objeto toma o primeiro plano da imagem poética. Temos, ali, a influência reforçativa de Francis Ponge e de Marianne Moore, com sua poesia das coisas:

O Partido das coisas procede, pois, de uma crise do lirismo pessoal, mas, na medida em que precisamente ele procura impedir isso, ele implica uma tomada de posição subjetiva, como bem o indica o termo *parti pris* [partido tomado]. Tomar o partido das coisas é, ainda, de uma certa maneira, “tomar seu próprio partido”. Por meio dos objetos que ele descreve, o sujeito, que não pôde se exprimir, procura se escrever, “renunciando a se conhecer a si mesmo, a não ser consagrando-se às coisas (COMBE, 2009-2010, p.233).

João Cabral denomina a influência desses dois autores de reforçativa, pois ele mesmo já havia dado o destaque em seus poemas aos objetos. A obra de Francis Ponge e a de Marianne Moore somente mostraram a João Cabral que ele não estava sozinho nessa empreitada.

Em *Serial* o sujeito lírico compõe um jogo de predicação sobre um determinado objeto. Bosi (1995, p. 24) explica que “[p]redicar é admitir a existência de relações: atribuir o ser à coisa; dizer de suas qualidades reais ou fictícias; de seus movimentos; de seus liames com as outras coisas”. Essa será a lição de *Serial* apresentar a multiplicidade dos pontos de vistas que se pode ter de um objeto, não somente em um momento sincrônico, imediato e espacial, mas pelo uso da memória, poder-se-á apreender a variação temporal de um objeto em diferentes momentos.

Agora que a Gramática Racional retoma o seu prestígio, explorar a **serialidade** básica do discurso é aceder a uma teoria da predicação. [...] O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo. Pascal: "Figure porte absence et présence." A Imagem pode ser retida e depois suscitada pela reminiscência ou pelo sonho. Com a retentiva começa a correr aquele processo de *co-existência* de tempos que marca a **ação da memória**: o agora refaz o passado e convive com ele. (BOSI, 1995, p.1, grifo nosso)

Essa coexistência de variados tempos no processo de predicação de algo está na base dos poemas em *Serial*. O poema “Velório de um Comendador” (MELO NETO, 2007, pp. 293-296) é exemplar nesse tipo de processo de criação. A alternância de momentos da vida do comendador conjuradas pela memória do sujeito lírico durante o andamento do poema compõe a série predicativa sobre o comendador:

[...]Quem quer que o veja defunto
havendo-o tratado em vida
pensará: todo um alagado
coube aqui nesta bacia.[...]

Com o auxílio da memória, o eu lírico procede à comparação do tempo passado em que o comendador era “todo um alagado” com o tempo presente do enunciado em que o comendador cabe em uma bacia. Dessa forma, as imagens que remetem à grandeza do passado do comendador são trazidas pela memória do eu lírico para se oporem às imagens que expressam a reduzida condição presente do defunto, criando por essa oposição o efeito da sátira. Há nesse livro uma lição a se retirar dos objetos, e pela sátira retira-se a lição do comendador transformado em objeto:

[...]e assim acondicionado
como está, em caixão vitrina,
bem mais fino que os caixotes
onde mostrava as farinhas,

mesmo com essa comenda
e essa embalagem em flor,
eis que ele, em mercadoria
não encontra comprador.

Não somente o comendador torna-se objeto, em *Serial*, mas categorias abstratas como o tempo também são incluídas nessa objetivação. A transformação do tempo em um objeto físico em *Serial* abre o caminho para a transformação da memória, igualmente, em coisa, que o autor vai apresentar no livro seguinte, *Educação pela Pedra*. O livro *Serial* culmina no processo de solidificação do tempo com o poema “O Alpendre no Canavial”:

Do alpendre sobre o canavial
a vida se dá tão vazia
que o tempo dali pode ser
sentido: e na substância física.[...]
(MELO NETO, 2007, p.302)

Essa solidificação é também metalinguística e implica a solidificação do tempo no poema.

Em *A Educação pela Pedra* (1962 – 1965), o poeta continua a ceder o primeiro plano dos poemas aos objetos. Secchin explica que o próprio título da obra indica “o desejo de que as “lições” do real emanem de traços oriundos das próprias coisas, e não provenientes da subjetividade: educação pela pedra” (SECCHIN, 2014, p. 237). Explicamos anteriormente como isso afeta a questão da memória em João Cabral. Os objetos são a memória, como se percebe no poema “Coisas de cabeceira: Recife”. A memória, ali, é materializada fora de uma subjetividade:

Diversas coisas se alinham na **memória**
numa prateleira com um rótulo: Recife

Coisas como de cabeceira de memória,
 a um tempo coisas e no próprio índice
 e pois que em índice: densas recortadas,
 bem legíveis em suas formas simples
 (MELO NETO, 2007, p. 311, grifo nosso)

Nessa pequena estrofe, o sujeito lírico condensou a teoria necessária para a compreensão da fusão da memória com as coisas nesse livro. O sujeito lírico apresenta sua memória como coisas numa prateleira, porém esses objetos são ao mesmo tempo o seu próprio índice, isto é, os objetos existem simultaneamente como coisas físicas e elementos de comunicação, índices “bem legíveis”. O sujeito lírico procura, assim, a memória encerrada nas coisas para encontrar suas próprias lembranças, não na própria expressão de sua subjetividade, ou na exposição pessoal, como um desnudamento sentimental. Ainda, é contudo uma poesia antipersonalista, como bem aponta Solange Fiuza. E se algo aponta para alguma característica pessoal do poeta, como ressalta a estudiosa, é o fato de o poeta se mostrar avesso a qualquer exposição pessoal:

[...]“Coisas de cabeceira, Recife” e “Coisas de cabeceira, Sevilha”. Nesses poemas, o poeta concretiza a memória, as “prateleiras da memória”, nelas organizando as coisas de sua cidade natal e da capital da Andaluzia, as quais ocupam, “fora as já contadas” em outros poemas, posição central. Entre as coisas do Recife, figuram “o combogó”, “os paralelepípedos”, “a empena dos telhados” e “os sobrados”, que funcionam como índice da própria cidade. Entre as coisas de Sevilha, não verdadeiramente coisas, mas “expressões de ciganos” prestes a “se condensarem em coisas”, estão “esparramarse”, “por derecho”, “con nervio” e “pies claros”, termos que, explicados no poema, servem para caracterizar a própria poesia cabralina. Se esses poemas da memória falam do poeta é, por um lado, por não falarem dele diretamente e, desse modo, revelarem uma personalidade avessa a se expressar e, por outro, porque são casos paradigmáticos do modo de construção de sua poesia: 1) a preferência por falar, por meio de palavras concretas, da realidade sensível, de que as palavras seriam índices; 2) a sua tendência em encontrar nas realidades representadas atributos da própria poesia, de modo que, em Sevilha, organizada na memória por meio das expressões-coisas dos ciganos, estão “fazer na dose certa”, o fazer “com a incorrupção da reta”, o “dar a tensão ao que se faz”. (FIUZA, 2017, p.139)

O sujeito lírico projeta, assim, fora de si suas memórias, transformando-as em objetos. A seguinte análise de Michel Collot (2013, p.4) complementa a ponderação de Solange Fiuza sobre a relação do poeta com os objetos e a “realidade sensível”: “Essa reavaliação moderna do sujeito, que não é mais encarado em termos de substância, de interioridade e de identidade, mas em sua relação constitutiva com um exterior que o altera, foi seguida de uma reinterpretação do lirismo”.

O poema “O autógrafo”, do livro *Museu de Tudo* (1946-1974), é uma clara explicação metalinguística sobre a espacialização do tempo no poema acabado:

O autógrafo

Calma ao copiar estes versos
 Antigos: a mão já não treme
 Nem se inquieta; não é mais asa
 No vôo interrogante do poema.
 A mão já não devora
 tanto papel, nem se refreia
 na letra miúda e desenhada
 com que canalizar sua explosão.
 O tempo do poema não há mais;
 Há seu espaço, esta pedra
 Indestrutível, imóvel mesma:
 E ao alcance da memória
 Até o desespero, o tédio.
 (MELO NETO, 2007, p. 383)

Esse tempo que deixa de ser duração e se torna espaço, tempo de pedra, perde as propriedades de curso onde a memória poderia vagar. Seu espaço e sua matéria imobilizam o tempo, que dessa maneira se revela inteiramente à memória, que, sem a novidade do encoberto, se vê presa do tédio. Bosi (1993, p.27) tece a seguinte explicação sobre essa questão em seu livro *O Ser e o Tempo da Poesia*:

Depois que o enunciado se compôs e chegou a termo, no poema, pode-se, em tempo de análise, abstrair a duração e espacializar o texto. Basta ir à cata de reiterações e simetrias, traçando uma linha que una todas as ocorrências de algum modo afins (quanto ao som, à função, à posição, ao significado). A idéia de estrutura espacial ganha, nessa fase do trabalho, uma solidez imponente. Parece, afinal, que o poema foi montado para que toda a linguagem se ajustasse a um certo esquema de paradigma; e que ela se torcesse, se contraísse e se dobrasse sobre si mesma até se sobrepor sem sobras ao estrato ósseo das correlações. (BOSI, 1993, p.27)

A solidificação da categoria do tempo ganha, assim demonstrado, relevância estrutural e temática no processo de fatura dos poemas de JCMN. A afirmação de Secchin de que “[a] categoria do tempo é quase sempre trabalhada em relação a um ser ou a um objeto que, de algum modo, a expresse” (1999, p.265) expressa bem o que dissemos sobre o tratamento pongiano que o tempo e a memória recebem na fatura cabralina.

O tempo é, dessa maneira, apenas mais um objeto entre tantos criados pelo artista. O poeta procura criar pela poesia um objeto capaz de comunicar: “O interesse do artista não é descrever suas emoções. É criar emoções, é criar um objeto – se é poeta, um poema; se é pintor, um quadro – que provoque emoções no espectador” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p.29). É claro, contudo, que esses objetos remetem a um sujeito, mas a memória aqui não está nas impressões subjetivas e percepções, a memória se projeta fora do sujeito e nos objetos, seguindo os pressupostos do sujeito lírico que se desloca para fora de sua subjetividade e realiza uma poesia que tematiza as coisas, em vez de tratar unicamente do estado de espírito do

enunciador. É, nesse sentido, que as coisas são ao mesmo tempo objetos e índices da memória, substância e intelecto imbricados.

Nos primeiros livros, fortemente marcados pela estética de Mallarmé e Paul Valéry, há uma recusa da poesia como expressão da subjetividade do poeta e uma acentuação da pureza e do hermetismo de uma poesia centrada nos aspectos intransitivos, termo cunhando por João Alexandre Barbosa, e críticos da linguagem nos primeiros livros. Após o poema *O rio*, João Cabral demonstra em entrevistas e cartas um rompimento com a poética mallarmeana, de que vinha dando mostras desde o livro anterior a *O Rio, O cão sem plumas*, quando o poeta pernambucano assinala sua vontade de fazer uma poesia mais voltada para a representação de uma certa realidade social. A partir de então, Pernambuco se torna um *topos* poético do autor. A influência reforçativa de Francis Ponge e Marianne Moore, confessada a partir de *Serial*, com a poesia das coisas, o objeto ganha o primeiro plano da atenção na fatura do poema, por fim, a poesia de João Cabral chega a um livro que é uma autobiografia poética, *A Escola das Facas*, livro em que se percebe algo novo concorrendo com toda a poética cabralina de até então.

Analisando no conjunto, o livro (*A escola das facas*) revela traços de continuidade e renovação na poesia cabralina. Continuidade, conforme já assinalamos, pela manutenção do arcabouço formal proveniente de muitas experiências pretéritas; pela recorrência temática de Pernambuco e seus signos eletivos: o rio, o canavial, o sertão. Ressaltemos, no entanto, que o preenchimento temático, em si, é critério insuficiente para dizer do grau de inovação que uma obra possa conter: exemplo disso foi *Museu de tudo*, em que à diversificação de temas não correspondeu uma mudança significativa no modo de trabalhá-los. Não é o caso de *A escola das facas*. O poeta incute no texto uma perspectiva até então praticamente inexistente: a do próprio sujeito lírico enquanto ser histórico. Pela primeira vez de forma sistemática, o “eu” se confere um lugar explícito no corpo do poema. (SECCHIN, 2014, p. 291)

Em *A Escola das Facas* (1975-1980), a lição das coisas, continua a ser explorada, porém, essa lição se desloca para uma qualidade da poesia de João Cabral, segundo Secchin inédita até então: o caráter autobiográfico dos poemas. Para Secchin, em *A Escola das Facas*, ocorre o primeiro movimento expressivamente memorialista da obra de JCMN:

O poeta incute no texto [*A Escola das Facas*] uma perspectiva até então praticamente inexistente: a do próprio sujeito lírico enquanto ser histórico. Pela primeira vez de forma sistemática, o “eu” se confere um lugar explícito no corpo do poema. De sujeito camuflado sob a terceira pessoa gramatical (o poeta se contava pelo que via fora de si), João Cabral passa a expor o personagem de si mesmo imerso na matéria que conta. (SECCHIN, 2014, p.291)

Pode-se questionar a afirmação muito peremptória de Secchin, pois há outros poemas anteriores que apontavam para um aspecto autobiográfico, mas, de fato, o caráter memorial desse livro é muito mais intenso do que aquele que aparece em livros anteriores do autor de *A*

Educação pela Pedra. Ainda em *A Escola das Facas*, o aspecto memorialista de João Cabral não é inteiramente subjetivo: “[S]e trata de um memorialismo que concede ao objeto o papel de destaque no palco da escrita: para saber do menino, é preciso saber do ângulo agudo em foice da cana-de-açúcar.” (SECCHIN, 1999, p.273). Mesmo quando a poesia de João Cabral se torna bastante memorialista, o sujeito lírico nunca se fecha em uma individualidade puramente idiossincrática. O tom memorialista não encerra o indivíduo em uma memória particular, mas retoma a memória coletiva. E nessa esteira Waltencir de Oliveira (2012, p.121) analisa a dedicatória de *A escola das facas*:

Deve-se apontar, aliás, a ambiguidade da dedicatória do livro: “a meus irmãos”: referência que abarcaria, ao mesmo tempo, os irmãos Cabral de Melo e os irmãos de Pernambuco, tema de quase todo o livro, que parece encerrar um procedimento, bem ao gosto drummondiano, de cruzamento entre o autobiográfico e o regional, nivelando os irmãos da terra aos irmãos do sangue e do sobrenome, confundindo memória coletiva e memória pessoal.

É essencial que se conheça o meio e a coletividade em que essa individualidade foi forjada para conhecer suas particularidades. Nesse livro, o sujeito lírico se refere nos poemas a lugares, pessoas, objetos que participam da formação de uma poética, a poética inserida no próprio livro que apresenta *en abyme* a formação da sensibilidade que escreve os fatos da formação de uma sensibilidade poética, produzindo, assim, uma espécie de autobiografia poética. O livro trata do nascimento do poeta, sua infância e o contato com a sociedade canavieira, os donos de engenho, retratados por seus familiares, e os agregados e trabalhadores que compõem esse cenário, os poemas apresentam ainda o contato do sujeito lírico com literatura nordestina, com grandes personalidades de referência da história pernambucana e, por fim, o sujeito lírico faz referência ao seu exílio do Nordeste em poemas como “Olinda em Paris”, “Joaquim Cardoso na Europa”, “Dois Poemas de Paudalho” e “Autocrítica”. No decorrer do livro, é construída uma espécie de versão poética do *bildungsroman*, em que o atrito do sujeito lírico com o fio dos objetos vai dando forma a uma sensibilidade poética. Aqui o sujeito procura a lição de um refinamento poético que só pode ser alcançado com o corte em si (no sujeito lírico) realizado pelo ângulo agudo dos objetos. Antonio Carlos Secchin (1999, p.279), ao analisar o poema “Prosas da maré na Janqueira”, aponta que ali “a função pedagógica não é exercida por ser humano, mas pela maré personificada. Poucos poemas serão tão confessadamente ‘de aprendizagem’ como esse.”. Consolida-se, a partir de então, o memorialista João Cabral, que se abre, nessa configuração final de sua obra, à influência proustiana.

No livro *Crime na Calle Relator* (1985 – 1987), a memória em João Cabral não reside, a partir de então, nas coisas, como no poema “Coisas de cabeceira: Recife”, mas se desloca para o sujeito e sua sensibilidade. Prova disso é a invocação da percepção dos sentidos, (tão cara a Proust) no já citado poema “Porto dos Cavalos”. É significativo o trecho do poema em que o eu lírico indica o silenciamento da expressão verbal, ao afirmar que o rio “não me diz;/ sua voz são os cheiros [...]”. Ou seja, o rio não utiliza a linguagem verbal (a memória cheia de palavras do primeiro livro de João Cabral, *Pedra do Sono*), que é a memória voluntária. O rio se comunica em um nível mais físico e sensível com a memória, que João Cabral compara àquela de Proust. Uma memória trazida à contrapelo de sua vontade ao ser desencadeada por uma percepção sensorial.

A memória torna-se cada vez mais presente nas composições de João Cabral, de modo que *A Escola das Facas* pode ser lido como um livro de memórias poéticas, que preparam o terreno para o diálogo da memória cabralina com a memória proustiana. Em *Crime na Calle Relator*, ocorre um fato inédito na composição poética de João Cabral. No poema “Porto dos Cavalos”, os sentidos do sujeito lírico desencadeiam a memória subjetiva. O eu lírico se apresenta em primeira pessoa e comenta sua vivência com o Capibaribe. Ele se refere à vivência que foi recriada poeticamente: “contei no Rio,/ e mais de um vez repeti/ em poemas de alguns outros livros”. A voz do rio se comunica diretamente com a memória do sujeito do enunciado: “sua voz são os cheiros que lembram”. Nesse livro, o eu lírico mimetiza um estado subjetivo e se aproxima do narrador proustiano, como se pode ler em “Porto dos Cavalos”:

Porto dos Cavalos

[...]O Capibaribe repete
o que diz e contei no “Rio”,
e mais de uma vez repeti
em poemas de alguns outros livros.

Me diz de viés, não me diz;
sua voz são os cheiros que lembram
como Combray regressa a Proust
quando convoca a “madalena”.
(MELO NETO, 2007, p. 589)

Se, em *Pedra do Sono*, havia a memória cheia de palavras, agora em “Porto dos Cavalos”, João Cabral apresenta a memória involuntária, uma memória subjetiva, por excelência, que “não diz”, mas guarda as impressões dos sentidos, independentemente de sua enunciação pela linguagem. Abaixo apresentamos a passagem do livro *No Caminho de Swann* (PROUST, 1979), primeiro volume da obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, em

que o narrador relata o primeiro evento de sua memória involuntária em sua obra desencadeado por impressões sensoriais:

Muitos anos fazia que, de Combray, tudo quanto não fosse o teatro e o drama do meu deitar não mais existia para mim, quando, por um dia de inverno, ao voltar para casa, vendo minha mãe que eu tinha frio, ofereceu-me chá, coisa que era contra os meus hábitos. A princípio recusei, mas, não sei por quê, terminei aceitando. Ela mandou buscar um desses bolinhos pequenos e cheios chamados madalenas e que parecem moldados na valva estriada de uma concha de S. Tiago. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou o meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Inadivida-me um prazer delicioso, isolado, sem a noção da sua causa.[...] Por certo, o que assim palpita no fundo de mim deve ser a imagem, a recordação visível que, ligada a esse sabor, tenta segui-lo até chegar a mim. [...] E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedaço de madalena que nos domingos de manhã em Combray (pois nos domingos eu não saía antes da hora da missa) minha tia Leônia me oferecia, depois de o ter mergulhado no seu chá da Índia ou de tília, quando ia cumprimentá-la em seu quarto. E, como nesse divertimento japonês de mergulhar numa bacia de porcelana cheia de pedacinhos de papel, até então indistintos e que, depois de molhados, se estiram, se delineiam, se colorem, se diferenciam, tornam-se flores, casas, personagens consistentes e reconhecíveis, assim agora todas as flores do nosso jardim e as do parque do sr. Swann, e as ninféias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas moradias e a igreja e toda Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez saiu, cidade e jardins, da minha taça de chá. (PROUST, 1979, p.33)

Aqui o “gole, misturado com os farelos do biscoito”, isto é, o sentido do paladar faz abrir as portas da memória do herói narrador. A aldeia e toda a gente sai de sua xícara de chá. Em “Porto dos Cavalos”, é o sentido do olfato que é indicado pelo sujeito lírico como o portador da memória. De qualquer modo, temos por fim a reabilitação do sujeito lírico, que, como Proust, encara o mundo como função da consciência. Nessa linha de raciocínio, Secchin faz a seguinte análise de *Crime na Calle Relator*:

Todos os poemas buscam respaldo na realidade: retratam episódios que de fato teriam ocorrido, seja pelo teor verídico assegurado pelo testemunho direto do autor, seja pela legitimação decorrente de narrativas fidedignas de outras instâncias[...] Assim o poeta se encontra sempre discursando sobre o que viu, o que leu ou o que ouviu dizer, assumindo voluntário papel relator (função sugerida no título da peça que nomeia o livro) (SECCHIN, 2014, p. 360)

Dessa maneira, conclui-se que a trajetória da memória em João Cabral se inicia pela negação desta, o que está em relação com a negação do lirismo e da subjetividade em sua poesia. Nos primeiros livros, a memória tende ao silêncio e seu apagamento. Em uma segunda configuração, a memória se imbrica com os objetos, seguindo novamente as concepções poéticas do autor. Nesse período, sua poética se volta para as coisas, ocorre uma objetivação do eu lírico que se projeta fora de si, levada ao paroxismo em livros como *Serial* e *A Educação pela Pedra*. Por fim, parece haver uma revisão desse projeto antissubjetivo. A memória, em consonância com a revisão de sua poética, retorna ao sujeito, o que permite a aproximação de

João Cabral e Proust, naquilo que compreendemos como uma reconfiguração da memória na poesia de João Cabral, que se inicia em *A Escola das Facas*, se intensifica em *Crime na Calle Relator* e continua por *Agrestes* e *Sevilha Andando*.

Considerações finais à introdução.

Outro ponto digno de atenção é o problema suscitado pela comparação de um romance com uma obra escrita na forma da poesia. Porém, os limites de uma obra não se restringem pelo gênero, principalmente na modernidade. Emil Staiger em seu livro *Conceitos Fundamentais da Poética* faz uma diferenciação fundamental para a compreensão dos gêneros literários. O teórico divide a literatura em três gêneros maiores: o lírico, o épico e o dramático. Segundo Staiger, nenhuma obra literária, entretanto, apresentaria de maneira homogênea em sua totalidade somente a qualidade de um desses gêneros, mas as verdadeiras obras de arte literária participam de todos eles: “[...] não vamos de antemão concluir que possa existir em parte alguma uma obra que seja puramente lírica, épica ou dramática. Nossos estudos, ao contrário, levam-nos à conclusão de que qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários” (STAIGER, 1997, p. 15). Assim uma obra tida como pertencente ao gênero lírico nem sempre apresenta em todas suas passagens o “tom lírico”, mencionado por Staiger. Na modernidade, a própria noção de gênero deixa de ser inflexível e a única regra da literatura pós-século XX é não se deixar restringir por nenhuma regra que não seja ditada pela própria necessidade interna da obra, para lembrarmos a fórmula de Octavio Paz. Portanto, tem-se que tanto Proust apresenta momentos líricos como João Cabral apresenta momentos narrativos. A memória encontra-se nesse limiar de estilo e gênero em ambos os autores: recordação lírica e presentificação narrativa, acontecimento objetivo e percepção subjetiva de quem os vivenciou.

O objetivo geral do projeto é analisar a questão da memória na obra de João Cabral, comparando-a com a memória em Marcel Proust. Para isso, será preciso dividir a memória em subtópicos, que serão facilmente identificados como capítulos. Sendo um capítulo destinado aos problemas filosóficos e epistemológicos da memória nos dois autores; um capítulo dedicado à escrita literária da memória como contação de histórias e anedotas; e por fim, um capítulo dedicado à memória como testemunho da história e da sociedade. Mostraremos que, pelo estudo comparado desses aspectos da memória, em ambos autores, podem-se revelar assuntos de mais alta relevância para o estudo da literatura. A revisão bibliográfica, visando a analisar a temática da memória na produção poética de João Cabral e sua comparação com a memória na escrita

de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, revelará novos aspectos não estudados até então na obra poética do poeta pernambucano.

1. MEMÓRIA, FILOSOFIA E CRÍTICA EM JOÃO CABRAL E PROUST

O presente capítulo aborda a crítica inserida na obra de João Cabral e na de Marcel Proust, pela análise de referências filosóficas e epistemológicas presentes na obra dos referidos autores. Que João Cabral é um poeta crítico já é um tema bem discutido, do mesmo modo, a *Recherche*, de Marcel Proust, contém um importante teor de crítica literária, ainda mais pelo fato de Marcel Proust haver utilizado a liberdade proporcionada pela escrita de seu romance para desenvolver ensaios literários que encontravam certa restrição na lacônica linguagem da imprensa, com destaque para *Le Figaro*, onde Proust havia iniciado seu exercício de escrita crítica.

Levantamos a hipótese de que a filosofia nos dois autores se estrutura com a crítica no interior de suas obras, e essa crítica filosófica se alinha ao uso da linguagem na obra, enquanto elemento autocrítico, metalinguístico, de investigação sobre o método utilizado nessa própria linguagem como construto capaz de suportar o peso de determinada representação do mundo, que também é colocado sob o crivo da perquirição crítica e filosófica. A crítica em ambas as obras parece se atrelar a uma visão epistêmica da escrita, que aponta para um sistema intrarreferencial da linguagem, e uma concepção ontológica do conhecimento vinculado a essa escrita, apontando para a extrarreferencialidade e para o mundo a que a linguagem se refere. As categorias do tempo, dos objetos e do sujeito no mundo e a relação dessas categorias com a linguagem são constantemente questionadas na obra dos dois autores.

É honesto, contudo, confessar que o pensamento filosófico de Proust quase nunca é coincidente com o de João Cabral, muitas vezes seus pressupostos são até mesmo diametralmente opostos. Como justificar, nesse contexto, um estudo de literatura comparada pela abordagem metodológica da filosofia, analisando esse aspecto na escrita de ambos os autores? A resposta é que o objetivo deste estudo não é procurar a convergência das correntes filosóficas dos autores mas ressaltar o fato de os autores em questão basearem constantemente sua escrita em determinados pressupostos filosóficos.

Proust não se deixou arrastar por uma das correntes do pensamento mais difundidas na França, que, embora surgida no século XIX, ainda estava bastante em voga no começo do século XX (e ainda muito influente nas ciências naturais da atualidade), o Positivismo. Proust criticou duramente os pensadores que queriam a supremacia das ciências naturais em detrimento das ciências humanas, daí sua aversão ao método positivista da crítica literária de Sainte-Beuve. Proust discordou dos filósofos que pretendiam comparar a arte à ciência, que, para ele, tinha

uma conotação pejorativa como sinônimo de positivismo, dado que os positivistas se apresentaram como os únicos e verdadeiros bastiões da ciência após o século XIX.

Mas os filósofos, que não souberam encontrar o que há de real e de independente de toda ciência na arte, são obrigados a compreender a arte, a crítica, etc., como sendo ciências, nas quais o predecessor é forçosamente menos avançado que aquele que o segue. Ora, em arte não há (ao menos no sentido científico) iniciador, precursor. (PROUST, 1973, p.33)

Assim, para Proust, a arte é uma busca individual e as ciências são atividades coletivas com outras finalidades que não a artística. Proust sempre convoca a verdade da arte, mas ele percebe a diferença de abordagem que a arte e a ciência fazem da verdade. Deleuze explica que a narrativa proustiana, construída sobre o alicerce da memória, não possui uma implicação puramente estética. A obra de Proust é uma busca pela verdade:

Em que consiste a unidade de *A la recherche du temps perdu*? Sabemos ao menos que ela não consiste na memória, nem tampouco na lembrança, ainda que involuntária. O essencial da *Recherche* não está na *madeleine* nem no calçamento. Por um lado, a *Recherche*, a busca, não é simplesmente um esforço de recordação, uma exploração da memória: a palavra deve ser tomada em sentido preciso, como na expressão "busca da verdade". [...] Não se trata de uma exposição da memória involuntária, mas do relato de um aprendizado – mais precisamente, do aprendizado de um homem de letras. O caminho de Méséglise e o caminho de Guermantes são muito menos fontes de lembrança do que matérias-primas, linhas do aprendizado. São os dois caminhos de uma "formação". (DELEUZE, 2003, p. 3)

Na língua francesa, a palavra *recherche* pode significar tanto busca quanto pesquisa. Não se pode excluir o caráter inovador de pesquisa da obra de Proust como busca de um determinado tipo conhecimento. A escrita de Proust está sempre preocupada com a fundamentação teórica das afirmações do narrador, por várias vezes, a *Recherche* parece interromper a narração para se tornar puramente um ensaio. Proust faz crítica literária, crítica de artes plásticas, crítica de arquitetura, urbanismo, de costumes, em seu romance.

João Cabral, por sua vez, tem um procedimento semelhante nesse sentido, mesmo que às vezes partindo de bases epistemológicas diferentes. Proust e João Cabral foram, efetivamente, escritores críticos, isto é, sua escrita está permeada de uma teoria que analisa e embasa a própria realização artística e literária. João Cabral confessou em várias oportunidades sua inclinação para a crítica:

Eu nunca pensei em ser poeta nem nunca me considerei (e até hoje não me considero) com temperamento de poeta. Eu tenho temperamento de crítico. Meu ideal sempre foi sempre ser crítico literário. Ocorre que, aos 17 ou 18 anos, não se tem cultura nem discernimento para ser crítico. Então comecei a fazer poesia, apenas para fazer alguma coisa enquanto me preparava para a crítica. Muito pouca

gente notou isso, mas a minha poesia é quase sempre crítica. Esse negócio que se chama meta-poesia, poesia sobre poesia, é uma preocupação de crítico. Escrevi uma quantidade enorme de poemas sobre autores, sobre escritores, sobre pintores. (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 25)

E mesmo que se questione até onde o projeto de uma obra literária pode ser fielmente executado, o fato é que ambos os autores escreviam seus textos a partir de um projeto previamente estruturado, que deveria guiar a fatura de sua obra, comparável ao que a planta baixa representa na execução da construção de um prédio. Muitos estudiosos, contudo, viram certa limitação nessa crença da poesia como obra de engenharia, como Francisco José Gonçalves Lima Rocha, que questiona a exatidão da realização do poema cabralino enquanto projeto, sem diminuir a grandeza da obra do poeta. Pierre Abraham (1971, p. 3), editor francês, diretor da revista *Europe*, em seu ensaio sobre Proust, chama atenção para o fato de os críticos procurarem irrefletidamente suporte e facilidade nas afirmações do autor, podendo ser conduzidos a interpretações equivocadas.

O presente estudo aborda as premissas filosóficas e epistemológicas pelas quais cada autor utiliza sua obra como exercício de reflexão e conhecimento. Poder-se-ia argumentar que todo bom autor tem algo de filosófico em sua escrita. Contudo, em João Cabral e Proust, a escrita filosófica encontra-se intensamente evidenciada. Os dois autores estruturam sua escrita de acordo com seu pensamento filosófico e enxergam no empreendimento artístico uma forma de expressão intelectual. Assim, João Cabral atribui à literatura inglesa uma certa influência na produção de uma literatura filosófica:

Uma influência profunda não mencionada pelos críticos em geral foi o contato que tive com a literatura inglesa a partir do meu estágio em Londres. Primeiro a poesia dos imagistas – Eliot, Auden e cia. A importância que eles davam aos metafísicos, como Donne, me levou à exploração das possibilidades da expressão filosófica dentro de uma poética negativa em elaboração. (Entrevista a Jon M. Tolman, *Hispania* mar. 1978) (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p.48)

João Cabral deixa registrado, assim, sua concordância com o fato de a filosofia poder integrar a poesia. Quando a expressão lírica se torna contrária à intelectual, João Cabral parece optar pela última. Essa querela entre sentimento e lirismo, de um lado, e conhecimento e intelecto, de outro, não é novidade na criação artística. Benedetto Croce “opondo sempre intuição ao conceito, atribui àquela um conteúdo: o sentimento. A intuição é lírica. ‘O que é arte?... é visão ou intuição... Ao definir a arte como intuição, nega-se que tenha caráter de conhecimento intelectual[...]’” (CROCE *apud* IMBERT, 1986, p.163). Essa afirmação de Croce

explica bastante a aversão de João Cabral, um poeta que busca elementos racionais, ao lirismo tradicional, que é visto como intuitivo, sentimental e irracional.

Por sua vez, o narrador da *Recherche* nos conta, já no primeiro volume, que seu maior interesse nos livros de Bergotte era seu pensamento filosófico, e demonstra assim sua inclinação a essa área do conhecimento: “Mais que tudo, amava sua filosofia, entregara-me a ela para sempre. Sentia-me impaciente por chegar à idade em que cursaria no colégio a aula chamada de filosofia” (CS, 1987, p.75). De fato, a admiração do narrador da *Recherche* pela filosofia assemelha-se à mesma de Proust, que levou sua paixão por essa disciplina a cabo e nela se licenciou. Walter Benjamin chegou a afirmar: “[...] pode-se considerar a obra de Proust, *À la Recherche du Temps Perdu*, a tentativa de produzir artificialmente, nas condições sociais hodiernas, a experiência como foi entendida por Bergson” (BENJAMIN, 1989, p. 36). Isto é, a *Recherche* seria assim um *roman à thèse philosophique*. Para Benjamin, uma tentativa de reencontrar o sentido da experiência, perdido nos modos de produção capitalista.

Por vezes, como o fez Walter Benjamin, a memória em Proust é equiparada àquela explicada por Bergson. Existe, de fato, certo diálogo da memória na *Recherche* com a memória do pensamento bergsoniano, mas não há uma completa subordinação. A memória em Bergson é analisada sob a intersecção da física com a biologia: o cérebro, pelas terminações nervosas e seus sentidos, entra em relação com a transformação da matéria, decodificando-a pela memória como movimento. Assim, o tempo para Bergson é um construto psicológico e neurológico, uma recriação da memória, que decodifica as sucessivas transformações da matéria em seu eterno presente. Para Bergson, o tempo, como o entendemos, não existe. O tempo é, para esse filósofo francês, uma construção da memória a fim de compreender a plasticidade da matéria. A matéria em sua existência própria, fora de nós, é um eterno presente se moldando. Entretanto, a memória, em Proust, está mais relacionada com as artes, a sociologia, a história, enfim, com as ciências humanas, do que com as ciências naturais, diferentemente do modo que a encara Bergson.

Annie Barnes considera Pascal uma grande influência filosófica na obra de Proust. A autora apresenta a hipótese de que a obsessão da passagem do tempo em Proust dialoga com o pensamento de Pascal:

O primeiro traço de semelhança entre os dois é tão evidente que me parece supérfluo perder tempo com ele. ‘O tempo é o verdadeiro herói da obra’, tem-se dito da *Recherche du Temps Perdu*. O escritor Proust procura esse tempo perdido somente onde percebemos verdadeiramente sua passagem, sua fuga: em nós mesmos. O tempo oficial, mensurável o dos relógios, dominado pela sucessão dos dias e das noites, é um tempo que se mantém exterior a nós. Ora, Pascal, como Proust, é um ser

profundamente consciente de viver no tempo. “Navegais”. Imagem que devemos aproximar do fragmento 918: “Os rios de Babilônia correm, saltam e arrastam...”, e de outro também. Eis por que se pode falar de tempo humano a propósito de Pascal e de Proust, e eis porque cada um deles mereceu um capítulo no primeiro volume da excelente obra de Georges Poulet: *Études sur le Temps humain* (BARNES, 1971, p.281).

Quanto a João Cabral, sua obra se descortina como uma profunda investigação filosófica sobre linguagem como intermediadora do real. Dentre as características mais marcantes que os estudiosos da obra de João Cabral têm apontado em sua poesia, destaca-se o fato de que seus poemas elegem os objetos como assunto de predileção, sua poesia seria então objetiva. Partindo desse pressuposto, o próximo tópico do presente capítulo visa analisar as bases teóricas que conduzem o autor de *Serial* a ter essa predileção, por assim dizer, pelo objeto. José Guilherme Merquior percebe o importante papel do objeto na escrita de João Cabral. Para o referido crítico, “*Serial*, livro de manso andar, exhibe um poeta cada vez mais devoto do objeto [...] (MERQUIOR In MELO NETO, 2007, p. LX)”. Os excessos de João Cabral em sua relação com a sua noção de objetividade levaram Merquior a atribuir-lhe o epíteto de devoto, pressentindo aí até mesmo uma religião. Questionamos por que a objetividade é qualidade por excelência aspirada por João Cabral; por que as coisas são o “objeto” de deferência do poeta; por que, para ele, somente os objetos são capazes de se comunicar sem distorções com o pensamento, assegurando-lhe a verdadeira compreensão da realidade. Costa Lima faz a seguinte observação sobre o livro de estreia de João Cabral: “Ao mesmo tempo que o poeta mantém uma posição intransitiva, mantém a recusa de dizer seu eu subjetivo. Sua intranquila lucidez necessita de objetos, embora não saiba ainda o que com eles fazer.” (LIMA, 1995, p.203).

1.1. Especulações sobre a escolha de João Cabral pela objetividade

Com essa premissa, pretendemos analisar as consequências filosóficas da predileção racional pelo objeto, com a sua contraparte na fuga à subjetividade, nos poemas de João Cabral. Em sua conferência “Poesia e Composição”, que já mencionamos no capítulo anterior, o poeta afirma que o trabalho na composição, guiado pela razão, “pode contribuir para uma melhor realização do poema, pode criar o poema objetivo [...]” (MELO NETO, 2007, p. 713). Outra palavra que João Cabral relaciona com objetivo é “procura”. O poema para João Cabral se torna assim campo de procura, pesquisa, um lugar racional. Os termos subjetivo e subjetividade, para Cabral, têm certo sentido depreciativo: “Devo dizer que não me identifico muito com a literatura portuguesa, demasiado subjetiva[...]” (MELO NETO *apud* SARAIVA, 2017, p. 56).

Muito se estudou sobre o rigor, a antissubjetividade, a predileção pelas forças construtivas da composição nos poemas de João Cabral, mas as explicações quase sempre se restringem à descrição do fenômeno, o que é legítimo em crítica, mas elas poucas vezes remontam à causa e a inserem em um contexto mais amplo de discussão e, quando tentam refazer um percurso, somente apontam a influência de poetas anteriores. Contudo, a poesia de João Cabral dialoga com problemas do pensamento filosófico, estético, social moderno que estão na pauta do dia dos mais notórios estudiosos dessas áreas do conhecimento e se inserem em um contexto de discussões epistemológicas de escopo mais amplo no pensamento ocidental, daí sua dificuldade em se declarar como poeta de tradição brasileira, pois sua influência e os problemas levantados por seus poemas não se encontram somente no nível regional ou nacional, mas se elevam a um diálogo supranacional.

Todavia, retomemos a discussão sobre a causa da irritação de João Cabral com os poetas inspirados e com os poetas subjetivos e sentimentais. Onde se insere na história do pensamento ocidental a predominância dos sentimentos sobre a razão e, nessa esteira, a separação entre razão e emoção? João Cabral recusa, ao menos em afirmações categóricas de entrevistas, o papel da emoção na construção de seus poemas: “Eu não creio que alguém escreva com emoção. Com emoção um sujeito comete um crime, pratica atos irracionais. E escrever é um ato racional. Mas você pode escrever friamente uma coisa que contenha emoção para o leitor” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 28). Essa recusa da emoção, que é a projeção de um estado subjetivo, possui sua contraparte na procura do objeto da expressão. A crítica já apontou bem a obsessão de João Cabral pelos objetos, mas a análise dos pressupostos por trás dessa obsessão ficou por fazer. Essa filiação racionalista de João Cabral permaneceu um enigma em nosso estudo até depararmos com a elucidação trazida por Solange Fiuza:

A própria obra criativa de Cabral sofre uma reorientação em função de sua adesão à ideologia marxista. No período de planejamento da revista [O cavalo de todas as cores], o poeta estava às voltas com a composição de *O cão sem plumas*. Em carta a Drummond de outubro de 1948, conta que está arquitetando um poema que seria uma explicação de sua adesão ao comunismo e que se chamaria, na esteira da conhecida autobiografia literária de José de Alencar, *Como e por que sou romancista* (SÜSSEKIND, 2001, p. 228). Um ano depois, em carta a Serpa, refere-se a poema do mesmo título sobre o Capibaribe. Esse poema teria uma parte surrealista, representando *Pedra do Sono*, a qual seria, em linguagem materialista, a tese; uma parte racionalista, representando *O engenheiro* e *Psicologia da composição* e simbolizando a reação racionalista antitética do poeta, e uma terceira parte, que seria a síntese (MELO NETO, 1949h). (FIUZA, 2020, p. 19)

Sendo o Marxismo uma das escolas racionalistas, uma das epistemes que elegem os objetos como os instrumentos eurísticos do conhecimento, e com essa perspectiva de que o

racionalismo de João Cabral se funda em sua filiação filosófica marxista, a predileção de João Cabral pelos objetos se esclarece. Para o pensamento filosófico racional, a razão dialoga com os objetos. Daí a objetividade ser a qualidade fundamental de alguém que tem predileção pela razão:

[...] sua virtude (a da Razão) escolhida é a “objetividade”. E o que é essa objetividade a não ser a determinação em deixar as coisas serem o que quiserem em sua relação com a mente, e não permitir que os sentimentos humanos interfiram no avanço ou na direção da descoberta? (HELLER, 2018, p.251).

Ao tratar dessa prevalência da razão sobre os sentimentos, que marca o fim da idade média e se estende por toda idade moderna, Erich Heller comenta a diferença que Pascal faz entre *esprit de géométrie* e *esprit de finesse*, o primeiro termo aponta para a compreensão dos objetos de maneira lógica e racional, o último termo indica o uso, em determinada maneira, dos sentimentos e emoções para estabelecer o valor das coisas.

Derrida, em seu livro *De la Grammatologie*, aponta alguns aspectos negligenciados do pensamento ocidental. Assim, para Derrida, o pensamento ocidental está baseado em construtos dicotômicos segundo os quais a fala é privilegiada em detrimento da escrita, a visão é um sentido mais aguçado que a audição, o homem é melhor que a mulher, a razão é superior aos sentimentos. Porém, o filósofo desconstrói em seus livros esses arranjos binários e indica que cada coisa tem o seu valor e não está necessariamente em oposição a outra. Pascal sabia, segundo Heller, que somente pelos sentimentos pode-se estabelecer o valor das coisas, e por isso, de acordo com Heller, vinha a admiração de Nietzsche por Pascal, pois Nietzsche entendia o problema dos valores como sendo aquele que está no cerne da discussão filosófica moderna. Não existe, portanto, unanimidade entre as correntes filosóficas e literárias sobre o pressuposto de que as coisas são os únicos entes capazes de dialogar com a racionalidade, e de que os sentimentos são completamente destituídos de razão, pois como nos lembra Pascal, “O coração tem razões que a razão desconhece”.

Cabral afirma que sua poesia repousa sobre a percepção dos sentidos. Essa é uma escolha, que, segundo Cabral, permite uma maior racionalidade a sua escrita. João Cabral explicou em entrevista que busca, em sua escrita, palavras que se aproximam das percepções sensoriais, pois essas se comunicam com menos ruídos para a inteligência do que noções abstratas como aquelas sentimentais:

A palavra concreta é a palavra que você entende pelos sentidos. E a palavra abstrata é a palavra que você atinge pela inteligência. Eu tenho a impressão de que a poesia é

uma linguagem que se dirige à inteligência, mas através dos sentidos. Uma palavra concreta é muito mais sensorial que uma palavra abstrata. Se eu disser tristeza, cada um de nós aqui tem uma ideia de tristeza. Se eu disser Coca-Cola, copo de Coca-Cola, ninguém vai pensar que eu estou falando de xícara de chá. Eu tenho a impressão de que é muito mais fácil eu dar a ver com palavras concretas, que se dirigem aos sentidos, do que usando palavras abstratas (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 66).

Dentre os sentidos, destaca-se na poesia de João Cabral a visão. A visão é, para o racionalismo, a percepção sensorial mais próxima da razão, a própria palavra “lucidez” indica essa crença. “[U]m poema se faz vendo”, pois, para o racionalismo, a imagem estaria em um nível anterior ao simbólico. “Escrever é ver. A activação do princípio cognitivo que assenta na objectivação do real tem neste poema uma concretização espantosa” (SOUSA, 2006, p. 141). Luiz Costa Lima faz o seguinte comentário sobre esse tema: “Já vários críticos, entre eles Bernardo Gersen, Antônio Houaiss e José Guilherme Merquior, se referiram ao caráter pictórico da poesia cabralina” (LIMA, 1995, p. 214). Esse lugar de destaque dado à imagem, ao sentido da visão e às artes plásticas é um interessante ponto de convergência da escrita cabralina com a escrita proustiana. A imagem só existe em relação ao ponto de vista do observador, ao mesmo tempo, ela só existe como o reflexo de luz que incide sobre o objeto e dele faz uma cópia símile, que confundimos com sua própria identidade e essência ontológica. A imagem é assim, por excelência, o ponto de intersecção entre sujeito e objeto, e a escrita de ambos os autores recria, com a linguagem, interpretações de imagens. Fraisse afirmou sobre Proust que “seu modo artístico de predileção é aquele dos livros de imagem”¹² (FRAISSE, 2014, p. 107):

Assim, a biblioteca que eu comporia até poderia alcançar um valor ainda maior; pois os livros que li antigamente em Combray e em Veneza, agora enriquecidos, pela memória, de amplas iluminuras representando a igreja de Saint-Hilaire, a gôndola atracada aos pés de São Jorge Maior, no Grande Canal incrustado de cintilantes safiras, se tornariam dignos desses “livros de imagens”, dessas histórias sagradas, livros de horas que o conhecedor jamais abre para ler o texto e sim para encantar-se mais uma vez com as cores que a eles acrescentou algum êmulo de Fouquet, e que constituem o maior valor da obra. (TR, 1988, p. 161)

Proust transforma sentimentos e os sentidos em imagens. Suas reflexões, muitas vezes, são interrompidas pela descrição pictórica de uma paisagem, de um quadro, da arquitetura de uma construção e, embora o narrador não se preste a descrever nos moldes balzaquiano as personagens, inúmeras vezes ele compara algum personagem a algum quadro. Swann, um amante das artes plásticas, compara incansavelmente pessoas e pinturas, como é o caso de Odette, por quem Swann se apaixona quando percebe a semelhança desta com a pintura de

¹² “[...] son mode artistique de prédilection est celui des livres d’image”

Zéfora, feita por Boticelli; Bloch, amigo do narrador, é comparado ao quadro de Mohamed II, pintado por Bellini; “La fille de cuisine”, é comparada à rechonchuda caridade de Giotto. Sobre esse tema recomendamos o estudo de Jean-Yves Tadié (2015), *Proust et la peinture*. Muito trabalho teria quem pretendesse listar os poemas de João Cabral sobre arte plástica, que vão desde o primeiro livro, *Pedra do Sono*, com “Homenagem a Picasso” – para além desse poema especificamente dedicado à arte plástica, Antonio Candido percebeu nesse livro a influência do cubismo na maneira como João Cabral estrutura as imagens nos poemas desse livro –, até o último livro, *Sevilha Andando*, com poemas como “Sevilhana Pintada em Brasília” e “O Museu de Belas-Artes”.

Além das artes plásticas, e ainda no campo da imagem, Proust era igualmente um entusiasta da fotografia, o que rendeu outro livro para a crítica, *Proust e a Fotografia*, de Gilberte Brassai, em que a autora faz um cuidadoso estudo da influência da fotografia na formação de Proust, na primeira parte; as fotografias chaves na *Recherche*, na segunda parte; por fim, na terceira parte, a influência da fotografia no pensamento de Proust. Cabral também utiliza a fotografia como matéria para a escrita. Dentre algumas poesias de Cabral sobre fotografia, podem-se citar “O Profissional da Memória”, “Fotografia do Engenho Timbó”, “Retrato”. Não é nosso objetivo fazer um estudo comparativo do uso da fotografia e das artes plásticas nos dois autores, mas somente mostrar como o sentido da visão se sobressai sobre os demais sentidos em sua composição, com o uso das artes plásticas e da fotografia, acrescentando ainda aí a importância da arquitetura na escrita de ambos os autores.

João Cabral deixa os objetos e suas imagens falarem no lugar dos sentimentos, dar a ver pela objetividade é um *leitmotiv* de João Cabral. É exatamente essa a qualidade que o poeta pernambucano elogia em Cesário Verde:

Um crítico brasileiro disse que sou o poeta mais estranho e distante da tradição do lirismo português e brasileiro. [...] O que limita as duas poesias, a portuguesa e a brasileira, é serem excessivamente líricas e, como tais, exclusivamente subjetivas. E, como subjetivas, correm o perigo de cair no sentimentalismo. [...] Sabe o que acho maravilhoso em Cesário Verde? É que exatamente não tem nada dos defeitos que aponte. Cesário Verde não é lírico, é subjetivo, como Pessoa, de quem não gosto totalmente. [...] Cesário Verde descreve a realidade através da qual se sente a alma do poeta, mas não por transcrição abstrata. [...] Foi Eliot quem disse que a obrigação do poeta é criar o objetivo que incorpore a subjetividade, mas não a descreve, o chamado « correlativo objetivo ». Em Cesário, são as coisas que ele mostra que exprimem o que ele sente e não a confissão lamurienta e lírica e pessoal do que ele é, do que ele sofre etc. (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p.54)

Seu elogio a Cesário Verde ressalta a objetividade do poeta português como qualidade aspirada. A questão importante que o presente estudo tenta esclarecer é porque a poesia objetiva

possui valor tão importante para João Cabral. Aceitar por dado o valor da objetividade não seria uma atitude científica, com isso em vista, realizamos uma pesquisa axiológica para encontrar o valor do objeto, e não apenas aceitá-lo como óbvio.

Desde *O Engenheiro* já se havia intensificado algo que viria a ser a marca de toda trajetória poética de Cabral: essa já mencionada relação de sua poesia com os objetos e com o racionalismo. Assim, o sonho do engenheiro não se compõe de substâncias etéreas, nem de sentimentos, “o engenheiro sonha coisas claras:/ superfícies, tênis, um copo d’água”. Resumindo: seu sonho, seu pensamento se compõe de coisas, de objetos concretos. Mas esses objetos parecem um tanto estranhos. Afinal, por que focar a atenção do poema em um tênis? Aquilo que a princípio pode parecer estranho esconde o mais moderno dos problemas da poesia, da arte e do pensamento científico: o mundo bem ordenado, com todas as suas coisas hierarquicamente definidas ruiu ao fim da idade média. Com a ruína daquele universo metafísico bem ordenado, em que as coisas grandiosas ocupavam o lugar de destaque no ordenamento do mundo e as pequeninas eram relegadas à sua insignificância, com o fim desse ordenamento, passa a não haver coisas mais dignas ou menos dignas de atenção intelectual:

O mais humilde objeto ou o menor trapo de experiência podem inesperadamente tornar-se um condutor de infinidades, carregados com a força que antes estava distribuída sobre uma ordem totalmente compreensível, que mantinha nos seus lugares corretos as coisas grandiosas e pequenas. Essa ordem não existe mais.[...] A notória obscuridade da poesia moderna se deve à ausência, em nossas vidas, de símbolos comumente aceitos para representarem e abrigarem nossos sentimentos mais profundos. E assim estes invadem as conchas vazias de memórias fragmentárias, caranguejos-eremitas em um mar de sentidos incertos. (HELLER, 2018, p. 263)

Heller aponta que o pintor dessa nova configuração das coisas é Van Gogh. E somente essa ausência de símbolos comumente aceitos, bem como essa fragmentação dos significados, que poderiam se ocupar de qualquer objeto, permitiram a criação de um quadro em que se retrata um par de sapatos velhos. Nesse sistema estilizado, está, portanto, plenamente justificada a atenção do engenheiro ao tênis, que em algum nível retoma “Os sapatos”, de Van Gogh, como seu correlato em poesia. Ainda nessa questão, o ponto nevrálgico é compreender o papel desempenhado pelos objetos no poema, mesmo os objetos mais ordinários, quotidianos e, às vezes, até vulgares.

Toda essa obsessão de João Cabral pelo objeto é o fenômeno mais visível de uma obsessão mais profunda desse autor: o real. Algel Crespo e Pilar Bedate, tratando de *O*

Engenheiro, afirmam que “¹³ Neste livro [*O Engenheiro*] se inicia um processo cujo desenvolvimento terá uma importância decisiva: os temas tratados não procedem mais do mundo dos sonhos, como acontecia em *Pedra do Sono*, mas da realidade da qual o poeta se serve, tomando assim, pela primeira vez, contacto com o real (CRESPO e BEDATE, 1964, p. 21)”. Embora essa afirmação de Angel Crespo e Pilar Bedate precise ser devidamente relativizada pelo papel importante dos sonhos em *O Engenheiro*, já é perceptível a movimentação de João Cabral rumo ao racionalismo nesse livro. Certamente, a lucidez de *O Engenheiro* não é o racionalismo filosófico dos racionalistas, mas é antes uma recriação poética, a construção de um objeto poético que parte de uma vivência. Esse construto advém da influência de Paul Valéry, como bem apontou Benedito Nunes (2007, p.28):

Antes de chegar à poesia como produto de uma *ratio* construtiva, João Cabral penetrará, de olhos abertos, pelo braço de Paul Valéry, no mistério da expressão lírica. Pode-se reconhecer muitos dos conceitos e dos temas da poética de Paul Valéry nos cinco poemas de *O Engenheiro* (“O funcionário”, “O poema”, “A lição da poesia”, “A Paul Valéry” e “Pequena ode mineral”) que analisam a gênese da linguagem lírica a partir da transmutação dos estados vividos: a criação como ato de pensamento lúcido, que se completa no ato de escrever, ambos dirigidos no sentido do controle racional dos efeitos poéticos contra as interferências do acaso, que a inspiração e o sonho favorecem.

A grande qualidade do artista, para Cabral, está no trabalho, na procura, na criação de um objeto. O artista deve ser, na sua visão, um trabalhador e não um médium passivo que recebe a obra por inspiração ou por forças que não estão sob seu absoluto controle.

João Cabral realiza seu libelo contra a poesia inspirada e irracional no livro seguinte a *O Engenheiro, Psicologia da Composição*, ao mesmo tempo em que elogia o trabalho e a razão. O poema não é passivamente recebido, “não a forma obtida/ em lance santo ou raro,/ tiro nas lebres de vidro/ do invisível”. Esse “tiro nas lebres de vidro” seria a sorte da inspiração, que João Cabral rejeita terminantemente. O poema é o resultado de um intenso trabalho da lucidez, aparece então a imagem das “palavras,/ abelhas domésticas. Do dia aberto/ (branco guarda-sol)/ esses lúcidos fusos retiram/ o fio de mel [...]” (MELO NETO, 2007, p.71). O produto do trabalho do poeta se dá como ausência: “onde foi palavra (potros e touros/ contidos) resta a severa/ forma do vazio” (MELO NETO, 2007, p.73).

Qualquer estado psicológico que tenha existido durante a fatura do poema, no máximo, será a marca côncava decorrente de seu desaparecimento que, desde os primeiros versos, o

¹³ En este libro [*O Engenheiro*] se inicia un proceso cuyo desarrollo tendrá una importancia decisiva : los temas tratados no proceden ya del mundo de los sueños, como sucedía en *Pedra do Sono*, sino de la realidad de que el poeta se sirve, tomando así por primera vez contacto con lo real

poeta indicou. A própria imagem do poema como a marca de uma ausência, ou mais especificamente, a imagem metafórica do poema como concha não se inaugura com João Cabral, mas já aparece nas reflexões racionalistas de Hyppolite Taine, apontado por muitos pensadores como um dos maiores expoentes do positivismo francês: “Que é um poema, um manuscrito? ‘É apenas [il n’est qu’un] um molde, uma concha fóssil, uma marca, semelhante a uma dessas formas depositadas na pedra por um animal que viveu e pereceu” (TAINÉ *apud* COELHO, 1980, p.240). Como se vê, a confluência das ideias racionalistas de João Cabral produziu até mesmo uma assustadora coincidência com a imagem da concha utilizada por Taine para definir o que, a seu ver, seria um poema – afirmamos ser coincidência, partindo do pressuposto, talvez equivocado de nossa parte, de que João Cabral não conhecesse o uso que Taine faz dessa imagem para se referir a poema. Nos seguintes versos de *Psicologia da Composição* se não fica provada a leitura que João Cabral faz de Taine, tem-se ao menos uma assombrosa coincidência de imagens, (que são ao fim e ao cabo derivadas da mesma matriz racionalista):

[...]Talvez alguma concha
 Dessas (ou pássaro) lembre,
 Côncava, o corpo do gesto
 Extinto que o ar já preencheu [...]
 (MELO NETO, 2007, p.69)

A concha presente na análise de Taine sobre poesia é, também, a imagem escolhida por João Cabral para tratar de poesia. Talvez a memória aí, nesse livro, evite centrar-se no sujeito, pois a memória subjetiva é lírica e sentimental, já a memória como construto de um objeto seria racional, e não podemos deixar de reiterar que João Cabral, em várias entrevistas, inclusive uma para Arnaldo Saraiva, que citamos neste estudo, execrou a poesia dita subjetiva. A crítica logo percebeu que “[...] a poesia de Cabral nasce esgarçando a identidade subjetiva” (VILLAÇA, 1996, p.146). Portanto, nesse poema, a memória aparenta procurar qualquer objeto, para fugir da simulação de uma mente de um sujeito que enuncie. Pode ser que essa procura pela objetividade faça parte dessa busca de uma dicção pessoal centrada na anti-lírica, isto é, uma poesia que deseja fugir àquilo que é sentido e compreendido como o lirismo – o canto dos sentimentos de uma determinada subjetividade. Portanto, a concha lembra, em *Psicologia da Composição*, o corpo do gesto extinto, pois sua forma aponta para a lembrança da vida orgânica que a preencheu, assim como o poema calcinado lembra pelo vazio, pela negação, a ausência do autor, do sujeito que o criou.

Em *Psicologia da Composição*, a fuga ao sentimentalismo parece acabar por proscrever a representação de qualquer sentimento. A consequência poética disso é a fuga ao lirismo como correlato poético dos sentimentos. João Cabral busca compor uma poesia anti-lírica. Disso é exemplar o poema “Antiode”, desse livro, e seus famosos versos, “poesia te escrevia:/ flor! Conhecendo/ que és fezes.” (MELO NETO, 2007, p.74). E posteriormente João Cabral utilizará o epíteto de anti-lira para tratar de “Educação pela pedra”, na dedicatória a Manuel Bandeira.

João Cabral demonstra evitar nesse livro a afetividade, talvez pelo fato de que segundo a corrente filosófica racionalista os sentimentos conduzem ao “desvario ou erro”. Pode-se questionar qual seria o “erro”, e aventar a hipótese de que o erro seria afastar a literatura do real. Em busca dessa realidade, o poeta precisa, além de deixar os objetos conduzirem o pensamento, realizar uma limpeza da linguagem, uma limpeza dos mitos, de toda mitologia e mistificação. Daí nasce – de sua necessidade de desmistificar a linguagem – seu livro *Psicologia da Composição* e, mais necessariamente, o poema “Fábula de Anfion”:

Entende-se, assim como quer Modesto Carone, que a opção do poeta pelo real, obriga-o à inserção do silêncio no espaço do poema, uma vez que diante de uma realidade conturbada torna-se urgente a desmistificação da linguagem, para que esta depois de depurada restabeleça o seu poder de representação e, conseqüentemente, sua comunicabilidade (OLIVEIRA, 2012, p.38).

Assim, entre as dezenas de interpretações do gesto final de Anfion, pode-se ousar acrescentar a seguinte: essa fábula retoma um mito, o mito da criação de uma cidade, Tebas, como correlato do mito da criação poética. Sob a perspectiva de que quase todas as cidades e povos possuem mitos que explicam sua criação, Fernando Pessoa proferiu sua sentença de que “o mito é um nada que é tudo”, ao tratar da constituição de Portugal em seu livro *Mensagem*, no poema “Ulisses”. Dessa forma, cidades, povos, e até mesmo o nosso mundo nasceram de um mito, Tebas, Lisboa, Roma nasceram de um mito, o mundo foi criado de um mito, contudo o mito não é real. A flauta é, no caso em questão, o instrumento mitológico de criação. “Fábula de Anfion” é o poema antimítico. Um elogio ao trabalho na arte. Anfion, pelo poder encantatório e mítico de seu instrumento palavra-flauta – isto é, o lirismo tradicional, cantado e inspirado – ao tocá-lo, cria, sem esforço, por magia, o poema-cidade. A cidade/poema brota magicamente ao som da flauta. Desagrada-lhe, contudo, o descontrole que a inspiração-magia causa no resultado do poema-cidade construído. Assim, ao final do texto, ele joga a fonte do poder mítico, a flauta que encanta, fora. A partir de então, se ele quiser construir um poema-cidade, deverá fazê-lo com seu suor, carregando pedra após pedra, trabalhando palavra após palavra. Ao fim do poema, a flauta é jogada fora. Isto é, o instrumento de criação mitológica é

jogado fora. Se o poeta quiser construir uma cidade/poema, esse construtor deverá trabalhar em um mundo mais próximo do real. Não há mais espaço para criação mítica. O poeta deverá ser um construtor e não um prestidigitador. Mas o suor vale a pena, porque agora deixando de lado a facilidade encantatória e mítica, o poeta pode controlar racionalmente o processo de criação. O gesto de Anfion ao final do poema, ao jogar sua flauta (lira no poema de Valery) aos peixes surdos-mudos do mar, é um manifesto da poesia antilírica, anti-inspirada e antissubjetiva. João Cabral realmente demonstra seu desejo de jogar a lira, com toda sua conotação, fora de sua escrita. O tema da racionalidade *versus* mitologia não é novidade. Jeanne Marie Gagnebin (2006, p.13) apresenta os estudos de Adorno e Horkheimer sobre a *Odisseia*, de Homero, em que os filósofos abordam exatamente esse assunto:

Adorno e Horkheimer encontraram na *Odisséia* a descrição da construção exemplar do sujeito racional que, para se construir a si mesmo como "eu" soberano, deve escapar das tentações e das seduções do mito, assegurando seu domínio sobre a natureza externa e, também, sobre a natureza interna, sobre si mesmo.

“Escapar das tentações do mito” é exatamente a empreitada de Anfion. O mito pode apaziguar Anfion, oferecer-lhe facilidades, mas ele afasta o controle sobre a construção e a racionalidade. O gesto final de Anfion exalta a racionalidade na criação poética. O tema presente em “Fábula de Anfion” parece, portanto, apontar para essa desativação do mitológico da linguagem. Essa “desmitologização” que Erich Heller (2018, p. 243) aponta como um dos elementos constitutivos do pensamento moderno:

Haverá um mundo que deve achar cada vez mais difícil até mesmo compreender, ainda mais aceitar, o que estava na mente de Lutero quando ele discordou da “desmitologização” (uma atividade tão arriscada quanto a palavra que a expressa, trava-língua para anjos e tormento das mentes dos homens) de Zuínglio. Perdida ficará aquela unidade de palavra e realidade, de figura e coisa, do pão e do corpo glorificado. Corpo tornar-se-á apenas corpo, e símbolo apenas símbolo.

À época em que a linguagem era “mitologizada” havia uma perfeita identificação do poeta, do artista, do pensador com o seu mundo, como o havia em Homero e Dante. João Cabral explica muito bem esse problema da “desmitologização” da linguagem em sua referida conferência: “no autor identificado com seu tempo não será difícil encontrar a mitologia e a linguagem unânimes que lhe permitirão corresponder ao que dele se exige” (MELO NETO, 2007, p. 717). E o referido poeta sabe que decorre daí a obscuridade da poesia moderna, pois agora que não há mais identificação entre o poeta e o seu mundo, cada poeta deverá procurar sua forma particular de expressão, o que põe um problema: a comunicação nem sempre está assegurada nesse processo.

Erich Heller expõe o fato de que, ao fim da Idade Média, ocorreram importantes mudanças simbólicas no pensamento ocidental, que redundaram no fim da crença universal em uma mitologia metafísica. Essa ruptura com o pensamento medieval, segundo o estudioso, foi expressa pela disputa entre o simbolismo e realidade no ato da eucaristia, na querela entre duas correntes antagônicas de estudiosos da religião: uma que via a eucaristia como o próprio corpo e sangue de Cristo e a outra corrente que enxergava nesse ato apenas a representação. Esta última maneira de compreender a eucaristia saiu vitoriosa dessa disputa, e ganhou a predominância no pensamento do ocidente, como bem explicou Erich Heller, em seu ensaio “A ventura da poesia moderna”. O mundo cessou sua comunicação com o transcendente a partir do início da Idade Moderna. O canto lírico fazia sentido na exaltação da criação divina e na crença na unidade do indivíduo que cantava. Deus não mais existia na Terra, apenas, se muito, um Deus *absconditus*, e o indivíduo se reconheceu fragmentado nesse mundo desencantado.

1.2 Filosofia e crítica na construção de uma linguagem própria

Colocamos os aspectos filosóficos em primeiro plano até aqui no presente capítulo, mas não pretendemos perder de vista, que para além de qualquer concepção filosófica, o trabalho da composição era o foco central da escrita de João Cabral e Proust. A filosofia deveria ser trabalhada junto com todos os outros elementos da linguagem para criar o objeto particular do artista. Pode-se argumentar, assim como fez Erich Heller, Otávio Paz¹⁴ e o próprio João Cabral, que a modernidade se funda na necessidade de cada sujeito buscar a sua própria linguagem, uma vez que o indivíduo está em posição antagônica com a sociedade. É mais ou menos nesse sentido que Cabral faz a seguinte asserção: “O espetáculo da sociedade aparecerá a esse jovem autor coisa muito confusa e ele não saberá descobrir nela, a direção do vento” (MELO NETO, 2007, p. 707). Essa confusão, explica Ricoeur, se dá pela ausência de significação entre os nossos contemporâneos:

O que mais falta aos nossos contemporâneos, dizia certo dia Ricoeur, é justiça, claro; amor, certamente; porém, mais ainda, significação. O espírito não pode se fundir, mas em seus signos ele reencontra suas intenções e sua fonte. Se as experiências espirituais comunicam, através da multiplicidade de seus objetos, é que todas elas têm em definitivo a mesma significação. (LACROIX, 1972, p.98)¹⁵

¹⁴ O sentimento e a consciência da discórdia entre sociedade e poesia passaram a ser, a partir do romantismo, o tema central, muitas vezes secreto, da nossa poesia. (PAZ, 2014, p.9)

¹⁵ Ce dont manquent le plus nos contemporains, disait un jour Ricoeur, c’est de justice certes, d’amour sûrement, mais plus encore de signification. L’esprit ne peut se joindre, mais dans ses signes il retrouve ses

Não existe mais o signo metafísico que agrupou a significação coletiva por sucessivas épocas da história humana. Isso se reflete na arte, que se fragmenta. Cada artista deve inventar sua gramática própria em um mundo em que não existe uma regra absoluta que se justifique metafisicamente.

Pode-se dizer que hoje não há uma arte, não há a poesia, mas há artes, há poesias. Cada arte se fragmentou em tantas artes quantos foram os artistas capazes de fundar um tipo de expressão original. Essa atomização não podia acontecer num período como o do teatro clássico francês. E, embora caiba ao individualismo romântico a formulação de sua justificação filosófica, somente com o que se chama literatura moderna o fenômeno chegou a seu pleno desenvolvimento. E embora caiba ao individualismo romântico a formulação de sua justificação filosófica, somente com o que se chama literatura moderna o fenômeno chegou a seu pleno desenvolvimento. Talvez uma rápida recapitulação das atitudes do artista diante da norma artística, no período que viu nascer e crescer o fenômeno, possa ser de alguma utilidade aqui. Numa época como a do teatro clássico francês, a obediência à norma era um elemento essencial. O artista era julgado na medida em que, estritamente dentro da norma, realizava sua obra. [...] A partir do romantismo, estilo deixou de ser obediência às normas de estilo, mas a maneira de cada autor interpretar essas normas consagradas. (MELO NETO, 2007, p. 711)

A experiência espiritual verdadeira em torno de um signo findou-se na Idade Média. A modernidade pulveriza os sentidos, isto é, as experiências individuais se multiplicam ao infinito sem um eixo de agrupamento, como existiu na Grécia, em torno de um conjunto de símbolos caros a suas realizações estéticas, que buscavam o equilíbrio, a verdade, a sua noção de perfeição e, mais tarde, o eixo do cristianismo, que reuniu toda a Europa desde a Antiguidade tardia até o fim da Idade Média. Portanto, durante todo esse tempo, a arte poderia ser prescrita e formulada em manuais, pois ela estava subordinada a uma experiência comunicativa previamente aceita e conhecida pelas partes. O lamento de Ricoeur é o lamento do homem moderno que se sente solitário com seu sistema de significados únicos, quase incomunicáveis, o que nos faz sentir saudades do Éden das experiências espirituais verdadeiras, se não da fusão de almas, ao menos saudades do encontro de pensamentos afins. E por mais contraditório que pareça, a linguagem hermética, tida como incomunicável da poesia moderna é nada mais do que uma tentativa de comunicação real, uma vez que o poeta percebe que os caminhos batidos da linguagem usual são apenas convenções automatizadas, espécie de condicionamento que mais acrisola do que liberta o verdadeiro ser comunicante. Embora por caminhos diversos,

intentions et sa source. Si les expériences spirituelles communiquent, à travers la multiplication de leurs objets, c'est qu'elles ont toutes définitive la même signification.

Proust e João Cabral parecem ter como móvel de sua escrita uma semelhante necessidade de comunicação mais profunda que aquela permitida pela linguagem desgastada do cotidiano. A ambiguidade do termo *esprit* (utilizado por Ricoeur), que em francês significa tanto inteligência quanto espírito, contribui para criar essa indecisão de sentidos que, mais uma vez, nos lança na moderna incerteza da verdadeira experiência metafísica.

Portanto, uma maneira extremamente particular de se expressar, a busca de uma linguagem exclusiva, não é restrita a João Cabral, mas uma característica da modernidade, uma vez que a mitologia não mais assegura a unidade dos seres e das coisas. Assim, explica João Cabral, em poesia e composição, que, na modernidade, “[p]odemos verificar que o conceito de composição de cada artista, da mesma maneira que seu conceito de poema, é determinado pela sua maneira pessoal de trabalhar (MELO NETO, 2007, p. 707). Essa extrema pessoalidade na composição da poesia moderna cria sua dificuldade, cada autor possui uma gramática, uma dicção, uma imagética própria. Entretanto, João Cabral não se deixa perder em sua própria linguagem intransitiva, o autor sempre possui algo a comunicar, mas não na chave da linguagem batida, comum:

Aí está o milagre de João Cabral, é que ele faz uma poesia que, nas mãos de outro, poderia ser uma poesia voltada sobre si mesma, sem comunicação, e ele, ao contrário, transforma isso em um grande instrumento de comunicação. No entanto a pessoa precisa entrar na linguagem dele. João Cabral não fala a linguagem do leitor, o leitor é que tem que falar a dele (CANDIDO apud VASCONCELOS, 2009, p. 154-155)

Proust, que igualmente traz, em sua escrita, questões próprias da literatura moderna, já havia experimentado essa dificuldade de dever fundar sua própria expressão, dado que o autor viveu em um mundo que lhe havia oferecido experiências completamente novas, as quais, contudo, não possuíam correlatos na linguagem usual, ou mesmo na linguagem mais elevada de obras literárias anteriores. Assim o narrador apresenta os problemas autorais da fundação de uma linguagem particular para apresentar uma experiência *sui generis*, assim como o autor não deixa de apresentar metalinguísticamente o fato de que a linguagem e aquilo que ele pretende expressar pelo seu uso não estão em perfeita identificação:

E, de passagem, notei que haveria, na obra de arte que já me sentia, sem ter tomado nenhuma resolução consciente, prestes a empreender, grandes dificuldades. Pois deveria compor-lhe as partes sucessivas com material em certo sentido diferente. [...] Do livro subjetivo composto por esses sinais desconhecidos (sinais em relevo, dir-se-ia, que minha atenção, explorando o inconsciente, procurava, roçava, contornava como um mergulhador em suas sondagens), ninguém me poderia, com regra alguma, facilitar a leitura, consistindo esta num ato criador que não admite suplentes nem colaboradores. (TR, 1988, p.152)

Proust diferenciava a arte da ciência pelo fato de que, na realização da primeira, cada autor deveria conceber a sua própria linguagem; na última, cada estudioso continua o trabalho do lugar em que ele foi interrompido. Embora, para Proust, a arte trate da Verdade, sua expressão se dá como seu próprio fundamento. Dessa maneira, cada artista funda e exaure sua dicção própria, como afirma Proust (1973, p.28) em *Contra Sainte-Beuve*:

Tudo está no indivíduo, cada indivíduo recomeça, por conta própria, a tentativa artística ou literária; e as obras de seus predecessores não constituem, como na ciência, uma verdade adquirida, que serve àquele que vem na sequência. Um escritor de gênio hoje deve ter de recomeçar tudo. Ele não está muito mais avançado que Homero.¹⁶

Proust e João Cabral fazem uma literatura realmente nova, os dois possuem uma dicção própria e inconfundível, e essa escrita inaugural aparece repleta de reflexões sobre o autor, sua relação com a obra de arte, e a obra de arte como produto do trabalho.

Assim, a busca de uma expressão do real ganha uma nova intensidade em *Uma Faca Só Lâmina*, talvez o livro mais filosófico do autor. Renata Sammer, em seu estudo “Uma Faca Só Lâmina: a metáfora de invenção como metáfora absoluta”, ressalta que esse poema se aproxima de uma filosofia da imagem. A autora trabalha o conceito filosófico de Hans Blumenberg de metáfora absoluta, aplicando-o a uma leitura comparada da referida obra de João Cabral com a obra da poeta portuguesa Sofia de Mello Breyner Andresen. Para Renata Sammer, o poema *Uma Faca Só Lâmina* se estrutura no princípio retórico da razão insuficiente, que procura “suprir uma carência constituinte, [...] ao nomear o novo” (SAMMER, 2017, p. 38). Dessa forma, a metáfora surge não para encontrar a unidade de sentido com a realidade, mas para evidenciar a “provisoriedade e a historicidade do conceito” (SAMMER, 2017, p. 282). A metáfora não pode ser, portanto, parafraseada em uma linguagem explicativa, ela permanece absoluta, ressaltando sua autonomia. A autora, seguindo a linha filosófica de raciocínio de Blumenberg, explica que essa autonomia acentua o “caráter cartesiano provisório da situação histórica momentânea da filosofia, que deve se medir pela idealidade reguladora do puro logos” (BLUMENBERG *apud* SAMMER, 2017, p.283). Isto é, a metáfora pura confronta a filosofia cartesiana para a qual a terminologia deve chegar a uma definição discursiva, uma “conclusão

¹⁶ Mais les philosophes, qui n’ont pas su trouver ce qu’il y a de réel et d’indépendant de toute science dans l’art, sont obligés de s’imaginer l’art, la critique, etc., comme des sciences, où le prédécesseur est forcément moins avancé que celui qui le suit. Or, en art il n’y a pas (au moins dans le sens scientifique) d’initiateur, de précurseur. Tout dans l’individu, chaque individu recommence, pour son compte, la tentative artistique ou littéraire ; et les œuvres de ses prédécesseurs ne constituent pas, comme dans la science, une vérité acquise, dont profite celui qui suit. Un écrivain de génie aujourd’hui a tout à faire. Il n’est pas beaucoup plus avancé qu’Homère.

da terminologia”, um “estado final” do discurso filosófico” em que “não há mais nada de logicamente ‘provisório’” (SAMMER, 2017, p. 283). Em *Uma Faca Só Lâmina* as metáforas vão se alternando sem nunca chegar à definição do objeto ao qual elas fazem referência. A metáfora começa pela imagem da bala: “Assim como uma bala/ enterrada no corpo [...]”. Depois, é trazida a do relógio: “igual ao de um relógio/ submerso em algum corpo”. Por fim, aparece a faca: “assim como uma faca/ que sem bolso ou bainha/ se transformasse em parte/ de vossa anatomia;”. O caráter provisório das metáforas acentua a impossibilidade de se construir uma perfeita identidade entre linguagem e realidade, por isso, a retificação constante das metáforas que sempre se mostram incapazes de expressar o real a que aspira o enunciador.

No final do poema, as metáforas se desfazem: “pois de volta da faca,/ se sobe à outra imagem,/ àquela de um relógio/ picando sob a carne,// e dela àquela outra,/ a primeira, a da bala, /que tem o dente grosso/ porém forte e adentada” (MELO NETO, 2007, p. 191). A memória é, então, evocada. Memória e linguagem se imbricam sem se fundirem na mesma coisa: “e daí à lembrança/ que vestiu tais imagens/ e é muito mais intensa/ do que pôde a linguagem”. João Cabral mostra, portanto, como a memória está na matéria prima da composição, dado que a metamorfose das imagens é uma tentativa de definição da lembrança, que por sua vez provém da realidade: “e afinal à presença/ da realidade, prima/ que gerou a lembrança/ e ainda gera, ainda”. Ao final do poema, confirma-se a leitura feita por Renata Sammer, pois as metáforas apresentadas no poema não chegam a um estado conclusivo: “por fim à realidade,/ prima, e tão violenta/ que ao tentar apreendê-la/ toda imagem rebenta” (MELO NETO, 2007, p. 191). Realidade e linguagem permanecem separadas. As metáforas, impossibilitadas de apreender o real, voltam para si mesmas como metáforas absolutas.

Uma faca só lâmina expressa uma grande angústia e, em certa medida, percebemos aspectos antitéticos entre este livro e *Psicologia da Composição*. A metáfora em *Psicologia da Composição* nos parece limpa, descarnada, daí a abundância de imagens de ossos, conchas, búzios, deserto. *Uma Faca Só Lâmina* pode ser interpretado como uma volta para a presença dos aspectos subjetivos do texto, todavia, para voltar a esses aspectos, João Cabral corta na carne, não é um retorno tranquilo. A lâmina é o sofrido esforço da lucidez para envolver as coisas sob um olhar renovado no fio da atenção. A lucidez é movida por uma ausência, incrustada na carne, uma sede de *logos*, de expressar verbal e logicamente a realidade. Esse livro talvez seja a tentativa de reconciliação com a subjetividade na escrita de Cabral. Corroboram essa leitura palavras como: coração, doloroso, anatomia, homem, músculo, carne, corpo, alma, nervos etc. Compreendem-se, então, os versos: “Quando aquele que os sofre/ trabalha com palavras,/ são úteis o relógio,/ a bala e, mais, a faca” (MELO NETO, 2007, p.189).

Na sequência, o próximo livro *Quaderna* (1956-1959), traz um poema que confirma o caráter ensaístico e filosófico da escrita de João Cabral, “Estudos para uma Bailadora Andaluza”. O título já chama a atenção, não é uma ode à bailadora, é um estudo. Nesse poema, o autor retoma a retificação das metáforas, artifício utilizado em *Uma Faca Só Lâmina*. Várias imagens se alternam a fim de fixar na escrita suas impressões sobre a apresentação de dança flamenca da bailadora. Primeiramente, ela é comparada com a imagem do fogo; em seguida, a imagem da cavaleira; então, a inusitada comparação com a telegrafista, enviando uma mensagem pelas batidas do taco de seu sapato durante a dança; a camponesa, que pisa a terra com a dureza de quem é familiar; a estátua, que abre e fecha a dança, como a capa de um livro; e, por fim, a imagem da espiga, indicando o descascamento do objeto poemático. Todas essas imagens são conectadas na linguagem por marcadores discursivos próprios do discurso ensaístico:

[...]Ou então é que essa folhagem
vai ficando impercebida:
porque, terminada a dança
embora a roupa persista,

a imagem que a memória
conservará em sua vista
é a espiga, nua e espigada,
rompente e esbelta, em espiga.
(MELO NETO, 2007, p. 201)

Waltencir de Oliveira (1991, p.91) teceu o seguinte comentário sobre o papel da memória nesse poema: “Sabe-se que a memória é, para Freud e toda a tradição psicanalítica, permeada pela fantasia, sendo, então, espaço privilegiado do desejo, e por isso extremamente erotizável.”. O desejo não está no objeto, mas no sujeito, que rememora de maneira erótica. A justaposição da memória à realidade presente cria a dinâmica interna da imagem da espiga/mulher que vestida está desnuda na percepção subjetiva do enunciador. A memória torna-se parte integrante da construção imagética do referido poema. Ela contribui para a composição poética, em sua relação entre experiência e expressão do sujeito. Solange Fiuza, ao analisar os elementos nos poemas de Marcos Siscar que justificam sua filiação à poesia de João Cabral, aponta o “poema-ensaio”, como uma característica marcante em Cabral, que continua no poeta afiliado. Assim a poesia de João Cabral não somente cria metáforas, a poesia funciona como um ensaio que testa os limites e possibilidades da metáfora:

[...] um dos rasgos mais reconhecíveis de sua poesia, cujas possibilidades de exploração são bastante amplas, como propor uma metáfora e discuti-la, negar a metáfora depois de desenvolvê-la, reconhecendo-a insuficiente, testar a metáfora,

apresentá-la como hipótese, antes de aceitá-la, entre várias outras possibilidades de destruição da ilusão metafórica praticadas pelo poeta (FIUZA, 2017, p.238).

1.3. Permanência e transitoriedade

Uma convergência entre a filosofia presente na escrita de Proust e na de João Cabral talvez esteja no tema da relação entre a fragmentação e a transitoriedade dos objetos, de um lado, e o absoluto permanente que preside, imutável, toda essa mudança, de outro. Esse pensamento também é um raciocínio complementar ao pensamento racional, que encara cada objeto, com sua finalidade e função definidas no conjunto, como uma parte compositiva de uma totalidade que o engloba. Cada objeto é um fragmento de um todo maior. Taine coloca a questão nos seguintes termos:

Por [...] hierarquia de necessidades, o mundo forma um ser único, indivisível, de que todos os seres são membros. No supremo cume das coisas, no mais alto do éter luminoso e inacessível, pronuncia-se o axioma eterno; e a repercussão prolongada desta fórmula criadora compõe, pelas ondulações inesgotáveis, a imensidade do universo. Qualquer forma, qualquer mudança, qualquer ideia é um de seus atos. (TAINÉ *apud* COELHO, 1980, p.239)

Ao apontar o que há de fragmentário nas coisas a filosofia talvez busque, na verdade, o absoluto. O pensamento que aponta para o fragmento pode inquirir o modo pelo qual todas as coisas aparentemente inconstantes e incompletas são apenas a face visível de um absoluto permanente e imutável. Sendo cada coisa incompleta em si, os objetos se completam como parte de algo maior. João Cabral aparenta pressentir e aceitar a recomposição de um mundo fragmentado em um todo indivisível que une as coisas esparsas em um absoluto permanente acima da fragmentação e efemeridade, pois “a coisa pelo quatro quadrada [...] está plantada [...] acima de tudo o que tentar abalá-la”. A nosso entender, é aí que se insere a obsessão pelo número quatro em sua obra:

O número quatro feito coisa
 Ou a coisa pelo quatro quadrada,
 Seja espaço, quadrúpede, mesa,
 Está racional em suas patas;
 Está plantada, à margem e acima
 De tudo o que tentar abalá-la,
 Imóvel ao vento, terremotos,
 Na maré ou no mar ressaca.
 Só o tempo que ama o ímpar instável
 Pode contra essa coisa ao passá-la:
 Mas a roda, criatura do tempo,
 É uma coisa em quatro, desgastada.
 (MELO NETO, 2007, p. 370)

Esse número quatro “racional” se coloca acima da efemeridade das coisas. É uma coisa que “está acima de tudo que tentar abalá-la”, ou seja, modificá-la. E nem mesmo o tempo consegue modificar o número quatro, pois ao transformar o quadrado em roda (círculo) pelo movimento natural do desgaste, o valor da figura geométrica não se altera na passagem do quadrado para o círculo, pois este último possui o mesmo valor em graus que o primeiro, dado que ambos possuem 360 graus, o quatro noventa vezes. “Eu gostaria de criar como um matemático, sempre a partir de elementos racionais. A matemática é o extremo racional da linguagem, e a poesia também se dirige à inteligência.” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 45). Quando apresentamos o fato de que a análise sobre os racionalistas poderia elucidar alguns aspectos da poética de João Cabral, não estávamos, entretanto, concordando que João Cabral seja um poeta restrito ao racionalismo.

O número quatro se posta estável, imóvel, em oposição a um mundo fragmentado, incessantemente em mudança. Aqui, há mais uma convergência filosófica entre Proust e João Cabral. A obra de Proust, obviamente, anterior à de João Cabral já procurava, pela filosofia, atingir a essência mais perene das coisas:

Assim, a obra de Proust, tomada na sua totalidade, apresenta um caráter agônico: ela é, de fato, uma luta para tentar atingir o Absoluto – a permanência do ser –; e, neste sentido, uma revolta contra a impotência ontológica de nossa condição submissa à fluidez destrutiva da duração e à lei inelutável da morte. (REYMONT, 1971, p. 127)

Existem correntes filosóficas que defendem que a primeira finalidade da filosofia é o seu antagonismo à morte e à destruição do pensamento. Proust e João Cabral procuram um objetivo igual por caminhos diferentes. A perenidade que os poemas de João Cabral encontram no racionalismo e na matemática do número quatro, a narrativa proustiana encontra nos momentos privilegiados, principalmente naqueles da memória involuntária que posta o narrador acima das contingências do mundo:

[...] (U)m som já ouvido, um olor outrora aspirado, o sejam de novo, tanto no presente como no passado, reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos, logo se libera a essência permanente das coisas, ordinariamente escondida, e nosso verdadeiro eu, que parecia morto, por vezes havia muito, desperta, anima-se ao receber o celeste alimento que lhe trazem (TR, 1988, p. 153).

Se esse fosse um estudo de psicanálise e não de linguagem, diríamos que essa obsessão pela permanência das coisas, em Proust e em João Cabral, provém de um igual medo da morte, como se vê na seguinte passagem de *O tempo redescoberto*: “Assim se explicava que, ao

reconhecer eu o gosto da pequena *madeleine*, houvessem cessado minhas inquietações acerca da morte” (TR, 1988, p. 152).

1.4. A escrita da subjetividade e do mundo

Se João Cabral, por um lado, está às voltas com suas reflexões sobre a relação da obra com a psicologia na composição, por outro lado, Proust fez o caminho inverso e utilizou a literatura para fazer longas análises psicológicas do narrador. Inclusive, o autor da *Recherche* utiliza a literatura para fazer a análise das motivações psicológicas de um caso real, em que um homem de seu conhecimento cometeu um crime. Jean-Yves Tadié encontra, no artigo de Proust sobre a análise psicológica de um caso policial, uma grande semelhança com a análise freudiana:

Proust precisa da brutalidade sangrenta de um incidente para apropriar-se por sua vez, dez anos depois (da carta de Freud a Flies), do mesmo mito. Um homem de suas relações, Henri Van Blarenberghe, que acaba de perder o pai, mata a mãe num acesso de demência e depois se suicida. Proust lê todos os detalhes dessa história atroz na imprensa, e não esquece um sequer. Ele só consegue libertar-se do choque pela escrita, num artigo que *Le Figaro* pediu-lhe e aceitou publicar (sem o último parágrafo). Ele não mencionará mais o crime ou o artigo, que no entanto é uma obra-prima. Proust não menciona apenas um mito, mas três: Ajax, pela loucura; Édipo, pelo parricídio e pela enucleação; Orestes, que parece ter escapado a Freud. No último parágrafo, cortado pelo jornal, Proust evoca o altar sagrado, muito venerado pelos antigos, o túmulo de Édipo em Colona e o “túmulo de Orestes em Esparta, este Orestes que as Fúrias haviam perseguido até os pés de Apolo e Atenas, dizendo: ‘Expulsamos para longe dos altares o filho parricida’”. Ele quer “mostrar que esse incidente foi exatamente um desses dramas gregos, cuja representação era quase uma cerimônia religiosa”. O “pobre parricida” fora levado pela mais inelutável fatalidade psicológica ao crime e à expiação. (TADIÉ, 2017, p.46)

Manifesto é que Proust e João Cabral acreditam na literatura como instrumento filosófico, mesmo que a filosofia de um e outro nem sempre seja coincidente. Há, porém, muita convergência. João Cabral chega a afirmar que Proust lhe equivalera a uma formação de curso superior em filosofia:

Em Carpina li Proust, que o Willy Lewin tinha emprestado. (...) Não tenho curso superior, mas considero equivalente a uma faculdade de Filosofia e Letras o que aprendi com Willy Lewin e depois com Joaquim Cardozo (Entrevista a Odylo Costa Filho, *Vogue*, Rio de Janeiro, nº13, jun. 1976) (MELO NETO In: ATHAYDE, 1998, p.37).

A afirmação de João Cabral esclarece algo do persistente diálogo que sua obra estebelece com a de Proust, mas em seu diálogo, João Cabral não perde sua dicção própria, por

isso preferimos o termo diálogo a influência. Portanto, se, por um lado, o narrador da *Recherche* se compraz a analisar longamente seu estado psicológico e suas paixões, João Cabral, por outro lado, busca retirar toda impureza subjetiva e qualquer referência a estados subjetivos idiossincráticos do poema em *Psicologia da Composição*. Para João Cabral, a verdade filosófica parece residir na objetividade; Proust afirma categoricamente que tudo está no espírito, isto é, na subjetividade. Cada autor tem seus pressupostos. Observa-se a influência de pensadores como Schopenhauer e Berkley no pensamento proustiano. Essa característica é ressaltada durante a narrativa de seu estado de embriaguez quando este afirma: “a embriaguez realiza em algumas horas o idealismo subjetivo, o fenomenismo puro: tudo não é mais que aparência e só existe em função do nosso sublime eu” (SRF, 1987, p.174). O editor do livro fez a seguinte nota sobre o trecho citado, cujos comentários julgamos relevantes para um estudo sobre os aspectos filosóficos da escrita de Proust:

Segundo o idealismo subjetivo (Berkley, Fichte), é o eu (isto é, a alma, enquanto consciência dela mesma, que produz o não eu (o conjunto das realidades exteriores consideradas objetos distintos do eu). O fenomenismo enquanto doutrina filosófica acentua o caráter puramente subjetivo das qualidades dos corpos em oposição ao realismo grosseiro segundo o qual as coisas são realmente tais quais aparecem. Berkely chega mesmo a negar a existência da matéria, que, segundo ele, seria apenas uma simples associação de sensações. O fenomenismo absoluto rejeita a noção de substância, que seria apenas um produto da associação de ideias. Somente sobra o espírito pensante para um idealismo absoluto como o de Hegel. Lembremo-nos que Proust era licenciado em filosofia. (MILLY In PROUST, 1987, p.378)¹⁷

O narrador da *Recherche* reafirma no último volume essa crença epistemológica de que tudo se passa na inteligência, na subjetividade ou razão, que ele chama de *esprit*: “Convencera-me de que só uma percepção grosseira e viciada coloca tudo no objeto, quando tudo está no espírito” (TR. 1988, p.185). E mais à frente o narrador reafirma sua crença filosófica sobre a totalidade da percepção subjetiva como forma de compreender o mundo: “Nem uma só hora de minha vida deixou de servir para ensinar-me, como já disse, que apenas a percepção mais grosseira e errônea enfeixa tudo no objeto quando, ao contrário, tudo reside no espírito”

¹⁷ Nota 128, de Jean Milly, para a edição Flammarion de 1987: Selon l'idéalisme subjectif (Berkley, Fichte), c'est le moi (c'est-à-dire l'âme en tant que conscience d'elle-même, qui engendre le non-moi (l'ensemble des réalités extérieures considérées comme objets distincts du moi). Le phénoménisme en tant que doctrine philosophique fait ressortir le caractère purement subjectif des qualités des corps par opposition au réalisme grossier d'après lequel les choses sont réellement telles qu'elles apparaissent. Berkeley va jusqu'à nier l'existence de la matière qui, selon lui, ne serait qu'une simple association de sensations. Le phénoménisme absolu rejette la notion de substance, qui n'est qu'un produit de l'association des idées. Seul reste l'esprit pensant pour un idéaliste absolu comme Hegel. Rappelons que Proust était licencié en philosophie.

(PROUST, p.187). O trecho citado da *Recherche* retoma o pensamento de Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação*:

Ele (o sujeito observador) possui então a inteira certeza de conhecer não um sol, nem uma terra, mas somente um olho que vê esse sol, uma mão que toca essa terra; ele sabe, em suma, que o mundo pelo qual ele é rodeado existe apenas como representação, na sua relação com o observador, que é o próprio homem. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 11).

Poderia soar muito simplista afirmar que o foco de Proust no sujeito observador implica uma recusa em relação ao objeto, como seria igualmente simplista afirmar que João Cabral rejeita o sujeito. Não há como reduzir a amplitude filosófica da obra de Proust, atribuindo-lhe uma pureza no uso da fenomenologia de Schopenhauer ou daquela de Berkley, ou procurando na *Recherche* uma perfeita identificação com a filosofia da memória de Bergson ou de Pascal. Proust utiliza, no momento oportuno, a filosofia que lhe aprouver, sem se restringir a uma só corrente. Kristeva procede a um breve resumo de algumas correntes filosóficas que permeiam as páginas da *Recherche*:

É do romantismo alemão e mais precisamente de Schopenhauer com seu livro *O mundo como vontade e representação* (1819) que se inspira essa corrente filosófica dominante no fim do século XIX na França. Se Lachelier e Bergson não fazem questão de reconhecer sua filiação alemã, se o contexto político após 1891 não ajuda muito, Ravaisson ao contrário confessa a dívida. Não se para de discutir, na esteira de *O mundo como vontade e representação*, sobre a primazia das sensações ou dos juízos sobre a sensibilidade essencial do caráter, sobre sua osmose com as forças da natureza, cuja verdade a arte revelaria. Assim como ela não se restringe a Platão, como o querem Curtius e Deleuze, a experiência proustiana não coincide com o pensamento de Schopenhauer. Pesquisas concernindo à formação filosófica de Proust revelam a importância que a filosofia alemã teve para o jovem escritor e para o narrador da *Recherche*, sem, entretanto, impor a doxa de um “sistema” Schopenhauer-Schelling no qual Proust teria se orientado por toda vida. A especificidade da experiência proustiana se esclarece mais quando se tenta dissociá-la do terreno filosófico que a nutre, mas do qual ela se separa. Não é algo de somenos importância o fato que, se é difícil retirar um “sistema filosófico” de Proust, as linhas maiores da sua experiência, tais que nós a seguimos através das formulações próprias do autor, revelam por um lado a presença maciça de Schopenhauer, pelo viés de Séailles, por outro lado, uma convivência surpreendente com a lucidez de Gabriel Tarde.¹⁸ (KRISTEVA, 1994, p.318)

¹⁸ C’est du romantisme allemand et plus spécialement de Schopenhauer avec son livre *Le Monde comme volonté et représentation* (1819) que s’inspire ce courant philosophique dominant la fin du XIXe siècle en France. Si Lachelier et Bergson ne tiennent pas à reconnaître leur filiation allemande, si le contexte politique après 1891 ne s’y prête guère, Ravaisson en revanche avoue la dette. On ne cesse de discuter, dans le sillage du *Monde comme volonté et comme représentation*, sur la primauté des sensations ou des jugements, sur la sensibilité essentielle du génie, sur son osmose avec les forces de la nature dont l’art révélerait la vérité. Pas plus qu’elle ne se réduit à Platon comme le veulent Curtius et Deleuze, l’expérience proustienne ne coïncide avec la pensée de Schopenhauer. Des recherches concernant la formation philosophique de Proust révèlent l’importance que le philosophe allemand a eue pour le jeune écrivain et pour le narrateur d’*À la recherche*, sans pour autant imposer la doxa d’un “système” Schopenhauer-Schelling dans lequel Proust se serait miré toute sa vie. La spécificité de l’expérience proustienne s’éclaire davantage lorsqu’on tente de la dissocier du sol philosophique qui la nourrit mais dont elle

A autora faz uma interessante reflexão que outros críticos retomam: a filosofia de Proust nutre a obra, mas ela não está no primeiro plano, pois a filosofia na obra de Proust mal forma um sistema. As citações filosóficas ajudam a retirar as lições da narrativa, mas não são os motivadores da obra. Acreditamos que a mesma modalização possa ser feita para João Cabral. A obra de João Cabral igualmente deixa escapar muita tensão latente para poder ser reduzida a um pequeno sistema. Conquanto Kristeva modalize seu estudo sobre a importância da filosofia em Proust, ela não deixa de exaltar o grande papel da filosofia na obra do autor francês, apontando que “as linhas maiores da experiência” proustiana segue a filosofia de Schopenhauer, Séailles e Gabriel Tarde. E embora o narrador da Recherche ressalte o papel da subjetividade na compreensão do mundo, usando como exemplo o sentimento de amor e ódio em relação a uma pessoa ou a um povo, ele, contudo, percebe que essa subjetividade não é delirante. Isto é, ele não exige que o julgamento subjetivo seja realizado mesmo reconhecendo qualidades objetivas das coisas que podem contradizer nosso julgamento. Assim, o narrador, após refletir longamente sobre o monopólio do espírito na compreensão da realidade, seja sobre a germanofobia, que estava em voga na França, seja no ódio aos judeus, seja ainda no julgamento que se faz de uma pessoa, como ele fez de Swann e pôde ver várias opiniões e pontos de vista diferentes sobre aquela personagem, o narrador faz então a seguinte observação: “O que eu notava de subjetivo no ódio e na visão não privava, todavia, o objeto de qualidade ou defeitos, nem de modo algum diluía a realidade num puro relativismo” (TR, 1988, p.186). Portanto, o fato de sermos, de algum modo, restringidos em nosso ponto de vista pela nossa subjetividade não pode relativizar a verdade independente do objeto. Proust apenas reforça o fato de que não há como se furtar da subjetividade enquanto intermediadora do real, mas isso não exige, aos olhos de Proust, o observador de sua responsabilidade ética ante o objeto, assim como o fato de que o objeto mantém suas características próprias independentemente da vontade do observador. Portanto, percebe-se que a vontade do narrador não interfere na observação das personagens, estas mantêm certa autonomia objetiva. François Caunac em seu interessante programa na rádio emissora France Culture fez essa afirmação:

Se as personagens de Proust são mistas, não é justamente porque o narrador tenta, na medida do possível, não misturá-las com ele mesmo? Vale dizer, certamente, o narrador se situa no interior de seus próprios pensamentos, portanto, de sua própria

se sépare. Il n'en resta pas moins que, s'il est difficile de dégager un “système philosophique” de Proust, les lignes majeures de son expérience, telles que nous les avons suivies à travers les formulations propres de l'auteur, révèlent d'une part la présence massive de Schopenhauer par le biais de Séailles et, d'autre part, une connivence surprenante avec la lucidité de Gabriel Tarde. (KRISTEVA, 1994, p.318)

percepção das coisas, mas, ao mesmo tempo, quando ele formula um julgamento, ele desconfia da parcela de si mesmo que pode entrar no julgamento que ele formula. E, portanto, da maneira que ele... Se as personagens são equívocas, se as personagens são ambivalentes, é porque ele não tem a intenção de o autor torná-los unívocos justamente misturando-os com ele mesmo, de lhes dar, de lhes colar a etiqueta que ele desejaria ver posta neles. Em suma, paradoxalmente, é um romance na primeira pessoa do singular. É um narrador que é onipresente e que não cessa de contar seus pensamentos, sobretudo contar suas impressões. Ele tem, entretanto, uma maneira de contar suas impressões que preserva, estranhamente, e que garante quase a realidade ou a alteridade do objeto. (CAUNAC, 2010, 28 min)¹⁹

João Cabral, como Proust, procura deixar a realidade do objeto falar pela sua escrita. A representação proustiana pela predicação é uma espécie de apresentação serial do objeto. A apresentação das personagens Proustianas ocorre dispersa em uma série de eventos diversos, pontos de vista de diferentes enunciadores, recolha de conjunto de fofocas e narrativas sobre alguém. Essa predicação em série é cara à escrita de João Cabral em seu trabalho de recriação do objeto.

Mais ou menos à época da publicação de *Educação pela pedra*, Haroldo de Campos afirmou que João Cabral lhe havia tecido o seguinte comentário a respeito de seu (de João Cabral) trabalho com a memória nos poemas:

O poeta, a quem lemos este trabalho em Genebra, em 1964, argumentou que não lhe interessava a recuperação proustiana do “tempo perdido”, do tempo da memória, mas tão-somente (no poema citado, “O Ovo da Galinha”) a fixação do tempo (ou tempos) físico da percepção (CAMPOS, 2004, p.88).

“O ovo da Galinha” é um poema do livro *Serial*. Cada parte do poema é um ponto de vista fenomenológico que procura categorizar e respeitar a alienação do objeto em relação ao observador. O tempo físico da percepção em o “Ovo da Galinha” é reconhecível como pertencente à fenomenologia de Heidegger. Esse poema é uma lição sobre o *Dasein* heideggeriano:

¹⁹ Si les personnages de Proust sont mêlés, est-ce que ce n'est pas justement parce que le narrateur essaie, dans la mesure du possible, de ne les pas mêler de lui même. C'est à dire, bien sûr, le narrateur se situe à l'intérieur de ses propres pensées, donc de sa propre perception des choses, mais en même temps quand il formule un jugement, il se méfie de la part de lui même qui peut entrer dans le jugement qu'il formule. Et donc la façon qu'il a... Si les personnages sont équivoques, si les personnages sont ambivalents, c'est parce qu'il n'y a pas cette intention de l'auteur qui serait de les rendre univoques justement en les mêlant de lui même, de leur donner, de leur racoler l'étiquette qu'il aurait envie de voir poser sur eux. En somme, paradoxalement, c'est un roman à la première personne du singulier. C'est un narrateur qui est omniprésent et qui ne cesse de raconter ses pensées, surtout de raconter ses impressions, mais il a une façon de raconter ses impressions qui préserve bizarrement et qui garantit presque la réalité ou l'altérité de l'objet. (CAUNAC, 2010, 28 min)

O ovo da Galinha

Ao olho mostra a integridade
de uma coisa num bloco, um ovo.
Numa só matéria, unitária,
maciçamente ovo, num todo.
Sem possuir um dentro e um fora,
tal como as pedras, sem miolo:
e só miolo: o dentro e o fora
integralmente no contorno.
No entanto, se ao olho se mostra
unânime em si mesmo, um ovo,
a mão que o sopesa descobre
que nele há algo suspeito:
que seu peso não é o das pedras,
inanimado, frio e goro;
que o seu é um peso morno, tímido,
um peso que é vivo e não morto.

O ovo revela o acabamento
a toda mão que o acaricia,
daquelas coisas torneadas
num trabalho de toda a vida.
E que se encontra também noutras
que entretanto mão não fabrica:
nos corais, nos seixos rolados
e em tantas coisas esculpidas
cujas formas simples são obras
de mil inacabáveis lixas
usadas por mãos escultoras
escondidas na água, na brisa.
No entretanto, o ovo, e apesar
da pura forma concluída,
não se situa no final:
está no ponto de partida.

A presença de qualquer ovo,
até se a mão não lhe faz nada,
possui o de provocar
certa reserva em qualquer sala.
O que é difícil de entender
se se pensa na forma clara
que tem um ovo, e na franqueza
de sua parede caiada.
A reserva que um ovo inspira
é de espécie bastante rara:
é a que se sente ante um revólver
e não se sente ante uma bala.
É a que se sente ante essas coisas
que conservando outras guardadas
ameaçam mais com disparar
do que com a coisa que disparam.

Na manipulação de um ovo
um ritual sempre se observa:
há um jeito recolhido meio
religioso em quem o leva.
Se pode pretender que o jeito
de que qualquer ovo carrega
vem da atenção normal de quem

conduz uma coisa repleta.
 O ovo porém está fechado
 em sua arquitetura hermética
 e que o carrega, sabendo-o,
 prossegue na atitude regra:
 procede ainda da maneira
 entre medrosa e circumspecta,
 quase beata, de quem tem
 nas mãos a chama de uma vela.
 (MELO NETO, 2007, p. 278)

Em primeiro lugar, o poema parece retomar a questão que Heidegger levanta no parágrafo dois de *Ser e tempo*:

A colocação explícita e transparente da questão sobre o sentido do ser requer uma explicação prévia e adequada de um ente (pre-sença) no tocante a seu ser. Mas será que uma tal empresa não cai num círculo vicioso evidente? Ter que determinar primeiro o ente em seu ser e, nessa base, querer colocar a questão do ser, não será isso andar em círculo. (HEIDEGGER, 1988, p. 33)

A simbologia do ovo remete ao círculo vicioso por excelência, que retoma a questão da necessidade da precedência de um ser para explicar o ser, levantada pelo referido filósofo alemão. A imagem do ovo retoma esse “andar em círculo” heideggeriano. Acrescente-se a isso que o poeta levanta outro problema filosófico nos seguintes versos: “nele há algo suspeito:/que seu peso não é o das pedras”. Essa questão remete ao parágrafo doze de *Ser e tempo*. Ali, Heidegger discute que as coisas não são da mesma maneira:

O que diz, ser-em? De saída, completamos a expressão, dizendo: ser “em um mundo” e nos vemos tentados a compreender o ser-em como um estar “dentro de...” Com esta última expressão, designamos o modo de ser de um ente que está num outro, como a água está no copo, a roupa no armário. Com este “dentro” indicamos a relação recíproca de ser de dois entes extensos “dentro” do espaço, no tocante a seu lugar neste mesmo espaço. Água e copo, roupa e armário estão igualmente “dentro” do espaço “em” um lugar. Esta relação de ser pode-se ampliar, por exemplo: o banco na sala de aula, a sala na universidade, a universidade na cidade e assim por diante até: o banco “dentro do espaço cósmico”. [...] Ser simplesmente dado “dentro” de um dado, o ser simplesmente dado junto com algo dotado do mesmo modo de ser, no sentido de uma determinada relação de lugar, são caracteres ontológicos que chamamos de categorias. (HEIDEGGER, 1988, pp. 91-92)

Nessa base epistemológica heideggeriana, João Cabral categoriza o ovo de acordo com o seu “Ser-em” o mundo: “o seu é um peso morno, túmido,/ um peso que é vivo e não morto.”. O poema separa as categorias pedra, ente não provido de vida, e ovo, ente provido de vida, que, embora possuam semelhanças aparentes, a vida prestes a eclodir no ovo lhe confere um caráter quase sagrado. Se João Cabral perquire o objeto sob diversos ângulos e pontos de vista para dele ter uma noção exata, é certo dizer que Proust nunca usou a subjetividade para se afastar

dos objetos, ao contrário, essa é a conclusão a que chega Georges Poulet (1971, p.75) em seu estudo sobre Proust intitulado “A dialética do ser”:

Na passagem dos pilriteiros, Proust indicou duas maneiras cuja passagem do objeto exterior poderiam se realizar: ora por um esforço direto que, ao nos fazer mimetizar interiormente o gesto do objeto, nos dá dele “o equivalente espiritual”, - e é um ato de imaginação pura; ou ora encontrando e reconhecendo no fundo de nós mesmos essa mesma equivalência.²⁰

Pelo ponto de vista subjetivo Proust procura uma proximidade objetiva, essa é uma espécie de investigação fenomenológica do objeto. Em João Cabral, por seu lado, a visão fenomenológica parece atenuar um pouco o racionalismo mais exacerbado presente nos primeiros livros. Em uma análise, de certa maneira fenomenológica, pois que leva em consideração o ponto de vista, Benedito Nunes abrandando o racionalismo da crítica cabralina e abre importante espaço para a análise da subjetividade em Cabral, ao indicar o papel da percepção na adequação da linguagem às coisas, pelo uso de um extremo esforço:

Dada a consciência linguística de sua poesia, nenhuma distinção preliminar estabelece João Cabral entre palavra e coisa, uma nascendo da outra na trama do discurso, de que também se formam as conexões desse mundo, onde os objetos são os entes verbais divisíveis, e a linguagem a priori que torna possível esse modo de objetificar denominado “coisa”. A própria clareza que seduz o poeta não é a do realismo ingênuo, que pressupõe um encontro intuitivo com o real, anterior a qualquer esforço de simbolização. É o ideal de adequação do realismo reflexivo, consciente de que o máximo de clareza a nós acessível “não está no começo da linguagem, como uma idade de ouro, e sim no extremo de seu esforço”. Mas vem desse mesmo ideal a experiência das tensões entre a realidade perceptiva e as significações, da diferença entre os signos, nos quais as coisas se objetificam ou se constroem, e a percepção como horizonte de abertura, por onde elas aparecem e se fazem presentes (NUNES, 2008, p.119).

O referido crítico afirma, dessa maneira, que a subjetividade do poeta está presente como o ponto de vista que enxerga as coisas. Os objetos precisam se ancorar em uma percepção, e, embora a subjetividade não seja positivamente apresentada, ela está presente como o ponto de vista que possibilita a visão de todas as coisas presentes no texto.

Nos últimos livros do poeta, pode-se notar um afrouxamento de sua verve racional, contudo a subjetividade ainda permanece subordinada aos critérios da razão. João Cabral usa magistralmente a favor de seus poemas uma configuração poética que se volta ao objeto sem

²⁰ Dans le passage sur les aubépines Proust a donc indiqué les deux façons don't le dépassement de l'objet extérieur pouvait se faire: tantôt par un effort direct qui en nous faisant mimer intérieurement le geste de l'objet, nous en donne “l'équivalent spirituel”, - et c'est un acte d'imagination pure; ou tantôt en trouvant et en reconnaissant au fond de nous-mêmes cette même équivalence, - et c'est l'acte propre du souvenir.

excluir o sujeito. Para os críticos que viram uma poesia puramente devota das coisas, dos objetos, uma fuga ao subjetivo, o poeta dá a seguinte resposta:

Dúvidas Apócrifas de Marianne Moore

Sempre evitei falar de mim,
Falar-me. Quis falar de coisas.
Mas na seleção dessas coisas
Não haverá um falar de mim?

Não haverá nesse pudor
De falar-me uma confissão,
Uma indireta confissão,
Pelo avesso, e sempre impudor?

A coisa de que se falar
Até onde está pura ou impura?
Ou sempre se impõe, mesmo impura-
Mente, a quem dela quer falar?

Como saber, se há tanta coisa
De que falar ou não falar?
E se o evita-la, o não falar,
É forma de falar da coisa?
(MELO NETO, 2007, p.522)

De uma só vez, o poeta relativiza a apontada religião do objeto e reabilita a subjetividade. A expressão da subjetividade em João Cabral, contudo, evita a tempestade romântica dos sentimentos. João Cabral retoma esse tema em entrevista ao *Jornal o Comércio*:

Embora [meu poema] não fale de mim, meu ser deve estar refletido naquilo. Por menos que se queira, se deixa a impressão digital. Nunca fiz poesia confessional, me contemplando, olhando para o meu umbigo. Sempre falei das coisas, do mundo exterior. Eu me pergunto: por que escolhi tal coisa e não outra? Existe, aí, a minha presença. Indireta, mas existe. (Jornal o Comércio, Recife, 15 jun. 1994) (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p.45)

Há sempre uma contenção de si mesmo e uma projeção do sujeito nos objetos. Mas os objetos só existem no poema em função do eu que os observa, que os “apalpa com os olhos”, em função, sobretudo, de uma construção da linguagem. Mas até mesmo os sentimentos que haviam sido proscritos de sua poesia ganham a permissão diplomática de retorno, mesmo que sob uma vigilância quase autoritária. Quem imaginaria que João Cabral pudesse falar de amor à época de *Psicologia da Composição*? A sua fuga da subjetividade, ao menos daquela subjetividade no sentido hegeliano, o havia levado a procurar uma poesia antilírica. Por evitar a expressão da subjetividade, preconizada por Hegel como qualidade por excelência da lírica,

não se torna difícil compreender a recusa de João Cabral por esse tipo de concepção de expressão poética. Durante boa parte de sua criação poética, João Cabral “mineralizou”, coisificou tudo ao seu redor, como afirma José Guilherme Merquior:

O poeta da objetividade, policial da pura ordem, é no entanto suscetível de ver com a mesma visão o material das pessoas. A mulher; os tipos nordestinos [...] João Cabral toma as pessoas como objetos; não, é claro, que as reduza ao nível, ao estilo de existir as simples coisas – mas porque põe no exame do humano a mesma cortante contemplação. (MERQUIOR In MELO NETO, 2007, p. LX)

Carlos Mendes de Sousa faz a seguinte ressalva sobre a racionalidade e “mineralidade” da poesia cabralina:

Uma das mais justas apreensões da poesia de João Cabral prende-se justamente com a ideia de mineralidade (“a solidez mineral, a dureza pétrea e cristalizada”), ideia que faz com que se entreveja a obra em função de um eixo estabilizador. A par da imagem de precisão e frieza da poética cabralina, importa considerar o que há de aparente nessa face. Com efeito, o que contribui para elevar esta poesia a um patamar superior liga-se também àquilo que escapa a essa imagem: as fugas, as tensões para que alguns críticos têm vindo a chamar a atenção. São essas tensões que imprimem força, insuflam vida a esta obra construída sob o signo do rigor e da objetividade dessentimentalizada. (SOUSA, 2006, p.149)

Enfim, essa nova abordagem da crítica relativiza o tema do construtivismo e do racionalismo e dá novo fôlego à análise e leitura da poesia de João Cabral, mostrando que este autor é rico de interpretações e tensões e, portanto, mais imprevisível do que se tem comumente apontado.

Essa tensão na linguagem é, ao fim e ao cabo, uma tentativa de comunicação verdadeira. Ricoeur chega a dizer, como citado anteriormente, que é a “experiência espiritual verdadeira” é uma questão de comunicação. O intento comunicativo de Proust e João Cabral conduz a essa experiência espiritual pela linguagem (espiritual aqui usado no sentido de inteligência), buscando a comunicação da inteligência em um nível mais profundo. Tão forte é esse aspecto em Proust que Annie Barnes (BARNES, 1971, p.283) percebe aí, no arrebatamento pela memória involuntária pelo qual o narrador experimenta sua ascense sensitiva e estética, um verdadeiro êxtase religioso no sentido mais cristão do termo:

[...] Mas como conciliar tal ponto de vista com aquele “esquecimento do mundo e de tudo exceto Deus” de Pascal e com a tradição cristã com o ensinamento de São João na epístola citada frequentemente por Pascal: “Não amai o mundo nem nada do que está no mundo”? Antes de responder a esta objeção constatemos primeiro que a *Recherche du temps perdu* exprime uma atitude em face do mundo e dos divertimentos que se poderia qualificar como port-ruaialista, e que pode sem dúvida ser traduzida em termos cristãos tradicionais: O Narrador está no mundo, vive no

mundo. Mas – com intervalos sempre mais raros à medida que se deixa tomar pelo mundo – experimenta momentos misteriosos, o famoso fenômeno da memória involuntária, onde se sente toda vez um apelo – que é a ideia da vocação – para aprofundar o mistério do fenômeno da solidão, mas a que se esquivava por preguiça, por frivolidade, embora tenha consciência de que falta a seu dever. Não se poderia designar esses momentos privilegiados como os apelos da graça?

Mesmo que não se concorde *ipsis litteris* com a leitura que a estudiosa faz dos momentos em que o narrador é enlevado pelos arroubos da memória involuntária, ninguém poderá dizer que seus argumentos não têm nenhum fundamento na obra de Proust, pois é tal o êxtase a que se entrega o narrador nesses momentos em que ele encontra seu paraíso particular, que não há como interpretá-los senão como a justificativa e remissão de toda uma vida, em um sentido teleológico para a existência do sujeito, segundo o qual, ética e estética encontram-se indissociáveis na obra. Dessa maneira, a arte se torna, de certo modo, uma religião. A seguinte passagem de *O Tempo Redescoberto* é um verdadeiro manifesto da religião da arte:

[...] eu compreendia que as sensações em mim despertadas pelo contato das pedras desiguais, a goma do guardanapo e o gosto da Madeleine não se prendiam de modo algum às tentativas de evocar Veneza, Balbec, Combray por meio da memória sem cambiantes [...]. (E)ntre a lembrança surgida inopinadamente e nosso estado atual, assim como entre duas reminiscências de datas, lugares e horas diversas, a distância é tal que, ainda deixando de lado a originalidade específica, bastaria para tornar impossível qualquer comparação. Sim, se, graças ao esquecimento, não pôde estabelecer nenhum laço, tecer malha alguma entre si e o momento presente, se ficou em seu lugar, em seu tempo, se conservou sua distância, seu isolamento no côncavo de um vale ou no cimo de uma montanha, a recordação faz-nos respirar de repente um ar novo, precisamente por ser um ar outrora respirado, o ar mais puro que os poetas tentaram em vão fazer reinar no Paraíso, e que não determinaria essa sensação profunda de renovação se já não houvesse sido respirado, pois os verdadeiros paraísos são os que já perdemos. (TR, 1988, p.152)

Nesse trecho, o autor faz um ensaio sobre a memória involuntária, retomando os principais eventos dessa na obra, e a sua importância estética para suas aspirações artísticas. Mais do que isso, a memória involuntária é o paraíso. Proust é o evangelista dessa doutrina. Após experimentar os prazeres mundanos e se desiludir com eles, o narrador inicia sua ascensão artístico-religiosa. Primeiramente, se desilude com a ascensão na sociedade mundana. Os nobres, sobretudo na figura de desejo que representavam os Guermantes, se mostram tão vulgares e entediantes como qualquer outra pessoa de classe inferior: “Vira nobres tornarem-se vulgares de maneiras, porque seu espírito (como por exemplo o do duque de Guermantes) era vulgar” (TR, 1988, p.187). Em seguida, o narrador se desilude com o amor. O ciúme parece ser o único móvel de seu amor por Albertine, que, sem isso, se reduz a nada. Por fim, o autor já envelhecido e sem aspirações mundanas ou amorosas, ao reconhecer a decadência física das

peças que o cercam na *matinée* na casa do príncipe de Guermantes, e ao reconhecer sua própria decadência, decide finalmente que a única salvação é o trabalho da arte, a escrita de seu livro, até então preterida pelos entretenimentos mundanos:

[...] (E)ssa contemplação (da memória involuntária), embora de eternidade, era fugidia. E não obstante eu sentia como o *único fecundo e verdadeiro* prazer que ela me concedera em raros intervalos de minha vida. O sinal da irrealidade dos outros revela-se de sobejo, quer em sua impossibilidade de nos satisfazer, como, por exemplo, no caso dos prazeres mundanos, geradores quando muito do mal-estar comparável ao produzido pela ingestão de alimentos abjetos, ou no da amizade, simples simulação, já que, ainda quando o faz por motivos éticos, o artista que renuncia a uma hora de trabalho para conversar com um amigo sabe ter sacrificado uma realidade a algo inexistente [...]. Até um gozo mais profundo, como poderia ter sido o meu amando Albertine, só se deixava, de fato, perceber inversamente, pela angústia da ausência [...] (TR, 1988, 155).

Mas essa atitude de Proust de oposição entre espírito, que ascende, e matéria, que decai, não precisa buscar uma explicação tão longínqua quanto na doutrina cristã. A resposta pode estar em uma filosofia em voga no início do século XIX, que já se mencionou anteriormente nesse estudo: a filosofia bergsoniana. A conclusão de Bertrand Russel (1969, p.683) sobre a filosofia de Bergson aponta para esse caminho:

A filosofia de Bergson, ao contrário da maioria dos sistemas do passado, é dualista: o mundo, para ele, divide-se em duas partes desiguais; de um lado, a vida, de outro, a matéria, ou, antes, esse algo inerte que o intelecto considera como matéria. Todo o universo é o choque e o conflito de dois movimentos opostos: a vida, que ascende, e a matéria, que cai.

Se há uma religiosidade na *Recherche*, tudo ali aponta para uma religião da arte. “Apenas não as [as justificativas para abandonar o trabalho artístico] aceita a arte, onde não se registram intenções, onde o artista deve sempre obedecer a seu instinto, e é por isso, além de real acima de todas as coisas, a mais austera escola de vida, o verdadeiro Juízo Final” (TR, 1988, p.159). Assim, para Proust, cada um será julgado segundo sua obra... artística.

Um problema terminológico levantado por esse estudo é a oposição, que tomamos por gratuita, entre inteligência, de um lado, e emoções e sentimentos, por outro (para utilizar um termo caro a Proust) ao analisarmos a memória em João Cabral e Proust. Essa diferenciação, hermeneuticamente falando, é questionada por vários estudiosos, dentre eles, os cognitivistas, para quem, citando Kristeva: “Os cognitivistas são os únicos teóricos modernos a se interessarem pela série sensação-percepção-emoção. [...] Que ela (a sensação) seja o centro da percepção ou simplesmente sua condição, a apreciação cognitiva está onipresente na sensação, segundo esses autores.” (KRISTEVA, 1994, p.287). Em outras palavras, as sensações não são

necessariamente irracionais, nem a ciência é unânime em aceitá-las como a parte irracional do indivíduo, segundo os cognitivistas. Proust não os vê como algo excludente, dado que o narrador sempre procura racionalizar as emoções. O pensamento que opõe sensação e razão é aquele de origem racional.

O racionalismo sempre permanecerá como uma ideia fixa, como um fantasma epistemológico na poesia de João Cabral. Entretanto, o poeta cada vez mais cederá espaço ao sujeito e aos sentimentos, sem, contudo, desativar seus pressupostos racionalistas, mas utilizando-os para colocar à prova de fogo os mesmos sentimentos e a subjetividade.

Em *A escola das facas*, João Cabral, que sempre manteve um distanciamento até o final de sua obra de certa tradição lírica e sentimentalista, que ele identificou com a subjetividade, começa abrir espaço para a subjetividade, contudo, em outro tom: não pela expressão dos sentimentos, mas pela escrita da memória pessoal. João Cabral, entretanto, percorre um longo caminho em sua obra até se tornar um memorialista.

Entretanto, este estudo não pretende questionar filosoficamente se a inteligência e a razão se opõem ou se, ao contrário, elas se complementam no nível ontológico dos seres. Simplesmente aceitamos que Proust não excluía os fatores emotivos da arte e João Cabral passa por uma reconfiguração em suas bases filosóficas, pois o autor de *Quaderna* construiu uma poética em que os sentimentos e as sensações eram evitados como sendo um aspecto irracional no trabalho intelectual. A reabilitação das emoções, na poesia de João Cabral, do sujeito, que, veremos mais a frente, pelo cheiro do Capibaribe, relembra sua infância, evocando-a na primeira pessoa do discurso de maneira nostálgica, aponta para uma importante reconfiguração de sua poética.

Subjetividade não é mais sinônimo de sentimentalismo, porém, a subjetividade é convocada como testemunha de um tempo, de uma sociedade, de uma forma de viver. A partir de *A Escola das Facas* ocorre a convergência de João Cabral com Proust. A poesia de João Cabral passa a expressar esse tudo como um caráter autobiográfico. A crítica não confunde em momento nenhum o sujeito da enunciação com o sujeito empírico, mas paradoxalmente não se poderia conceber nenhum outro autor que não seja Proust para a *Recherche* e nenhum outro autor a não ser João Cabral para um livro como *A Escola das Facas*. De alguma forma o sujeito histórico, social, empírico está ali na obra, contudo a obra não fica restrita a sua experiência pessoal e o alça a uma expressão universal:

No plano fenomenológico, essa dupla referência parece corresponder a uma dupla intencionalidade por parte do sujeito, ao mesmo tempo voltado para si mesmo e para o mundo, tensionado ao mesmo tempo em direção ao singular e ao universal, de modo que a relação entre a referencialidade autobiográfica e a ficção passa por essa dupla

intencionalidade. Poder-se-ia sentir-se tentado a pensar essa dualidade do sujeito lírico – segundo um termo que aparece frequentemente na crítica alemã: die Zweiheit des lyrischen Ich – em termos dialéticos, com o sujeito lírico de alguma forma “ultrapassando” o sujeito empírico, intemporalizando-o e universalizando-o. (COMBE, 2009, p.128)

As definições de termos literários, filosóficos, enfim, de qualquer campo do conhecimento, sempre oferecerão dificuldade, pois aquela velha máxima da análise do discurso que percebe, seguindo a escola estruturalista, que um significante pode receber os mais variados significados, e até mesmo significados opostos, vale para a análise dos discursos de poder vigente na sociedade – os aparelhos ideológicos –, e vale também como autocrítica para qualquer área epistemológica. Assim, os termos subjetividade, subjetivo, sujeito, utilizados à exaustão colocam problemas de definição. Da mesma forma que o adjetivo “lírico”. Para Combe, o lirismo não está atrelado aos sentimentos, mas à memória. “Concebe-se como a faculdade mestra do lirismo não tanto a imaginação, mas a memória, pois a poesia oferece a verdade da vida” (COMBE, 2009-2010, p.115). Se João Cabral nunca se torna um sentimentalista, não é verdade que ele não se torna um memorialista, e enquanto memorialista, o autor poderia se vincular novamente à tradição lírica. João Cabral a cada nova publicação amplia o espaço cedido à memória, de forma que, a partir de *A Escola das Facas*, os poemas de memórias se tornam predominantes. A Escola das Facas exige uma leitura histórico-social que remete à biografia do autor. Em sua análise de *A Escola das Facas*, Éverton Correa considera que a voz lírica desse livro esteja eticamente relacionada à voz do próprio autor enquanto sujeito histórico:

[...] (M)esmo a crítica que lhe é simpática, quando se volta para sua produção de maturidade, dificilmente enxerga aí as relações do seu seio familiar com o patriarcado canavieiro, o que poderia iluminar sua obra de outro modo e dirimir algo da névoa que sombreia sua poesia. Reside aí parte da motivação que anima este escrito, como se vê, voltado para as circunstâncias em que o autor esteve envolto, com o propósito de modalizar melhor a impoção de sua voz que é, sem dúvida, de tonalidade singular. [...] Aliás, não são poucas as razões para que a crítica do autor tenha se concentrado verticalmente na parte da obra que vai de *Pedra do Sono* (1942) até *A educação pela pedra* (1966), atenuando a compreensão do autor de uma meia dúzia de livros escritos entre a década de setenta e noventa, coletânea essa que compõe algo como um terço de sua produção poética. Nascido em 1920, é mais do que plausível que, ao entrar na casa dos cinquenta, o universo da memória aflorasse justamente no quadrante de livros que se constitui a partir da década de 1970 (CORREA, 2010, p.119).

Éverton chama a atenção ainda ao fato de a memória ter um papel importante nesse livro. As seguintes palavras de João Cabral confirmam essa leitura que indica um recrudescimento da memória em *A Escola das Facas*: “Há em A escola das facas muito de reminiscência. Quando a gente vai ficando mais velho, começa a se lembrar das coisas da

infância” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p.117). *À la Recherche du Temps Perdu* também é um livro em que há reminiscências, sem ser um livro de memórias. A literatura está nele em primeiro plano, a memória é apenas a matéria prima. Muitos leitores viram na *Recherche* um livro de memória, ou procuraram chaves interpretativas para encontrar a quem, na sociedade francesa, se remetia tal personagem proustiano. Álvaro Lins (1968, pp. 38-39) faz a seguinte análise sobre a procura de chaves na leitura da *Recherche*:

De onde tinham nascido estes seres, estas figuras de ficção? Se romance quer dizer experiência, uma personagem se forma do conhecimento de muitos seres humanos como um drama se constrói pela sensação de muitos fatos vividos e observados. Proust criou as suas personagens com a imaginação impulsionada por essa experiência, pelo conhecimento de pessoas que ele encontrava na sua família, nos salões, nas ruas, em Illiers e Auteuil, em Cabourg e Trouville, em Paris, nos meios e ambientes em que vivera. [...] Nenhuma personagem do Romance de Proust é rigorosamente autobiográfica, nem é histórica em todos seus elementos. [...] Um memorialista realizaria uma reprodução do real; um autêntico romancista dá o seu primeiro sinal operando aquela “transposição” criadora.

Assim como a *Recherche*, *A Escola das Facas* não é uma pura autobiografia, não é somente um livro de memórias. Ele é um livro de memórias poéticas, ou um livro poético de memórias. Nos próximos capítulos do nosso estudo, analisaremos melhor o livro *A Escola das Facas* e sua convergência com a *Recherche*, mostrando como ambos os livros são compostos como coleção de pequenas histórias escritas no gênero anedótico, e de que modo essas histórias possuem um aspecto social e histórico, que se funda na subjetividade do autor como testemunho de um lugar geográfico, histórico e social. Contudo, retomando a presente análise, Ricoeur apresenta o estudo de Anne Henry para cujo entendimento da obra de Proust o plano da narrativa – ali incluído o gênero anedótico, que é o gênero narrativo mais usado na *Recherche* – como um simples suporte do pensamento filosófico, que este, sim, ocuparia o primeiro plano do livro. Ricoeur defende a hipótese de que a *Recherche* seria uma fábula sobre o tempo e, portanto,

para ser considerada uma fábula sobre o tempo é atacar, como o faz Anne Henry *em Proust romancier, le tombeau égyptien*, a própria primazia narrativa de *Em busca...* e ver na forma romanesca a projeção, no plano da anedota, de um saber filosófico constituído em outra parte e, portanto, exterior à narrativa. Segundo a autora desse estudo brilhante, o “corpus dogmático que deveria sustentar a anedota em cada um de seus pontos” deve ser buscado não mais além do que no romantismo alemão, singularmente na filosofia da arte, proposta primeiro por Schelling em *O sistema do idealismo transcendental*, logo substituída pela de Schopenhauer em *O mundo como vontade e representação*, para, finalmente, ser psicologizada na própria França pelos mestres de filosofia de Proust, Séailles, Darlu e, sobretudo, Tarde. (RICOEUR, 1995, p.228)

Para Ricoeur, a narrativa não é o mais importante da *Recherche* e, ao mesmo tempo, Ricoeur rejeita o que ele chama de explicação pelas fontes, isto é, buscar “chaves de leitura” na vida de Proust. Ricoeur quer integrar os pensamentos da obra em várias vozes narrativas, sendo duas as principais: uma, que é a voz do herói, concomitante ao tempo do enredo; a outra voz é a do narrador, que é enunciada de um tempo posterior ao tempo do enredo.

1.5. A representação da subjetividade nos poemas tardios de João Cabral

João Cabral não abandona jamais a poesia objetiva, entretanto, os objetos deixam de ser os únicos detentores da objetividade. A poesia de João Cabral poderá falar do sujeito de maneira objetiva, daquele mesmo modo que Theodor Adorno entende como a qualidade intrínseca da lírica em *Palestra sobre lírica e sociedade*:

O paradoxo específico da configuração lírica, a subjetividade que se reverte em objetividade, está ligado a essa primazia de conformação linguística na lírica, da qual provém o primado da linguagem na criação literária em geral, até nas formas em prosa. Pois a própria linguagem é algo duplo. Através de suas configurações, a linguagem se molda inteiramente aos impulsos subjetivos; um pouco mais, e se poderia chegar a pensar que somente ela os faz amadurecer. Mas ela continua sendo, por outro lado, o meio dos conceitos, algo que estabelece uma inelutável referência ao universal e à sociedade. As mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo de mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz. O auto-esquecimento do sujeito, que se entrega à linguagem como algo objetivo, é o mesmo que o caráter imediato e involuntário de sua expressão: assim a linguagem estabelece a mediação entre a lírica e sociedade no que há de mais intrínseco. Por isso, a lírica se mostra mais profundamente assegurada, em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde não comunica nada, mas sim onde o sujeito, alcançando a expressão feliz, chega a uma sintonia com a própria linguagem, seguindo o caminho que ela mesma gostaria de seguir. (ADORNO, 2003, p.74)

João Cabral praticou esse autoesquecimento de que fala Adorno. Primeiro, ao desviar sua atenção para os objetos; por fim, o poeta se volta para o sujeito, não pela chave do sentimento, mas como aquele que expressa a objetividade a partir de um ponto de vista. A memória pessoal de João Cabral põe em movimento toda a sociedade de Pernambuco em sua escrita. O poeta está pronto então para uma escrita memorialista, como a de Proust. Se tudo está no sujeito, como afirmou Proust, pode-se, contudo, acrescentar que não é o sujeito que fala, mas as coisas, o mundo, essa totalidade que o compõe. Luiz Costa Lima percebe esse movimento de abertura para a expressão do humano na poesia de João Cabral: “Esta (a lucidez

de Cabral) cada vez mais se ampliará no sentido de partir das coisas para nelas incluir as coisas do homem” (LIMA, 1995, p.223).

Se mais ou menos à época de *A Educação pela Pedra*, quando João Cabral recusou o tempo proustiano, o poeta se interessava pela condensação do tempo em matéria que “(d)o alpendre sobre o canavial/ [...]o tempo dali pode ser/ sentido: e na substância física. (MELO NETO, 2007, p.302), a partir de *A Escola das Facas* o tempo está realmente no espaço da memória, não condensado em substância. Assim, em *Sevilha Andando* (1987-1993), o último livro que o poeta publicou, João Cabral utiliza o tempo proustiano para cantar Sevilha:

O Aire de Sevilha

Mal cantei teu ser e teu canto
Enquanto te estive, dez anos.

Cantaste em mim e ainda tanto,
Cantas em mim teus dois mil anos.

Agora há um cantar diferente
Declanchado como a Madeleine

De Proust, que precipitava
A vida que já não lembrava.

Essa Madeleine à mão está
E não depende mais do chá

Que lhe servia certos dias
A certo menino uma tia,

Nem como o chão tropeçante
Do pátio da Casa Guermantes:

Tenho-o comigo todo o dia,
Hoje o que é o aire de Sevilha.
(MELO NETO, 2007, p. 619)

Em primeiro lugar, no referido poema, aparece o sujeito lírico que invoca o canto. Nada mais lírico do que o cantar, embora Cabral opondo-se obstinadamente ao canto lírico, já havia cantado, sim: a palo seco: “Se diz a palo seco/ o cante sem guitarra;/ o cante sem; o cante;/ o cante sem mais nada;/se diz a palo seco/a esse cante despido:/ao cante que se canta/ sob o silêncio a pino.[...]” (MELO NETO, 2007, p. 223). João Cabral que havia oferecido a “antilira” de *A Educação pela Pedra* a Manuel Bandeira, agora se apresenta como o poeta que canta Sevilha.

Essa incursão de João Cabral no lirismo pode não significar necessariamente uma rendição a uma literatura mais subjetiva. Collot em seu ensaio “O canto do mundo” apresenta

sua hipótese de que o canto lírico na literatura é a expressão de aspectos objetivos do mundo por um sujeito. Essa teoria pode explicar por que a abertura de João Cabral ao canto não é uma contradição à sua condição de poeta objetivo, mas uma reafirmação. Vejamos a seguinte afirmação de Collot (2013, p. 224):

Eu levantarei, então, a hipótese de que o canto lírico não é única nem necessariamente expressão do eu, como o quer uma ideia tão comumente aceita, mas tanto quanto, e talvez de forma mais essencial, canto do mundo. [...] No limite, o sujeito lírico não é mais que o instrumento dócil de um canto que emana do mundo bem mais que dele mesmo.

Esse é o argumento central apresentado por Collot em seu referido ensaio. Desse ponto de vista, a objetividade sempre foi uma característica da lírica, e o derramamento subjetivo nos parece, portanto, mais um pequeno parêntese na trajetória da lírica, que uma característica essencial do gênero, que prezou pelo canto do mundo desde a antiguidade clássica, como argumenta Collot. Para o referido estudioso, a dissonância entre o canto do poeta e o canto do mundo é uma característica singular de nossa contemporaneidade, em que cada poeta busca a sua singularidade em oposição à sociedade. “O acordo musical e afetivo entre o homem e o mundo foi questionado pela modernidade, que o denunciou como uma ilusão lírica. O sujeito moderno tende, antes, a viver sua relação com o mundo sob o modo da discordância” (COLLOT, 2013, p.225). Mas ainda aí há espaço para a objetividade do mundo, pois o autor “deve, doravante, integrar essa dissonância, que reina não somente no coração do homem, mas no próprio mundo” (COLLOT, 2013, p.225). Somente por essa objetividade do canto é que o enunciador pode superar o tempo da própria existência humana para deixar a cidade de Sevilha cantar nele seus dois mil anos. João Cabral parece perceber que o tempo e a memória proustiana são uma maneira de superar as contingências da subjetividade. O poeta pernambucano apresenta no poema duas experiências sensoriais das mais importantes para a memória Proustiana: a *madeleine* e o chá que a mãe do narrador lhe oferece, relatado no primeiro volume, *No Caminho de Swann*, e o faz lembrar de sua tia que morava em Combray e lhe oferecia o mesmo chá, havia alguns anos, sendo que a partir daí surge toda a gente que o narrador ali conheceu em sua infância, o que desencadeia o começo da narrativa da *Recherche*. No último volume, *O Tempo Redescoberto*, é narrado o tropeço no calçamento do pátio do príncipe de Guermantes, que faz o narrador lembrar-se de um fato semelhante ocorrido em Veneza, levando-o à resolução pela escrita de sua obra de arte, ao perceber a necessidade de transformar essa experiência com a memória involuntária em arte. A experiência da memória proustiana permite reviver o passado em sua nuance original, que os anos desbotaram e distorceram pelas

sucessivas camadas de novas vivências. Nos primeiros versos, o enunciador expressa a ausência de Sevilha no pretérito perfeito do indicativo: “Mal cantei teu ser e teu canto/ Enquanto te estive, dez anos”. Estando ausente, Sevilha só pode ser revivida pela memória, portanto, a experiência da memória involuntária que torna o passado presente retoma em toda intensidade o assunto mais caro à memória escrita proustiana, que vemos na seguinte passagem da *madeleine*:

Deslizei célere sobre tudo isso, mais imperiosamente solicitado como estava a procurar a causa dessa felicidade, do caráter de certeza com que se impunha, busca outrora adiada. Ora, essa causa, eu a adivinhava confrontando entre si as diversas impressões bem-aventuradas, que tinham em comum a faculdade de serem sentidas simultaneamente no momento atual e no pretérito, o ruído de uma colher no prato, a desigualdade das pedras, o sabor da *madeleine* fazendo o passado permear o presente a ponto de me tornar hesitante, sem saber em qual dos dois me encontrava (CS, 1979, p.152).

Ao comparar o “Aire de Sevilha” com a experiência de Proust, João Cabral indica que leva na memória a experiência original de Sevilha, agora como paraíso perdido, dado que, para Proust, “os verdadeiros paraísos são aqueles que já perdemos” (TR, 1988, p. 152). Pela memória, Sevilha se livra das contingências das sucessivas épocas de sua vida, sendo marcada como uma experiência estética, que também o impulsiona à criação artística pela memória escrita, experiência similar à escrita proustiana. João Cabral redescobre o tempo pela arte. Sua referência aos livros *No Caminho de Swann* e *O tempo redescoberto* pode ser sintetizada no seguinte pensamento de Ricoeur: “O tempo redescoberto, no segundo sentido do termo, no sentido do tempo perdido ressuscitado, procede da fixação desse momento contemplativo fugidio em uma obra durável” (RICOEUR, 1995, p.245). João Cabral segue o rastro de Proust em busca do tempo perdido.

André Bréton dizia que pela sua arte, ele buscava “l’hors du temps”. Essa frase trazia um trocadilho capcioso e genial, pois a pronuncia de “l’hors du temps” é homófona a “l’or du temps” em francês. Portanto, ele talvez dissesse: “eu procuro o que está fora do tempo”, ou “eu procuro o ouro do tempo”. Esse achado de Bréton se aplica bem à procura proustiana que se tornou uma presença na poesia de Cabral. Proust procurava reviver certos momentos privilegiados fora do tempo, esses momentos eram o tempo transformado em ouro por esses escritores alquimistas, que transformaram a matéria vil no precioso metal. Ricoeur sintetiza a felicidade que a dialética do esquecer e lembrar encerra: “De um lado, o esquecimento nos amedronta. Não estamos condenados a esquecer tudo? De outro, saudamos como uma pequena

felicidade o retorno de um fragmento do passado arrancado, como se diz, ao esquecimento” (RICOEUR, 2007, p.427).

[...] o Tempo redescoberto é organizado como Combray ao redor de dois eixos que representam igualmente dois aspectos opostos e complementares da experiência proustiana do tempo, mas alcançado dessa vez em sua fase de acabamento e de resposta definitiva: primeiramente, a descoberta do intemporal nos êxtases da memória, provocados pouco a pouco pelos calçamentos desiguais, o barulho da colher, a toalha engomada, fundamento e ação motriz da obra; na sequência, a “revelação do tempo” e seus efeitos por ocasião da festa “à fantasia”, desses “bonecos que exteriorizam o tempo”, dimensão e matéria do romance. (ROUSSET, 1969, p. 143)²¹

Essa intemporalidade proustiana e retomada por João Cabral em “O aire de Sevilha”. João Cabral percorreu um longo caminho até pagar esse tributo de maneira tão ostensiva a certos aspectos da temporalidade subjetiva da memória proustiana. O arrefecimento de certa rigidez racionalista parece ser um dos compostos que estão na base daquilo que permitiu o diálogo da memória escrita de João Cabral com a de Marcel Proust. O autor francês não comunga de boa parte dos pressupostos filosóficos racionais, na verdade, ele opõe não somente a verdadeira memória à inteligência e à razão, como Proust opõe a própria criação artística a um ímpeto puramente racional: “Somente se furtando a ela [à inteligência], fora de sua zona de iluminação, que o artista pode encontrar a realidade perdida e recriá-la²².” (PROUST, 1973, p. 24). Sua memória está nos sentidos, nos odores, nos sons, enfim, onde a inteligência e a linguagem lógica não têm completo domínio. Walter Benjamin explica a diferença entre memória involuntária, não consciente, e a memória voluntária, consciente, para explicar o processo mnemônico de Proust:

Desde o início, Proust confronta essa memória involuntária com a voluntária, que está à disposição da inteligência. As primeiras páginas da grande obra destinaram-se a esclarecer essa relação. Na reflexão que introduz o termo, Proust fala da pobreza com que por muitos anos se oferecera à sua lembrança a cidade de Combray, onde, no entanto, transcorra uma parte de sua infância. Até que o gosto da madeleine (um doce), ao qual retorna a seguir com frequência, o devolvesse certa tarde aos tempos antigos, limitara-se a responder ao que lhe havia oferecido uma memória pronta a responder ao apelo da atenção. Essa é a *mémoire volontaire*, a lembrança voluntária,

²¹ [...] le Temps retrouvé est organisé comme Combray autour de deux pivots qui représentent également deux aspects opposés et complémentaires de l’expérience proustienne du temps, mais saisi cette fois dans sa phase d’accomplissement et de réponse définitive: d’abord la découverte de l’intemporel dans les extases de mémoire provoquées coup sur coup par les pavés inégaux, le bruit de la cuiller, la serviette empesée, fondement et action motrice de l’oeuvre ; ensuite, la « révélation du temps » et de ses effets à l’occasion de la fête « travestie », de ces « poupées extériorisant le Temps », dimension et matière du roman.

²² Ce n’est qu’en cachette d’elle [de l’intelligence], hors de sa zone de lumière que l’artiste peut trouver la réalité perdue et la recréer.

da qual se pode dizer que as informações que nos dá sobre o passado nada conservam dele. (BENJAMIN, 1989, p. 37)

Em outras palavras, a memória voluntária, aquela que é forçada pela inteligência, filtra todos os aspectos que compuseram a particularidade do evento passado²³. “Certamente podem-se prolongar os espetáculos da memória voluntária, não demandando esforço maior do que o de folhear um livro de figuras” (TR, 1988, p.154). Uma ação ocorrida no passado surge com cores falseadas quando o intelecto procura rememorá-la. E somente um evento não intelectual, sensorial pode tocar as fibras recônditas e fazer vibrar em nossas camadas mais profundas aquele ser passado que ficou calcado pelos sucessivos “eus” que surgiram a cada novo dia, sobrepondo-se uns aos outros, convocados por novos hábitos que inevitavelmente surgem com o tempo que se passa, e que produz em nós o envelhecimento e, no ambiente a nosso redor, a mudança. Portanto, para conversar com a memória proustiana João Cabral deveria abrir mão de uma poesia cuja atenção se verte para os aspectos de uma escrita racional.

O último livro de João Cabral, *Sevilha Andando*, é dedicado a sua segunda esposa “Para Marly”. JCMN já havia dedicado livros a seus irmãos, a seus filhos. A atitude do poeta aqui, todavia, mostra uma reconfiguração importante. Se antes a mulher estava sob o signo dos objetos, como apontou Merquior, a relação do poeta em direção ao feminino e sua poesia de veio erótico na configuração poética anterior era apenas um movimento de desejo e não de amor. É o que se vê em “Paisagem pelo telefone”, “Jogos Frutais”, “Estudos para uma bailadora Andaluza”, pois “[o] puro desejo não tem ainda outra relação com o outro que como objeto – ao menos o desejo no sentido habitual e não o mais profundo Desejo como tendência da personalidade total. O amor o reconhece como sujeito e se expõe à sua resposta.” (LACROIX, 1972, p. 93, tradução nossa). Agora, a mulher é amada. E, como afirmou Jean Lacroix, somente se ama se se reconhece o outro enquanto sujeito. E nós podemos acrescentar: somente reconhecemos o outro enquanto sujeito se nos reconhecemos enquanto sujeitos.

As sucessivas reconfigurações da poesia de João Cabral mostram que o autor, que, em um primeiro momento, mostra-se bastante refratário aos sentimentos e à expressão de sua subjetividade termina por abordar o mais lírico e subjetivo dos temas em seu último livro. Na

²³ Proust ainda faz o seguinte comentário sobre a falta do aspecto lógico da memória involuntária de Combray que o invadia ao despertar no meio da noite, explicando que era “[...] como se Combray consistisse apenas em dois andares ligados por uma estreita escada, e como se nunca fosse mais que sete horas da noite. Na verdade, poderia responder, a quem me perguntasse, que Combray compreendia outras coisas mais e existia em outras horas. Mas como o que eu então recordasse me seria fornecido unicamente pela **memória voluntária**, a memória da inteligência, e como as informações que ela nos dá sobre o passado não conservam nada deste, nunca me teria lembrado de pensar no restante de Combray. (PROUST, 1982, p.31, grifo nosso)

clave de um amor tradicional, até de certa convergência com imagens caras ao grande autor da Toscana, cujos sonetos escritos no *dolce stil nuovo* são sinônimos de lirismo, isto é, Francesco Petrarca, encontra-se o poema “Sol negro”, do livro *Sevilha Andando*, que retoma o antigo topos sentimental que vê o sol na cabeleira da mulher amada:

Sol Negro

Acordar é voltar a ser,
Re-acender num escuro cúbico;
E os primeiros passos que dou
Em meu re-ser são inseguros.

Re-ser em tal escuridão
É como navegar sem bússola.
Eu a tenho, ali, ao meu lado,
Num sol negro de massa escura:

Que é a de tua cabeleira,
Farol às avessas, sem luz,
E que me orienta a consciência
Com luz cigana que reluz
(MELO NETO, 2007, p. 612)

Para ilustrar a incidência da mesma imagem em um e outro poeta, citamos o soneto de número sessenta e nove de Francesco Petrarca:

Soneto LXIX

Os cabelos dourados eram esparsos no vento
Que os cobriam de mil cachos suaves
E a bela luz que outrora ardia
desses belos olhos agora está tão escassa

E me parecia que o rosto, não sei se realmente
Ou somente na minha imaginação, se coloriu de piedade
Eu, que coloquei no coração a armadilha amorosa,
De que se espantam se de súbito ardi?

Seu caminhar não era o de uma criatura mortal,
Mas de um anjo celeste, e das palavras
soavam mais que a pura voz humana.

Um espírito celeste, um vivo sol
foi o que vi: e se não é como então,
A ferida não se cura distendendo o arco.
(Tradução minha)

No poema de Petrarca, a imagem do sol aparece intuitivamente associada à cor dourada da cabeleira da mulher. Nele, a mulher é inatingível, o amor não pode ser consumado. A mulher que já brilhou como o sol está morta e a luz de seus olhos escassa e o rosto tingido de piedade.

E embora o arco que a flechou para a morte não esteja retesado, ela não será a mesma de antes. Fica tipificado o *stil nuovo*, em seu neoplatonismo, seu amor idealizado, como também cantou Dante Alighieri. Entretanto, em “Sol negro”, o poeta quebra a expectativa da associação entre sol e cabelo pelo viés da cor. O sol/cabeleira ilumina, ali, não o mundo exterior, mas (pasmem-se) o mundo subjetivo e psicológico do sujeito que enuncia: “farol às avessas, sem luz, e que me orienta a consciência”. A cor da cabeleira traz, ainda, uma referência à descrição física de Marly de Oliveira. Afirmamos anteriormente que a razão e os objetos não possuem unanimidade nos meios acadêmicos como sendo os únicos e legítimos condutores do conhecimento. Erich Heller, em seu estudo *The Hazard of Modern Poetry*, faz uma crítica ao racionalismo e sua recusa dos sentimentos:

Ao tratar os sentimentos como os vilões da escola da razão, e os arruaceiros da comunidade estabelecida pela verdade, a Razão – a razão dos racionalistas – estabeleceu um tipo de verdade que deixa os sentimentos humanos inativos, assim como o fazem, com o consentimento geral, os métodos “objetivos” que levam à sua descoberta. (HELLER, 2018, p.252)

O último livro do poeta, *Sevilha andando*, parece indicar uma nova aceitação dos sentimentos expressa na voz lírica da poesia cabralina. João Cabral aparenta concordar com que os sentimentos não sejam “os vilões da escola da razão”, se há a vilania talvez ela esteja não nos sentimentos em si, mas na desordem da expressão apressada. O poeta agora integra um sentimento à construção de seu poema. É assim que percebemos o aparecimento no referido livro de “Poema” (MELO NETO, 2007, p. 616), que tematiza o amor, não pela ironia ou pela desconstrução, como na imagem da flor em “Antiode”, de *Psicologia da Composição*, mas por uma sutil comparação entre o sentimento e a cidade amada, Sevilha:

Poema

Contigo hoje filei
O incompleto amor
(Pois sem Pumarejo
Nem o Salvador),

Um amor andamos
Em ruas de agora,
Em que eu tinha de pôr
A parte da memória

Sem poder fazer-te
Sentir só de vista
O amor que resuma

Toda qualquer Sevilha,

Não foi amor menor
- embora incompleto –
Em que só de um lado
Se deu o concreto.

O poeta afirma que é amor incompleto, pois não estava na cidade amada, e precisava projetá-la em sua memória, mas nem por isso foi amor menor, mesmo longe de Sevilha “nas ruas de agora”. O autor possui pela memória as referências de Pumarejo e do Salvador, que o permitem projetar nas ruas de agora as imagens referidas, entretanto, o amante/autor não consegue fazer com que a outra parte, o interlocutor, veja as coisas como o autor vê: “sem poder fazer-te sentir só de vista o amor que resume toda e qualquer Sevilha”. Os pressupostos racionais ainda estão ali e sua afeição pela concretude das coisas: “só de um lado/ se deu o concreto”, mas percebe-se aqui um poema de amor, poema subjetivo, que trata também da subjetividade e de lirismo pelo aspecto da memória. Aquele mesmo lirismo que Dominique Combe assinalou como decorrente da memória, que João Cabral sistematicamente evitou até *A Educação pela pedra*, com algumas ressalvas, obviamente. Entretanto, tem-se aí um poema em que o sentimental e o concreto se articulam e interpenetram. As pedras que constituem as ruas e os monumentos de Sevilha sofrem a infiltração da afetividade do poeta, que projeta seus sentimentos nas construções da cidade, modificando-as. Este é um poema que é, ao mesmo tempo, racional pelo lado do concreto, e sentimental pelo lado do amor, expressando o mais subjetivo dos temas de poesia. Sentimentos, sim, sem sentimentalismos. O poeta procede a uma resignificação da linguagem batida, procurando, com sua lâmina poética, afiar a gasta e arredondada linguagem da comunicação ordinária. João Cabral retoma em seus poemas discussões afetas aos temas mais relevantes do pensamento ocidental contemporâneo.

Isso posto, não se pode esquecer, que ainda assim, o autor de *A Escola das Facas* optou por escrever poesia e não ensaios filosóficos. João Cabral abordou, pelos objetos, o sujeito. Estão presentes, em seus poemas, o tema do amor e dos sentimentos. E mesmo se o poeta analisou esses assuntos pelas lentes de seu olhar racional, “não foi amor menor”. A memória está aí nesse poema “Um amor andamos/ em ruas de agora/ em que eu tinha de pôr/ a parte da memória”. Da mesma maneira que em o “Aire de Sevilha”, a memória é aí a busca do paraíso perdido “sem Pumarejo, nem Salvador”. As ruas de agora não têm o mesmo valor. O amor surge com a projeção no presente do tempo passado, do lugar ausente, que é Sevilha. Presente e passado se intercalam na experiência do enunciador do poema, mas há uma incompletude,

pois o concreto é o presente em que o objeto de desejo, Sevilha, só está com o enunciador pela projeção da memória.

Por fim, é importante assinalar que, embora Proust e João Cabral participem pela sua escrita de correntes filosóficas diferentes (não divergentes), a leitura da obra de cada autor pela chave filosófica é tão importante quanto pela abordagem literária, ou linguística. Esse estudo, entretanto, não pretende exaurir, mas levantar a proficuidade de uma abordagem filosófica para a compreensão da obra dos autores em questão, em particular, a compreensão da questão da memória. Em Proust, há a influência de Bergson, de Berkley, de Schopenhauer, dentre outros autores que tratam da construção da subjetividade, além da influência de Pascal. João Cabral, por seu lado, tem uma forte tendência ao racionalismo, que proscree os sentimentos do sujeito para bem compreender o mundo como objeto projetado fora da subjetividade que o observa. Porém, a obra de João Cabral não segue o rigor de organicidade que existe na obra de Proust. Como afirmamos anteriormente, a obra de João Cabral faz um percurso que vai da negação dos sentimentos e da subjetividade até a sua aceitação, desde que tratados “de viés”, em uma chave diferente da poesia lírica como expressão da totalidade de um sujeito, como entendia Hegel. Essa capitulação de João Cabral à expressão subjetiva a partir de *A escola das facas*, com a sua intensificação em *Crime na calle Relator* e mesmo a celebração dessa poética centrada na subjetividade rememorativa no poema o “Aire de Sevilha”, em *Sevilha Andando*, deixa perceber uma mudança em sua poética em relação ao tom mais racionalista que encontra seu paroxismo em *Psicologia da Composição*, havendo aí um intervalo de quase quarenta anos entre a aparição desses dois livros.

Os dois autores não se subordinaram a nenhum sistema apriorístico, ao contrário, criaram, cada um, em seu gênero, uma escrita que inova em sua técnica, mas dialogando com tradição artística e o pensamento vigente no ocidente. Retomando a afirmação de Kristeva percebe-se que a obra de Proust não se subordina a nenhum sistema filosófico. A mesma afirmação pode ser feita à obra de João Cabral: não há um sistema filosófico determinante em sua escrita. A estudiosa, entretanto, faz uma ressalva e aponta a importância da filosofia na obra do romancista nas principais passagens da *Recherche*. O mesmo pode ser afirmado sobre a obra do poeta. Pelo exposto, pode-se compreender que Proust e João Cabral nem sempre têm pontos de vista filosoficamente convergentes. Contudo, o que interessa não é tanto a reverberação de correntes filosóficas semelhantes em um e outro autor quanto o fato de que ambos os autores fazem literatura filosófica. Os dois autores conduzem obstinadamente sua escrita, unindo experimentação artística e estética a investigação filosófica.

2. JOÃO CABRAL E PROUST: MEMORIALISTAS E CONTADORES DE HISTÓRIAS.

É relevante, para um estudo que aborda o problema da memória em Proust e João Cabral, tratar de um gênero literário muito próximo da memória, a anedota, devido ao uso intensivo que ambos os autores dela fazem em sua escrita. A anedota é um gênero que estrutura muito bem a memória escrita, portanto, parece residir aí o fato de dois autores a quem o tema da memória é caro oferecerem tantos exemplos desse gênero.

Stéphanie Shoshana Guez ressalta em *L'anecdote proustienne* que Proust lia memórias de vários homens eminentes, como as Memórias de Saint-Simon e as Historietas de Tallemant des Réaux, à procura de anedotas (GUEZ, 2013, p.61). Segundo a autora a anedota é uma ferramenta de memorização: “na arte, como na história, as anedotas, afirma H. Hendrix, são de bom grado “incorporadas” no discurso porque elas facilitam a compreensão e a memorização” (GUEZ, 2013, p.191)²⁴.

As anedotas contribuem decisivamente para a realização do livro de memórias poéticas de João Cabral, *A Escola das Facas*. Em seu curto texto, “Da função da poesia moderna”, o poeta lamenta o mau uso da anedota na atualidade, que foi retirada dos gêneros poéticos.

Mas os poetas não desprezaram apenas os novos meios de comunicação postos a seu dispor pela técnica moderna. Também não souberam adaptar às condições da vida moderna os gêneros capazes de serem aproveitados. Deixaram-nos cair no desuso (a poesia narrativa, por exemplo, ou as *aucas* catalãs, antepassadas das histórias de quadrinhos), ou deixaram que se degradassem em gêneros não poéticos, a exemplo da anedota moderna, herdeira da fábula. (MELO NETO, 2007, p.737)

O lamento do referido autor, no trecho citado, repousa sobre o fato de, modernamente, a anedota ter sido dominada pela prosa, sendo que ela derivaria, segundo seu entendimento, de um gênero poético, a fábula. E para dar o exemplo aos poetas, o próprio João Cabral lança-se incansavelmente no burilamento poético de pequenas histórias, que passam a ser uma das marcas incontestes de sua produção poética. Percebe-se um caráter anedótico, desde *Serial*, em poemas como “Claros Varones”, “Velório de um Comendador”; assim como “Acompanhando Max Bense em sua Visita a Brasília, 1961”, “Lendo Provas de um Poema”, “Frei Caneca no Rio de Janeiro”, em *Museu de Tudo*. As anedotas dominam, ainda, o cenário da memória pernambucana em *A Escola das Facas*. Posteriormente, em *Agrestes*, há anedota em “Seu Melo do Engenho Tabocas”, “Conversa em Londres, 1952”, “Teologia Marista”, “Por que Prenderam

²⁴ En art, comme en histoire les anecdotes, affirme H. Hendrix, sont volontairement “incorporées” au discours parce qu’elles facilitent la compréhension et la mémorisation.

o ‘Cabeleira’”, “Bancos & Catedrais”, “O Mito em Carne Viva”, “A Entrevistada disse, na Entrevista”, “Caricatura de Henry James”, “Ocorrências de uma Sevilhana”, “Murilo Mendes e os Rios”, “Visita a São Miguel de Seide”, em que o autor conta o evento de sua visita à casa museu de Camilo Castelo Branco, e as impressões que lá teve, quando dessa ocasião. Um de seus últimos livros, de 1987, *Crime na Calle Relator*, é quase inteiramente uma recolha de anedotas, com poucas exceções, como o poema “Porto dos Cavalos”, que não por acaso, na edição da Nova Aguilar das obras completas de João Cabral, organizada pelo próprio autor, é deslocada por este, muito significativamente, para o livro *A Escola das Facas*. Sobre *Crime na Calle Relator*, José Castello faz um comentário bastante oportuno na biografia que escreveu sobre João Cabral, intitulada *O homem sem alma*:

Crime na Calle Relator, seu livro de 1987, é um poema narrativo que traz um surpreendente tom fabular. A Calle Relator é uma rua sevilhana. Mesmo retida no fundo da memória, Sevilha não cessa de desafiá-lo. Nesse livro, Cabral experimenta um método, em geral, “antipoético”: o humor. Mas não se trata do humor ferino, nem do cinismo, ou do deboche. O humor aqui é o modo que a experiência encontra para se desferrar da vida: é crítico, zomba ferozmente da decadência e da morte, trata o trágico com desprezo. O humor aparece no poema que dá título ao livro, em particular na cena em que a netinha mata a avó com um gole de aguardente, o último e indecente desejo da velha. A falecida leva um sorriso ébrio para o caixão, imagem grotesca com que Cabral, ele também, zomba dos limites da condição humana. O poeta impõe à morte, que é por norma trágica e fatal, a leveza do riso. A razão triunfa ainda uma vez (CASTELLO, 1996, p.180).

Mesmo apresentando uma lista tão extensa sobre o uso da anedota por João Cabral, não conseguiríamos arrolar convenientemente à exaustão todos os poemas em que o autor a utilizou na composição. Mas, pela quantidade de poemas desse gênero, fica claro que a escrita anedótica não aparece por acidente ou ocorrência aleatória em sua obra. Há, ao contrário, uma intencionalidade muito clara de se usar elementos desse gênero na fatura de seus poemas.

Na Recherche, a anedota tem ainda uma função estruturante na narrativa. Sobre essa questão, Shoshana Guez afirma: “a *Recherche*, acreditamos, pode, de certa maneira, ser lida (também) como uma recolha de anedotas” (GUEZ, 2013, p.30).²⁵ A autora de *L’anecdote proustienne* segue uma corrente da crítica que enquadra a *Recherche* em um gênero literário a que ela chama de “roman du réel” (romance do real), para diferenciá-lo do romance realista. Para a autora, a principal característica do romance do real é a anedota “biografema”: “Certos gêneros, como a autobiografia, se constroem ao redor ou sobre a anedota “biografema”, outros, como os ‘romances do real’ fazem dela sua pedra de toque” (GUEZ, 2013, p.54). A autora

²⁵ [...] la *Recherche*, pensons nous, peut, à certains égards, se lire (aussi) comme un recueil d’anecdotes [...]

explica que biografemas são pequenas narrativas sobre fatos acessórios da vida de alguma pessoa, que se separam da história biográfica tida como total de uma pessoa, nessa pequena narrativa são contados fatos “indecentes de se falar, impensáveis para publicação” (GUEZ, 2013, p.56), mas que em todo caso podem esclarecer a formação de um caráter. “Essa narrativa se mostra geralmente como uma soma de anedotas articuladas ao redor de um “vir a ser”, a narrativa de uma “vida” então feita de pequenos momentos, de ‘pequenas histórias’” (GUEZ, 2013, p.56). Essas pequenas histórias exigem tanto da memória do narrador quanto da do leitor, pois a *Recherche* é, de fato, uma série de anedotas que fazem, incessantemente, referência àquelas apresentadas anteriormente pelo narrador. Um leitor desatento pode perder o melhor da história, esse “grão de sal²⁶” que faz o sabor do texto proustiano. (GUEZ, 2013, p.194)²⁷.

Estas lembranças ou referências, da mesma forma que as anedotas "notícias" ou veiculadoras de novas informações a fim de "completar" uma personagem, têm a função de mitigar a incoerência e a ausência ou falta de coesão da personagem, promovendo a sua legibilidade e sua memorização para / pelo leitor.

Pelo exposto, pode-se perceber a importância da anedota para a construção da *Recherche* e, embora careça de maior discussão entre os críticos do autor de *Crime na Calle Relator*, verifica-se que o uso da anedota em João Cabral não é um aspecto secundário de sua obra. E, em ambos autores, a anedota se relaciona intrinsecamente com a questão da memória, que é o objeto do presente estudo.

2.1. O gênero anedota.

Começamos o estudo por justificar a importância da anedota como ferramenta de memória artística em Proust e João Cabral. Faz-se, contudo, necessária uma definição de anedota, nesse ponto da discussão. Stéphanie Shoshana Guez, em seu livro *L'anecdote proustienne*, explica a etimologia da palavra, segundo a qual o “termo é formado sobre o grego *anekdota* (construído com uma raiz indo-europeia “do” – “dar”, precedida de um elemento negativo), significando ‘coisas inéditas’” (GUEZ, 2013, p.29)²⁸. Assim a etimologia esclarece que as anedotas são “coisas inéditas”. Entretanto, faz-se ainda necessário especificar o que são essas coisas inéditas.

²⁶ Referência a uma fala do narrador em *No Caminho de Swann* sobre a qualidade que pode deixar a conversação mais saborosa, cuja ausência torná-la-á em algo sofrível e sem sabor.

²⁷ Ces rappels ou renvois, au même titre que les anecdotes “nouvelles” ou véhiculant de nouvelles informations dans le but de « compléter » un personnage, ont pour fonction de pallier l’incohérence et l’absence ou défaillance de cohésion du personnage en favorisant sa lisibilité et sa mémorisation pour/par le lecteur.

²⁸ Le terme est formé sur le grec *anekdota* (construit sur une racine indo-européenne “do” – “donner”, précédée d’un élément privatif), signifiant “choses inédites”

Arnaldo Saraiva explica que, em Portugal, o gênero primeiramente aparece como uma micronarrativa cômica:

Em 1779, aparecia em Lisboa, anônima, uma extensa (mais de 450 páginas) Coleção, e Escolha de Bons ditos, e Pensamentos Morais, Políticos e Graciosos. Mas só em 1831, creio, a palavra “anedota” (“anecdota” como então se escrevia), no claro sentido de micronarrativa cômica, aparece num título: Coleção de Anedotas Moderníssimas e engraçadas, e de factos Históricos, seguidos de Máximas, Sentenças, coligidas por E.A.M. e ditadas pela “Impressão Régia”. (SARAIVA, 2016, p.32)

Micronarrativas cômicas que possuíam certo atrativo fora da academia, dominavam as rodas de conversação da sociedade, mas ao mesmo tempo eram desprezadas pelos autores de gêneros estabelecidos. Por isso, o seu caráter inédito. A anedota é também rejeitada pela historiografia, que procura uma narrativa totalizante. “Como mostra a etimologia, desde sua entrada na língua, o fato anedótico alimenta um gênero menor, menor porque se situa às margens de um gênero nobre, a história²⁹” (GUEZ, 2013, p.30). Em entrevista a R. Bellour, Michel Foucault (2013, p. 6) explica que a historiografia, nos moldes daquela surgida no século XIX, procura uma narrativa com causas e efeitos bem definidos no nível totalizante dos eventos, ela seria, assim, “uma concepção da história organizada sobre o modelo da narrativa como grande sequência de eventos tomados em uma hierarquia de determinações: os indivíduos são pegos no interior dessa totalidade que os sobrepõe e brinca com eles³⁰”. Com base na afirmação de Foucault, Guez ressalta que a anedota é rejeitada pela historiografia, justamente porque não estabelece a causa e o efeito das ações em um conjunto mais abrangente, dado que “ela é a face menor das coisas que não explicam nada, ou antes, sim, mas mal, visto que ela parece ver nas revoluções, guerras, ou decretos... somente o resultado de intrigas galantes, e somente retém dos eventos o detalhe contingente” (GUEZ, 2013, p.49). Logo após sua aparição no século XVII, a anedota já entra em declínio e é vista como um gênero menor. Dentre as razões para o enfraquecimento da anedota, Guez (2013, p.46) aponta as pretensões científicas da historiografia, em primeiro lugar; em seguida, a disseminação da imprensa; e, por fim, o desaparecimento da “grande conversação”, com a ascensão de uma burguesia demasiadamente séria. Mesma razão que, segundo ela, contribuiu para “o desaparecimento progressivo dos

²⁹ Comme le montre l'étymologie, dès son entrée dans la langue, le fait anecdotique alimente un genre mineur, mineur parce que situé en marge d'un genre noble, l'histoire (p.30)

³⁰ Le XIX siècle, note M. Foucault, a opté pour “une conception de l'histoire organisé sur le modèle du récit comme grande suite d'évènements pris dans une hiérarchie de déterminations : les individus sont saisis à l'intérieur de cette totalité qui les dépasse et se joue d'eux [...]”

gêneros que ofereceram um suporte privilegiado à anedota - e às formas breves: os ensaios, as memórias, os retratos³¹ (GUEZ, 2013, p.47). Embora esses gêneros estivessem extintos, Proust os utiliza magistralmente na composição da *Recherche*, o que lhe rendeu a comparação com La Bruyère, autor de *Caracteres*, o mais famoso livro do gênero de retratos da França do antigo regime. Já o gênero memórias comparece, igualmente, na *Recherche* como fonte de anedotas. Ora, sendo Proust um autor que utiliza a memória como matéria prima, melhor dizendo, como pedra de toque de sua escrita, é natural que lance mão abundantemente da anedota em sua obra. Chama a atenção, contudo, o uso recorrente da anedota em João Cabral. Contudo, por mais que o poeta pernambucano tenha ganhado fama de realizar uma poesia antissubjetiva – e estaria, portanto, em oposição à memória que seria por excelência a qualidade subjetiva e lírica – o autor de *A Escola das Facas* é um grande memorialista, e ao registrar suas memórias, ele se torna um grande contador de anedotas. No tópico final deste capítulo, explicaremos como João Cabral consegue equilibrar memória, subjetividade e objetividade no uso desse gênero.

A anedota em Proust possui também uma função mnemônica. Inúmeras vezes o narrador usa alguma anedota como ponto de referência da temporalidade, como na anedota a seguir, em que uma anedota concorre para o narrador se lembrar de outros eventos de determinada noite, mesmo que sem ligação entre si: “Eu me lembrava muito bem daquela noite, por causa de um incidente de todo insignificante [...]” (Caminho de Guermantes, 1994, p. 225) A partir dessa evocação da memória o narrador conta uma história em que seu amigo Bloch, cujo maior desejo era ascender na aristocracia, desdenha uma velha senhora, acreditando ser “uma velha inglesa um pouco louca”, mas ao descobrir que essa senhora era Baronne Alphonse de Rothschild, disse em voz alta: “Se eu tivesse sabido”, fato que, segundo o narrador, impediu Bloch de dormir por oito dias, dada a estupidez da exclamação.

Para definir o que é próprio da anedota, Shoshana Guez utiliza a síntese feita por Alain Montandon em seu livro *Les formes brèves*. A autora apresenta quatro características que compõem o gênero anedota, e que são consensuais entre a maioria dos teóricos: a brevidade, a facticidade, a representatividade, o efeito que faz pensar. Shoshana Guez, todavia, ressalta a dificuldade em definir a narrativa em termos de brevidade e extensão, pois, segundo a autora “o breve não é o curto” (GUEZ, 2013, p.69). Ela continua: “Pode-se contar em dez ou vinte páginas o caso Dreyfus, e essa narrativa ainda será considerada breve” (GUEZ, 2013, p.69). O aspecto da facticidade, por sua vez, pode ser resumido na seguinte afirmação: “sua

³¹ [...] la disparition progressive des genres qui offrirent un support privilégié à l’anecdote - et aux formes brèves : les essais, les mémoires, les portraits (p.45)

autenticidade (da anedota) é somente presumida, e nada permite, na maioria dos casos, verificá-la” (GUEZ, 2013, p.70). Em seguida, comparece a questão da representatividade, que é “o índice de uma verdade mais geral”. (p.72). Por fim, é apontado o efeito que faz pensar, em que “se deveria procurar um sentido mais ou menos como se procuraria a resposta de um enigma” (GUEZ, 2013, p.74). Se tomarmos a anedota como um gênero derivado da fábula, como ressaltou João Cabral, esse efeito seria semelhante à moral da história, porém, a autora de *L'anecdote proustienne* preferiu a expressão “o efeito que faz pensar”, para indicar que o final da narrativa anedótica fica em aberto. Assim, a anedota se diferencia da fábula, pois nesta a “moral da história” parece conduzir a um fechamento do sentido, uma conclusão, ao passo que a anedota deixa algo vago e abre espaço para o interlocutor preencher lacunas. Arnaldo Saraiva com um enorme poder de síntese resume todos esses atributos da anedota na seguinte frase: “[...] micronarrativas de vários tipos, implicando fatos ou ditos supostamente exemplares ou divertidos, que faziam pensar ou que faziam rir, e que em geral tinham por protagonistas altas figuras públicas (SARAIVA, 2016, p.31)”. Não falta nada na definição de Arnaldo Saraiva, ele até mesmo aponta, como Shoshana Guez, o fato de a anedota “fazer pensar”. Essa qualidade do gênero anedótico explica em grande parte a influência que ele exerceu sobre esses dois autores que exaltavam a razão acima de qualquer outra qualidade literária.

2.2. Anedota e historiografia em Proust e João Cabral.

Tanto Proust quanto João Cabral criaram uma imensa obra com a ajuda de vários elementos que se agregam, ora uma ideia filosófica, ora a análise de um personagem, ora um comentário historiográfico. Contudo, mesmo no conjunto de uma obra maior, a anedota guarda sua heterogeneidade, como bem aponta Shoshana Guez (2013, p.75). O uso da anedota é essencial, por exemplo, no momento em que JCMN revisita sua história particular, relacionando-a à História de Pernambuco, em *A Escola das Facas*, como já foi mencionado aqui. A anedota é amplamente utilizada nesse livro, com a finalidade de realizar um exercício memorialista de compreensão da história particular e individual à luz da História social e coletiva.

Pelo gênero anedota, João Cabral retoma, de maneira crítica, temas da sua história privada e temas da historiografia oficial, enquanto desconstrói os personagens tidos como protagonistas dos eventos históricos, apresentados na narrativa historiográfica como figuras heroicas. A anedota, em sua essência, trabalha com o inédito e apócrifo, o que para João Cabral

se mostra interessante na medida em que, pelo uso desses aspectos do gênero em questão, o poeta pode retomar a narrativa histórica de um ponto de vista inédito e desconstruir mitos há muito assentados na historiografia oficial, em busca da verdade que talvez esteja encoberta pelos discursos de autoridade. O poeta busca, na anedota, a verdade, aliás, “[...] a palavra “anedota” implicava factos, casos, cenas, ditos históricos, tidos como verdadeiros ou autênticos” (SARAIVA, 2016, p.2016), embora factícios, como mostra Shoshana Guez, por não ser possível atestar sua veracidade. Há uma suposição de verdade, uma boa-vontade do interlocutor em aceitar como verdadeiro o fato narrado. Um exemplo em que a procura pela verdade histórica ocorre *pari passo* a uma reconsideração da narrativa historiográfica encontra-se no poema “O ‘Bicho’”:

O “Bicho”

Um prêmio fora oferecido
Pela Rainha de Castela
A quem no salto de Colombo
Em primeiro avistasse terra.

(E era justo: saltar no escuro
E de olhos cegos abre parênteses
Fáceis de abrir, mas que fechar
É quem sabe? Ou suicidamente.)

É coisa de saber na escola
que foi Juan Rodriguez Bermejo,
chamado Rodrigo de Triana,
nome do bairro de seu berço,

Triana, que de toda Sevilha,
Foi o bairro mais marinheiro,
E onde ganhou em nome de rua
O que lhe roubaram em dinheiro

Colón-Colombo, que Claudel
A ser Santo candidatou,
Com o são caráter que lhe dão
(se o teve, dele pouco usou),

Pois San Colón (no então, dormia),
Depois de embolsar mil vezes
Os Grandes Prêmios, exigiu
Que o “bicho” também fosse dele.

Foi assim que o Grande-Almirante,
Santo-Almirante, quando o elejam,
Além de embolsar a fatura
Embolsou também a gorjeta.

O que não se aprende: Rodrigo
Muda de roupa e aventuraça:
Veste mouro, despe uma igreja
De santidades tão tacanhas.
(MELO NETO, 2007, p. 577)

O “bicho” é um termo para designar um prêmio. No caso do poema citado, este termo designa a recompensa prometida pelos reis da Espanha ao primeiro marinheiro que avistasse terra firme. João Cabral problematiza a maneira como a historiografia oficial constrói uma narrativa em que as figuras mais eminentes ganham toda a glória, a fama e até mesmo o dinheiro. O personagem criado na narrativa histórica nem sempre reflete um paralelo similar ao homem de carne e osso que existiu de fato. Na narrativa em questão, a biografia do personagem Cristóvão Colombo tornou-se uma hagiografia, de modo que foi proposta até mesmo sua canonização. Contudo, após apresentar a anedota da proposta de santificação de Colombo, João Cabral revela a narrativa extraoficial que apresenta outra face menos lisonjeira do descobridor das Américas. Uma figura tão mesquinha que, mesmo após ter embolsado o maior prêmio, quis receber o prêmio que era de merecimento do reles marinheiro, prêmio insignificamente menor (mil vezes segundo Cabral) do que o que Colombo recebera. João Cabral retira do esquecimento, com o uso da memória escrita, alguns aspectos que ajudam a compor a imagem historiográfica oficial dessa grande personalidade pública. Ricoeur ressalta, de maneira muito perspicaz, que a composição narrativa dos grandes vultos históricos é composta de um lado positivo, pelas múltiplas narrativas contadas (verdadeiras ou não), e por outro lado negativo, isto é, pelo esquecimento complacente e consentido por um povo que não quer rememorar as histórias menos grandiosas, que podem macular tão belas narrativas de mitos fundadores.

Para quem atravessou todas as camadas de configuração e de reconfiguração narrativa desde a constituição da identidade pessoal até das identidades comunitárias que estruturam nossos vínculos de pertencimento, o perigo maior, no fim do percurso, está no manejo da história autorizada, imposta, celebrada comemorada - da história oficial. O recurso à narrativa torna-se assim a armadilha, quando potências superiores passam a direcionar a composição da intriga e impõe uma narrativa canônica por meio de intimidação ou de sedução, de medo ou lisonja. Está em ação aqui uma forma ardilosa de esquecimento, resultante do desapossamento dos atores sociais de seu poder originário de narrarem a si mesmos. Mas esse desapossamento não existe sem uma cumplicidade secreta, que faz do esquecimento um comportamento semipassivo e semi-ativo, como se vê no esquecimento de fuga, expressão de má-fé, e sua estratégia de evitação motivada por uma obscura vontade de não se informar, de não investigar o mal cometido pelo meio que cerca o cidadão, em suma por um querer-não-saber. (RICOEUR, 2007, p. 455)

João Cabral realiza esse exercício de rememorar aqueles aspectos de esquecimento consentido da grande história, da historiografia oficial, ao tratar dos grandes nomes da história. Assim também é abordada a história de Pernambuco pelo poeta. Em *A Escola das Facas*, vários poemas, muitos deles, apresentando em maior ou menor grau aspectos anedóticos, indicam a

leitura que o poeta realiza da História de Pernambuco. Os poemas se dividem de acordo com as várias facetas da terra natal do autor retratadas, que vão da paisagem natural às edificações humanas, e dos modos de produção material da vida à produção intelectual, realizados no palco histórico de Pernambuco. Assim, entre os poemas que retomam a arquitetura de Pernambuco podem-se citar: “O Teatro de Santa Isabel do Recife”, “Olinda Revisited”, “Fotografia do Engenho Timbó”, “Engenho Moreno”, “Forte de Orange, Itamaracá”; poemas que retomam paisagens de Pernambuco: “Prosas da Maré da Jaqueira”, “A Carlos Pena Filho nos Vinte Anos de sua Morte”, “Autobiografia de um Só Dia”, “Pratos Rasos”; há também poemas que apontam para uma projeção de Pernambuco no mundo: “Descrição de Pernambuco como um trampolim”, “Olinda em Paris”, “Joaquim Cardoso na Europa”; poemas que se referem ao modo de produção da sociedade pernambucana e sua atividade econômica, divididos em sua referência aos trabalhadores e aos produtos: “Horácio” apresenta um subalterno com problemas com álcool, em “Cento-e-Sete”, um agregado do avô do poeta é lembrado em seu estado de senilidade, quando sofria pelas alucinações da esclerose, Siá Floripes, em “A imaginação do pouco”, uma mucama da família, lembrada por contar histórias ao poeta e seu irmão na hora de dormir. Nesses poemas sobre os trabalhadores, inserem-se ainda aqueles que tratam dos habitantes pobres de Pernambuco e seu modo de subsistência: “O Mercado a que os Rios” e “Cais Pescador”. Poemas sobre produto e modos de produção da cana: “A Cana-de-açúcar-Menina”, “O Fogo no Canavial”, “A Cana e o Século Dezoito”, “Moenda de Usina”; poemas sobre o clima pernambucano: “A Voz do Coqueiral”, “A escola das Facas”, “Chuvas do Recife”, “Barra do Sirinharém”. Poemas sobre grandes personalidades históricas e intelectuais de Pernambuco: “Antonio de Moraes e Silva”, “Imitação de Cícero Dias”, “Carlos Pena Filho”, “Abreu e Lima”; Frei Caneca aparece em “Descrição de Pernambuco como um Trampolim”; o poema “A Pedra do Reino” é dedicado a Ariano Suassuna; “Vicente Yañes Pinzón” retoma uma anedota que traz a história extraoficial, segundo a qual, o verdadeiro descobridor do Brasil é a personagem que dá título ao poema, por haver chegado em terras brasileiras três meses antes de Pedro Álvares Cabral. Dessa maneira, João Cabral procede a uma reconstrução em nível poético do Pernambuco que o autor conheceu em família, em sociedade, por histórias, de sua infância, sua formação literária (de que trataremos em outro momento deste capítulo), até sua expatriação, retomada nos poemas “Olinda em Paris”, “Dois Poemas de Paudalho”, “De volta ao Cabo de Santo Agostinho” e “Autocrítica”.

Nas anedotas em que João Cabral retoma temas da grande História, o autor procede à desconstrução dos símbolos e heróis, em vez de sua reafirmação, o que leva à humanização das personalidades apresentadas, que, de outro modo, no discurso historiográfico, muitas vezes se

aproximam do símbolo mitológico. Esse mesmo procedimento está presente no poema anedótico “Abreu e Lima” (MELO NETO, 2007, p. 414):

Ao capitão Abreu e Lima
 Concederam estranha honra
 Ele foi convidado a ver
 Fuzilar o pai, Padre Roma.

O capitão Abreu e Lima
 Ante a distinção concedida,
 Se foi de quem a concedeu:
 O rei e o vice da Bahia.

Se foi para a Venezuela,
 Vestir a farda de Bolívar:
 Não era a sua, mas pregava
 Uma independência com vida.

O poema faz referência a José Inácio de Abreu e Lima, cujo pai, conhecido como Padre Roma, foi condenado pela Coroa Portuguesa por haver tomado parte na Revolução Pernambucana que eclodiu em 1817 e visava a separação de Pernambuco do restante do Brasil, principalmente devido ao fato de o povo pernambucano julgar tão inútil quanto onerosa a Coroa Portuguesa, e dela desejar a emancipação. Abreu e Lima foi condenado, mesmo não havendo participado da revolução, contudo o crime imputado ao seu pai deveria impor punição até a segunda geração. O jovem oficial foge então para a Venezuela. João Cabral exalta, no poema, a deserção do herói pernambucano, que embora tenha fugido, o que poderia ser compreendido como um ato de covardia, de alguém que luta uma luta que não é dele, o poeta exalta o fato de que, ao menos, Abreu e Lima permaneceu vivo pela sua decisão. E escolher viver pode ser um ato de bravura, embora, no imaginário coletivo, que produz os heróis e mitos nacionais, a qualidade exaltada é o desprezo pela própria vida em prol da bravura na luta pela defesa de seu próprio povo, de seu território, ou dos valores de sua pátria. No poema, ao contrário, a negação parece tender para a covardia, pois ele vestia uma farda que “não era a sua”, contudo, a conjunção adversativa no verso final o salva, pois a escolha pela vida é legitimada acima de todas as outras.

Em seu livro *Crime na Calle Relator*, o autor apresenta a personagem histórica do cangaceiro Antônio Silvino em “Antônio Silvino no Engenho Poço” (MELO NETO, 2007, p.585), tido como um cangaceiro implacável e cruel pelas instituições de poder de vários estados da Região Nordeste, mas que, nesse poema, comparece em sua humanidade mais cotidiana. O que nos remete à narrativa de José Lins do Rego em *Menino de Engenho*:

À noitinha chegava o bando à porta da casa-grande. Vinha Antônio Silvino na frente; os seus 12 homens à distância. Subiu a calçada como um chefe, apertou a mão do meu

avô com um sorriso na boca. Levado para a sala de visitas, os cabras ficaram enfileirados na banda de fora, numa ordem de colegiais. Só ele tomava intimidade com os de casa. Ficávamos nós, os meninos, numa admiração de olhos compridos para o nosso herói, para o seu punhal enorme, os seus dedos cheios de anéis de ouro e a medalha com pedras de brilhante que trazia no peito. O seu rifle pequeno, não o deixava, trazendo-o entre os joelhos. (REGO, 2006, p.49)

No trecho citado, o narrador indica que ele mesmo e as demais crianças presentes no evento admiravam o visitante, enxergavam nele um verdadeiro herói, entretanto, na sequência da narrativa, o cangaceiro é apresentado em uma versão mais humana, sai do nível mítico, passa a mostrar uma humanidade com todas as falhas próprias à sua condição, de modo que durante a noite ocorre um desencantamento, como se o ser humano de carne e osso se descolasse da imagem do herói projetada no início da narrativa.

Só ele (Antônio Silvino) falava, contava histórias – o último cerco que os macacos lhe deram em Cachoeira de Cebola – numa fala de tártaro, querendo fazer-se de muito engraçado. Alta noite foi-se com o seu bando. Para mim tinha perdido um bocado do prestígio. Eu o fazia outro, arrogante e impetuoso, e aquela fala bamba viera desmanchar em mim a figura do herói. (REGO, 2006, p.49)

Em José Lins, a humanização se dá pelo lado cômico. A lenda que circunda o nome de Antônio Silvino se despega do ser real que o protagonista conhece no jantar. Algo de semelhante acontece na maneira como João Cabral humaniza a figura do cangaceiro na anedota poética “Antonio Silvino no Engenho Poço”:

Antônio Silvino no Engenho Poço
 Meu avô, varando do Poço,
 Passeia calmo seu almoço.
 No revezo, em frente da casa,
 Para uma burra ajazada:
 “Falo ao seu Doutor João de Melo?
 Muito prazer em conhecê-lo.
 Conheço sua irmã, Dona Bela,
 Que lhe lembra lembranças dela.
 Todos no Ingá do Bacamarte
 Estavam bem, até duas tardes.
 Na serra verde é muita a seca,
 Que ao Mojeiro nunca desça!”
 Uma pausa. Parou de dizer.
 (MELO NETO, 2007, p.585)

O uso da anedota aí problematiza a conexão entre os discursos que envolvem a personagem e sua existência empírica. O discurso sobre o cangaceiro cria um ser selvagem, sanguinário, fora da lei, pronto a levar violência por onde passa, contudo essa crença é retificada pela chegada de um simples viajante que passa, sobre uma montaria de baixo valor, pela fazenda do avô do autor e, em vez de perpetrar os crimes condizentes com a continuidade da narrativa iniciada pelos rumores da sociedade, Antonio Silvino dá notícias da irmã do fazendeiro,

reescrevendo uma história em contradição com a imprensa, o poder público e o rumor social. Ocorre assim a quebra de expectativas entre o discurso sobre o cangaceiro e o cangaceiro que seu avô, de fato, conheceu, isto é, o poema lida com a crença e sua retificação, para utilizarmos a terminologia de Compagnon (2007).

Proust, assim como João Cabral, se contrapõe à noção historiográfica, herdada do século XIX, que explica os eventos de modo total, ao evitar uma narrativa unívoca e livre de contradições. Se a historiografia oficial busca primeiramente uma visão panorâmica e totalizante da História, Proust, inversamente, parte dos indivíduos tomados em sua singularidade e faz o caminho inverso ao da hierarquia historiográfica. Isto é, são as pequenas histórias individuais que ilustram a grande História, e não o contrário. Stéphanie Shoshana Guez afirma que a historiografia, nos moldes daquela que se estabeleceu entre os intelectuais do século XIX, aboliu o uso da anedota, contudo a literatura soube utilizar um misto de história e anedota para inserir na escrita o contexto dos eventos que ela apresenta:

A história não se serve mais da anedota para explicar o curso dos eventos, mas o romance se serve dela (entre outros) para ancorar a narrativa em uma realidade sócio-histórica datável (é a anedota do pequeno fato verídico), para caracterizar e explicar uma personagem (é a anedota pessoal, chamada de biografema), para dar « a ilusão do real » (é a anedota-detalhe), para ressaltar enfim na narrativa esse pequeno grão de sal que a compõe (GUEZ, 2013, p.63)³²

Em suas anedotas, João Cabral promove certa revisão de eventos e da biografia de personalidades históricas da grande História. Proust realiza essa revisão em eventos e personagens que não atuam diretamente na grande História, mas procede a uma análise de como as variadas personagens e os diferentes segmentos sociais podem, vivendo na mesma época e no mesmo país, realizarem uma interpretação completamente antagônica de um mesmo acontecimento histórico, problematizando assim, igualmente, a narrativa historiográfica oficial. E se João Cabral retoma a disputa da verdade narrativa pela história de personagens de projeção no nível macro histórico, apresentando diretamente no poema algumas personalidades de vulto, Proust mostra como a disputa por essa verdade narrativa do evento histórico interfere e promove certo arranjo social no nível micro dos acontecimentos, na pequena história privada dos indivíduos, que vivem e atuam no mundo de acordo com seu posicionamento perante as

³² L’histoire ne se sert plus de l’anecdote pour expliquer le cours des événements, mais le roman lui s’en sert (entre autres) pour ancrer le récit dans une réalité socio-historique datable (c’est l’anecdote petit fait vrai’), pour caractériser et expliquer un personnage (c’est l’anecdote personnelle dite biographème), pour donner “l’illusion du vrai” (c’est l’anecdote-détail), pour relever enfin le récit de ce petit grain de sel qui en fait (p.63).

múltiplas narrativas em conflito entre si pela posse da Verdade, que é apenas a face visível de uma disputa subterrânea pelo Poder.

O famoso caso Dreyfus (SENETT, 1995, p. 296), que corta a *Recherche* a partir de *O Caminho de Guermantes*, é exemplar desse procedimento. O posicionamento de dois grupos perante a história cindiu a sociedade francesa do final do século XIX, entre um grupo que aceitou determinada narrativa e um grupo que a negou. Assim como no Brasil contemporâneo, concepções distintas sobre nacionalismo, religião, militarismo, educação causaram uma grande cisma na sociedade francesa da *Belle Époque*. A narrativa surge de uma acusação contra Alfred Dreyfus, que era capitão do exército francês e possuía origem judia da região da Alsácia-Lorena, de ascendência germânica. Em 1893, o serviço de inteligência francês descobriu, na embaixada da Alemanha, um documento que indicava que havia um traidor no exército francês. Logo, Dreyfus, que era judeu de uma região de disputa entre a França e a Alemanha, com uma população que, em grande parte tinha o alemão como língua materna, foi apontado como o traidor. Entretanto, em 1986, um tenente-coronel do serviço de informação do exército descobriu outro documento que não deixava dúvida sobre o traidor, o major Esterhazy, sendo que o dossiê levantado contra Dreyfus foi composto de provas forjadas pelo coronel Henry. A sociedade francesa se dividiu, a partir daí, em duas. De um lado estavam os grupos que acreditavam que o elemento étnico era o fator ao redor do qual se construía a nação francesa, o que dava vazio a todo tipo de sentimento xenófobo e excludente das minorias, este grupo não aceitou a inocência de Dreyfus; do outro lado, estavam aqueles que acreditavam em uma noção mais abstrata e legalista de nação como um conjunto maior que poderia abarcar diferentes etnias, sob a égide de um mesmo direito para todos aqueles que estivessem sob sua jurisdição. Estes foram, contudo, acusados pelos anti-dreyfusistas de não serem nacionalistas. O grupo pró-nacionalista, racial, não aceitou a revisão da história que inocentava Dreyfus, ao passo que o grupo favorável a Dreyfus, contando nele Proust e Émile Zola, por exemplo, se indignou contra o irracionalismo patriótico dos adversários. Proust afirma que, quando surgiram as provas a favor de Dreyfus, a *Lettre Bleue*, o primeiro movimento da sociedade não foi diminuir o antissemitismo, “[m]as provisoriamente, ao menos, um antissemitismo mundano se encontrava ao contrário ampliado e exasperado” (A fugitiva, 1983, p.76).

Depois do caso Dreyfus, as pessoas passaram a se encarar e se relacionar de maneira diferente da anterior ao caso. Pessoas que não tinham simpatia uma pela outra passaram a ter, devido ao posicionamento político, ao mesmo tempo em que pessoas que eram próximas se afastaram:

Se para mim a Sra. de Guermantes fora muitas pessoas, para esta, para a Sra. Swann, etc., determinada pessoa tinha sido a predileta de uma época precedente ao Caso Dreyfus, e depois um fanático, ou um imbecil a partir desse mesmo Caso, que, para elas, mudara o valor das criaturas e classificara de modo diverso os partidos, os quais desde então se haviam desfeito e refeito. (TR, 1988, p.295)

A anedota sobre a entrada de Monsieur Bontemps, um burguês, chefe de gabinete do Ministro dos Trabalhos Públicos, no Jockey Club parisiense, reafirma esse raciocínio do narrador sobre a mudança das relações pessoais após o referido acontecimento. Proust mostra que a posição política era determinante para a aceitação na elite francesa e que ser apoiador de Dreyfus, mesmo após provada sua inocência, significava a interdição a essa esfera social:

Ninguém se recordava que ele fora dreyfusista, pois os mundanos são distraídos e esquecidos; também porque havia decorrido muito tempo, que eles afetavam ter sido maior ainda, visto que uma das ideias da moda era dizer que o período anterior à guerra estava separado da guerra por algo tão profundo e, aparentemente, tão prolongado quanto um período geológico; e o próprio Brichot, o nacionalista, quando aludia ao Caso Dreyfus, comentava: "Naqueles tempos pré-históricos." (TR, 1988, p.35)

Entretanto, Proust não é completamente indulgente nem mesmo em relação aos dreyfusistas, pois ao apresentar Saint-Loup que, sendo nobre e militar, parece possuir todos os requisitos para se postar do lado dos nacionalistas, deixa perceber que sua tomada de posição não é completamente racional e puramente a favor da veracidade dos fatos. Isto é, não é a relação com a verdade do Caso Dreyfus que leva Saint-Loup a se colocar entre os dreyfusistas, mas sua paixão por Rachel, uma atriz (prostituta) de origem judaica. A defesa da amante seria então o verdadeiro fator determinante para o posicionamento de Saint-Loup. Em uma conversa entre o duque e a duquesa de Guermantes e o senhor de Argencourt, o senhor duque discorda de sua esposa, para quem a culpa da tomada de posição de seu sobrinho era devida à nobre mãe do jovem, segundo o duque, entretanto, a posição política de Saint-Loup se devia à amante judaica deste: “compatriota do Senhor Dreyfus”:

— Sim, mas não é só a mãe que existe. Não vá nos contar petas. Há por aí uma rapariga, uma sirigaita da pior espécie, que tem maior influência sobre ele e que é precisamente compatriota do senhor Dreyfus. Ela passou para Robert o seu estado de espírito.

— Decerto não sabia, senhor duque, que há uma palavra nova para exprimir esse gênero de espírito? — disse o arquivista, que era secretário dos comitês antirrevisionistas. — Dizem “mentalidade”. Isto significa exatamente a mesma coisa, mas ao menos ninguém sabe o que quer dizer. É o que há de mais fino e, como dizem, o *dernier cri*. (CG, 1994, p.104)

O duque usa o termo “estado de espírito” para se referir ao posicionamento político de seu sobrinho, ao que é auxiliado pelo interlocutor, que indica o novo termo utilizado para aludir

a um conjunto de crenças políticas “mentalidade”. Atualmente, compreendemos perfeitamente o termo “mentalidade” como referência a um sistema ideológico, contudo, Proust mostra a inserção do termo ainda incipiente em sua estreia nas rodas de conversação sobre política. O mais interessante da história apresentada é o estranhamento pelo fato de um nobre pertencer ao dreyfusismo, o que leva o senhor de Argencourt a falar sobre o termo “mentalidade”. Outra questão de maior importância é o termo “antirrevisão”, que deriva de revisionismo. Para encurtar a história, sabe-se que surgiram inúmeras provas a favor da inocência de Dreyfus, como apresentado anteriormente, nas quais foram revelados os verdadeiros culpados. E quando essas provas incontestáveis surgiram, o grupo dos nacionalistas, militaristas, religiosos e nobres não quis aceitá-las, e passou a chamar os intelectuais e todos os outros grupos que se postaram a favor de Dreyfus de “revisão”, como se desejar a verdade fosse falsear o passado com uma revisão adulterada. Entretanto, o que fica claro é que, àquela época, final do século XIX, posicionar-se contra Dreyfus não tinha nada que ver com a defesa da verdade, mas era pura e simplesmente um sentimento de pertencimento a um grupo. Portanto o senhor de Argencourt, que pertence ao Jockey, somente pode ser anti-dreyfusista. Ele é, aliás, como indicado pelo narrador, secretário do comitê antirrevisão. Proust nos coloca de frente com dois grupos antagônicos que lutam pela verdade da narrativa histórica. O sentimento de pertencimento faz com que os nobres e membros do jockey club vejam com estranheza a posição do marquês de Saint-Loup. Nas palavras de seu tio, o duque de Guerantes: “Quando alguém se chama marquês de Saint-Loup, não pode ser dreyfusista!” (Caminho de Guerantes, 1994, p.104). As anedotas servem para situar as personagens no contexto social e misturam a história particular com a História geral do lugar em que o indivíduo está inserido.

2.3. A anedota na apresentação das personagens.

Embora nossa metodologia não repouse sobre o estudo das diferenças de gêneros literários nos dois autores, há um aspecto que chama a atenção na construção da anedota em poema e na anedota inserida no romance. Embora João Cabral, mais de uma vez, tenha afirmado que os seus livros eram compostos como unidades estruturadas e não como recolha de poemas, no caso da anedota, a história contada em um poema não impõe continuidade de coesão em outro poema, isto é, as personagens das anedotas de João Cabral quase nunca se repetem em outro poema anedótico. No romance, as anedotas estão envolvidas por uma narrativa maior, a exemplo de uma série de contas unidas por um fio como em um colar. E essas personagens se repetem nas anedotas, o que necessita maior coerência do autor em relação a apontamentos de

aspectos morais e psicológicos na construção das personagens. Odette é um exemplo importante da construção de um personagem por uma série de anedotas e mesmo aquelas anedotas contraditórias compõem a personagem ao final. Entretanto, no poema a anedota tem um valor de verdade referencial mais intenso que no romance. Quando João Cabral conta uma anedota sobre Clarice Lispector, o leitor tende a acreditar na veracidade do testemunho do autor da história, embora sempre haja a possibilidade de ficcionalização. Quando Proust escreve uma anedota sobre Bergotte, o leitor aceita o pacto da ficção e não possui expectativa de identificação da história com a realidade referencial.

O caso da amante de Saint-Loup, aliás, é emblemático no uso da anedota para compor um personagem dentro da *Recherche*. Uma série de anedotas se encaixa na apresentação de Rachel. O narrador as conta em momentos diferentes e aparentemente de maneira desconexa, mas ao final todas contribuem para a construção da personagem. Primeiramente, em *No Caminho de Swann*, o narrador, recordando sua infância, conta a seguinte anedota:

É verdade que meu avô afiançava que, sempre que eu me ligava mais estreitamente com um camarada meu do que com os outros e o levava a nossa casa, tratava-se infalivelmente de um judeu, o que em tese não lhe desagradaria — seu próprio amigo Swann era de origem judaica —, se não lhe parecesse que eu habitualmente não o escolhia dentre os melhores. Assim, quando eu trazia um novo amigo, quase sempre se punha a cantarolar: “Ó Deus de nossos Pais” de *A judia*, ou então: “Israel, rompe tuas cadeias”, sem a letra, naturalmente (Ti la lam talam, talim), mas eu tinha medo de que meu companheiro conhecesse a música e se lembrasse das palavras. (CS, 1982, p.48)

Em *À sombra das raparigas em flor*, quando o herói, em sua jovem vida adulta, se aventura pelos prostíbulos de Paris, uma proxeneta lhe promete uma excelente prostituta judia, cujo nome é Rachel. Esse nome faz o narrador se lembrar dos gracejos do avô, que cantarolava, à chegada de Bloch, a ópera “A Judia”, cuja heroína se chamava Rachel. Assim, Marcel lhe dá o epíteto de “Rachel, quando do Senhor”, em referência a um verso da ópera em questão, e desfruta dos serviços dessa prostituta, mesmo sem lhe achar muito atraente. Posteriormente, o narrador se torna amigo de Saint-Loup, cuja paixão por uma atriz de má fama entre a nobreza chama a atenção do narrador, ainda mais pelo fato de que várias mulheres elegantes disputam o amor do aristocrata, que, entretanto, só tem olhos para a amante, e por ela está, nesse momento da narrativa, disposto a sofrer todo tipo de humilhação. O jovem marquês sempre se refere à essa mulher da maneira mais lisonjeira possível, e promete apresentá-la ao narrador, que, segundo o nobre, certamente ficará encantado:

Se algum dia a conheceres, verás, ela tem uma grandeza... E, como estivesse imbuído de uma certa linguagem que se falava em torno daquela mulher, nos meios literários:

“Ela tem algo de sideral e até de fatídico, compreendes o que quero dizer, o poeta que era quase um sacerdote.” (CG, 1994, p. 54)

Quando enfim Saint-Loup apresenta ao herói o objeto de devoção, o narrador reconhece nele a prostituta cujos serviços foram utilizados havia algum tempo em suas primeiras idas a um prostíbulo que era, segundo o herói, “bastante medíocre”, frequentado à época de sua primeira mocidade. Essa ida ao prostíbulo é narrada em *À sombra das raparigas em flor* como a anedota da cafetina que não oferecia as mulheres que o herói solicitava, mas lhe empurrava outras, dentre as quais uma de quem ela apontava a vantagem de ser judia: “- Pois pense, meu garoto, uma judia, parece-me que deve ser de enlouquecer!” (SRF, 1988, p.68). No volume seguinte, *O Caminho de Guermantes*, Saint-Loup aparece com a amante que tanto o fez sofrer, nessa altura da história, o narrador conta a anedota da aparição de Saint-Loup com sua amante. O herói faz, a partir daí, o pequeno relato da atividade laboral da prostituta que ele acaba de reconhecer, história que aparece como uma segunda anedota em analepse encaixada no tempo presente da narrativa:

De repente, Saint-Loup surgiu acompanhado de sua amante; e então, nessa mulher que era para ele todo o amor, todas as doçuras possíveis da vida, cuja personalidade, misteriosamente encerrada em um corpo como num Tabernáculo, era ainda o objeto sobre o qual trabalhava sem cessar a imaginação do meu amigo, que ele sentia que jamais haveria de conhecer, e de quem se indagava perpetuamente o que seria em si mesma, por detrás do véu dos olhares e da carne, nessa mulher eu reconheci de imediato "Rachel-quando-do-Senhor", aquela que, alguns anos antes as mulheres mudam tão depressa de condição nesse mundo, quando mudam -, dizia à alcoviteira: "Então, amanhã à noite, se a senhora precisar de mim para alguém, mande-me chamar." E quando, de fato, "mandavam chamá-la" e ela se achava a sós no quarto com alguém, sabia tão perfeitamente o que desejavam dela que, depois de ter fechado à chave, por precaução de mulher prudente, ou por um gesto ritual, começava a despir-se de todas as suas coisas, como fazemos diante do médico que vai auscultar-nos, e só parava se o "alguém", não apreciando a nudez completa, lhe dizia que ficasse de camisa, como certos facultativos que, tendo o ouvido muito fino e receando que o paciente se resfrie, se limitam a ouvir a respiração e as batidas do coração através de um tecido. (CG, 1994, p.68)

A construção de personagens por meio de anedotas biografemas é recorrente em Proust. E essas anedotas podem corroborar ou contradizer uma anedota anterior, como no caso da prostituta Rachel, em que as anedotas realizam a construção da personagem. Em João Cabral, há também uma recorrência, se não de personagens, de personalidades, sendo que o poeta alterna muitas vezes a alusão a biografemas com a referência a obra produzida por essas personalidades, que são evocadas em diferentes poemas: Rubem Braga aparece em três poemas, sendo dois anedóticos: “Lendo Provas de um Poema”, “Pescadores Pernambucanos”, “Rubem Braga e o Farol”; Joaquim Cardoso aparece desde *O Engenheiro* até *Crime na Calle Relator*; várias são as personalidades para quem o poeta dedica um poema (nem sempre anedótico), no

qual ele ressalta algum aspecto da pessoa evocada para analisar e elucidar alguma construção artística ou ocorrência biográfica de interesse. Aí se encontram poemas dedicados a personalidades históricas, escritores e artistas, dentre os quais destacam-se W.H. Auden, cujo nome aparece em três poemas; Mariane Moore, que intitula os poemas Ouvindo em Disco Marianne Moore, Duvidas Apócrifas de Marianne Moore, Homenagem Renovada a Marianne Moore; Marcel Proust também é invocado diretamente em poemas como “Proust e Seu Livro”, “O aire de Sevilha”, “A literatura como turismo” e “Porto dos Cavalos”; e, ainda, aparece em vários poemas, Camilo Castelo Branco, dentre outros.

Na *Recherche*, como afirmado anteriormente, a apresentação das personagens se fragmenta por diferentes momentos da obra. As personagens ali nunca são apresentadas em um panorama psicologizante e completo. O leitor deve captar os indícios que são difundidos por diversas anedotas, de maneira enviesada: “[...] se no romance balzaquiano, a narração faz uma pausa para apresentar o personagem, em Proust, passa-se do discurso para a anedota sem advertência” (GUEZ, 2013, p.148)³³. Essa apresentação indireta é feita pela inserção de índices e esquetes ao longo da narrativa, como explica Shoshana Guez:

É sempre da mesma maneira que o romancista procede, por uma acumulação de pequenas cenas em que são alfinetados desvios ou taras de todos os tipos, pequenas cenas narradas ao grado das lembranças e dos encontros, que, entretanto, sozinhas, repetimos, “constroem” um personagem e permitem ao leitor “captá-lo” (GUEZ, 2013, p.146)³⁴.

Essa fragmentação retrata as personagens de maneira multifacetadas, pois a anedota de um enunciador muitas vezes contradiz a anedota de outro sobre a mesma personagem, ou mesmo vai de encontro ao testemunho do narrador ao observar no nível empírico a personagem que havia sido anteriormente referida apenas no nível discursivo (o que já foi abordado no caso da construção da personagem Rachel). As anedotas, os relatos, as narrativas criadas pelas personagens estão em constante conflito, ou seja, diversos discursos encontram-se em contradição na *Recherche*. O herói será a testemunha e o moderador dessas contradições. O narrador da *Recherche* trabalha com a questão da adequação entre a linguagem usada para se

³³ [...] si dans le roman balzacien, la narration fait une pause pour présenter le personnage, chez Proust on passe du discours à l’anecdote sans avertissement.

³⁴ C’est toujours de la même manière que le romancier procède, par une accumulation de saynètes où sont épinglés travers et taras en tout genres, des saynètes narrées au gré des souvenirs ou des rencontres mais qui seules, répétons-le, « construisent » un personnage et permettent au lecteur de le « saisir ».

referir a alguém e o ente que é pela linguagem referido, problematizando os enunciados que se projetam sobre determinado nome. Daí que as anedotas em torno de um personagem procedem a um verdadeiro crivo de *adequatio orationis ad rem*, que é a adequação do discurso à coisa referida.

O problema lógico. Os enunciados de uma obra científica e, na maioria dos casos, de notícias, reportagens, cartas, diários etc., constituem juízos, isto é, as objectualidades puramente intencionais pretendem corresponder, adequar-se exatamente aos seres reais (ou ideais, quando se trata de objetos matemáticos, valores, essências, leis etc.) referidos. Fala-se então de *adequatio orationis ad rem*. Há nestes enunciados a intenção séria de verdade. Precisamente por isso pode-se falar, nestes casos, de enunciados errados ou falsos e mesmo de mentira e fraude, quando se trata de uma notícia ou reportagem em que se pressupõe intenção séria. (ROSENFELD, 1976, p.16)

Em literatura, a referência a personagens não se coloca em termos de mentira ou verdade. Entretanto, em Proust o narrador está sempre em vias de adequar o discurso à coisa, há um compromisso ético em conhecer a verdade por trás da fachada social de cada personagem. Ocorre, por toda a *Recherche*, aquilo que Antoine Compagnon (2007) definiu como crença e retificação. As histórias sobre a mesma personagem e sobre o mesmo evento frequentemente se desencontram e se contradizem, é difícil dizer se uma história procura revelar ou encobrir a verdade sobre um acontecimento. Assim, o herói (da mesma forma que, anteriormente sua prefiguração, Swann, que fazia o trabalho de inquiridor, por não acreditar que havia algum tipo de verdade contida no discurso relatado por sua amante, Odette) se lança em um trabalho investigativo, obsessivo e minucioso, sobre a homossexualidade de sua amante, Albertine, para buscar a verdade dos fatos e tentar adequar o enunciado verdadeiro ao ente que o herói julgava desconhecer. Da mesma forma que os planetas circulam em torno de um astro, vários discursos, rumores, circulam ao redor das personagens da *Recherche*. O Barão de Charlus, por exemplo, é uma personagem que recebe uma enorme parte da atenção do narrador, pela quantidade de histórias que gravitam ao seu redor. A primeira notícia que o herói tem sobre esse aristocrata é dada por Saint-Loup, que se refere à heterossexualidade selvagem de seu tio Charlus na anedota das “três graças”: “Saint-Loup falou-me da bem aproveitada mocidade já longínqua de seu tio. Todos os dias levava mulheres a um apartamento de solteiro que tinha com dois outros amigos tão bem-apegoados quanto ele, motivo pelo qual os chamavam as “Três Graças” (SRF, 1984, p.115). Essa anedota é uma enorme ironia, possivelmente para ressaltar certa ingenuidade de Saint-Loup ao comparar três jovens másculos, que possuem uma heterossexualidade pulsante, com a famosa imagem usada exaustivamente pelo neoclassicismo francês das três graças, retratadas como três mulheres jovens, esbeltas e nuas, em uma ciranda.

Obviamente essa masculinidade vigorosa da anedota é mais tarde é desmentida pelo narrador, que testemunha, de modo auditivo (não pelos relatos de “ouvi dizer” - *ouï-dire*, mas colando seu ouvido contra a parede) o ato de sodomia entre o Barão de Charlus e o alfaiate Jupien, no hotel dos Guermantes:

Nem tive mesmo de lamentar só haver chegado ao meu aposento ao fim de alguns minutos. Pois, conforme o que ouvi nos primeiros instantes no de Jupien, e que não passaram de sons inarticulados, suponho que foram ditas poucas palavras. É verdade que aqueles sons eram tão violentos que, se não tivessem sido sempre repetidos uma oitava mais alta por um gemido paralelo, eu poderia julgar que uma pessoa degolava outra junto de mim, e que, a seguir, o assassino e sua vítima ressuscitada tomavam um banho para apagar os sinais do crime. Mais tarde concluí que existe uma coisa tão ruidosa como a dor: é o prazer [...] (SG, 1989, p.20)

Posteriormente, em *O tempo redescoberto*, o narrador empreende uma análise sobre o comportamento masoquista de Charlus, novamente como narrador testemunha, dessa vez como *voyeur*. Ressalte-se que a ironia não recai sobre o fato de a personagem ser homossexual, dado que o próprio autor o era. A crítica sublinha a hipocrisia de um discurso que contradiz a prática real. Assim analisados, percebe-se que os comentários e as anedotas sobre as personagens têm sempre sua adequação à realidade posta à prova, não só por discursos contraditórios de vários enunciadores, mas pelo próprio exercício de observação do narrador da *Recherche*. Essa construção fragmentária é um aspecto importante da elaboração das personagens da *Recherche*: “[...] Proust explica ter construído e escolhido suas personagens em uma « terceira » dimensão, aquela do tempo, que lhe faz substituir a tradicional visão panorâmica e o retrato canônico em pé, uma visão fragmentada, descosturada e plural da personagem” (GUEZ, 2013, p.152)³⁵. Por isso, as personagens de Proust nos dão a impressão de ser multifacetadas e, por vezes, contraditórias, mas, ao fim, essa construção narrativa faz com que, ao mesmo tempo, o relato sobre essas personagens nos pareça mais verossímil e esses actantes pareçam mais humanos:

a opinião que temos uns dos outros, as relações de amizade, de família, não têm nada de fixo a não ser em aparência, e são eternamente mutáveis como o mar. Daí, tanto rumor de divórcio entre esposos que parecem tão perfeitamente unidos e que, pouco depois, falam ternamente um do outro; tantas infâmias ditas por um amigo que julgávamos inseparável e com quem nos reconciliaremos antes de termos tido tempo de nos recobrar da surpresa; tantas alianças desfeitas entre os povos, em tão pouco tempo. (CG, 1994, p. 120)

³⁵ [...] Proust explique avoir construit et saisi ses personnages dans une « troisième » dimension, celle du temps, qui lui fait substituer à la traditionnelle vision panoramique et au canonique portrait en pied, une vision fragmentée, décousue et plurielle du personnage.

A anedota está na base dessa multiplicidade de opiniões apresentadas, e, também, porque ela “pintava pessoas ‘comuns’ (vide as memórias do Cardeal de Retz ou de Saint-Simon)”. O boato, o rumor, a fofoca estão na origem do sucesso desse gênero. Segundo Guez (2013, p. 33), as publicações de recolhas de anedotas conhecem seu sucesso na França do século XVII, e fazem as vezes daquilo que atualmente seriam as revistas e jornais sobre a privacidade das celebridades. Histórias hilárias, sagazes sobre personalidades proeminentes em sua vida particular.

Alguns estão sem dúvida na origem dos nossos atuais jornais de escândalos, outros na origem das biografias ou testemunhos escritos por aqueles que viveram na companhia de algum « grande ». O sucesso dessas recolhas não foram na verdade menores que aquele de que hoje gozam os jornais e « Vida de ... » et testemunha uma primeira recuperação, ou circulação, da anedota fora da historiografia.³⁶ (GUEZ, 2013, p.30)

Essas anedotas maledicentes, o burburinho, os rumores e a fofoca são, entretanto, essenciais ao romance proustiano, como nos lembra Antoine Compagnon (2007, p.2):

A importância dispensada a todos os tipos de rumores na *Recherche*, assim que ao rumor em geral e à teoria do rumor, está ligada à escolha dostoiévskiana de uma narrativa da crença e de sua retificação. O rumor é o barulho que corre, a notícia sem controle que se espalha no mundo pela conversação e pela maledicência. A *Recherche* é um romance do mexerico, do boato, da fofoca, da detração. Certamente, o rumor é uma velha engrenagem da mecânica realista, mas a *Recherche* se interessa por ela da mesma maneira que Madame de Sévigné, Dostoiévski e Elstir, a respeito de sua recepção e de seu valor não somente sociológico mas, por assim dizer, metafísico³⁷.

Um bom exemplo desse rumor ocorre durante o passeio da senhora Swann, que em seu desfile elegante pelo Bois de Boulogne, casada com Swann, membro do Jockey Club, é reconhecida como Odette de Crécy por um transeunte, que comunica o fato a outro, que se lembra dela pelo auxílio de um evento alheio ao relatado: “Odette de Crécy? Bem que eu dizia, aqueles olhos tristes... Mas saiba que ela já não deve estar na primeira mocidade! Lembro-me que dormi com ela no dia da demissão de Mac-Mahon” (CS, 1979, p. 211). O papel da memória

³⁶ Certains sont sans nul doute à l’origine de nos actuels journaux à scandale, d’autres à l’origine des biographies ou « témoignages » écrits par ceux qui vécurent dans l’entourage de quelque « grand ». Le succès de ces recueils ne fut en effet pas moins grand que celui dont aujourd’hui jouissent les journaux et « Vie de ... » et témoigne d’une première récupération, ou circulation, de l’anecdote en dehors de l’historiographie.

³⁷ L’importance accordée à toutes sortes de rumeurs dans la *Recherche*, ainsi qu’à la rumeur en général et à la théorie de la rumeur, est liée au choix dostoiévskien d’un récit de la croyance et de sa rectification. La rumeur, c’est le bruit qui court, la nouvelle incontrôlée qui se répand dans le monde par la conversation et la médisance. La *Recherche* est un roman du bavardage, du cancan, du potin, du commérage. Certes, la rumeur est un vieux ressort de la mécanique réaliste, mais la *Recherche* s’intéresse à elle à la manière de Mme de Sévigné, Dostoiévski et Elstir, du côté de sa réception et de sa valeur non seulement sociologique mais pour ainsi dire métaphysique.

mais uma vez se mostra determinante para a anedota que começa por sua evocação na expressão “lembro-me”.

João Cabral também dá bastante valor à questão do rumor. O poeta dedica dois poemas ao “infundio”, termo espanhol para definir o rumor público propagado como notícia – além de tratar dele indiretamente em vários outros poemas. Em “As infundiosas” e “Ocorrências de uma Sevilhana”, o assunto é tratado diretamente, sendo que, neste último poema, a maledicência é apresentada de maneira bastante crua: “Olhando passar uma velha/ que dá na vista de tão suja:/ “Aquela? nunca tomou banho,/ mesmo debaixo de uma ducha;/ se alguém a obrigar a duchar-se,/ abre na ducha um guarda-chuva” (MELO NETO, 2007, p.509). À parte a questão moralizante da linguagem, o estudo do rumor, da maledicência mesmo, pode revelar aspectos importantes da linguagem, pois o rumor está na base da constituição identitária das personagens ficcionais e da nossa identidade social, que não deixa de ser um construto ficcional “móvel como o mar”.

2.4. Pequenas histórias sobre a formação literária.

Outro ponto em comum entre Proust e João Cabral é o aspecto crítico-literário de sua escrita. Ambos exerceram a crítica literária, seja em textos puramente críticos, seja na crítica realizada no interior de seu trabalho artístico. Alguns textos de crítica literária de João Cabral que se destacam são “Considerações sobre o Poeta Dormindo”, “Poesia e Composição”, “A Geração de 45”, “Da Função Moderna da Poesia”, além de toda a crítica e metalinguagem percebidas no interior do próprio poema, tidas como a marca registrada de João Cabral. Na crítica de Proust, destacam-se duas obras importantes para a compreensão do pensamento estético proustiano: “Les plaisirs et les jours” e “Contre Saint-Beuve”, além da crítica literária que, igualmente, corta a *Recherche* da primeira à última página. De fato, os dois autores exerceram a maior parte de sua crítica no interior de sua obra artística. Pelo uso da anedota, tanto Marcel Proust quanto João Cabral apresentam a genealogia de sua vida literária, além de histórias sobre seu exercício da escrita. Traçam, assim, um itinerário de sua formação literária, seja como leitores, seja como escritores. A notoriedade de ambos os escritores se deve à carreira literária, e daí o interesse suscitado pelas suas histórias pessoais:

Os homens das letras primeiramente, que coroam sua carreira pela narrativa do que eles foram, e depois “homens de nada”, tornados homens de letras precisamente devido à publicação da narrativa de sua vida... Essa narrativa se dá geralmente como

uma soma de anedotas articuladas ao redor de um “tornar-se”, a narrativa de uma “vida” feita de pequenos momentos, de “pequenas histórias”. (GUEZ, 2013, p.56)³⁸

Nessa esteira, *A Escola das Facas* é uma espécie de livro de memórias, mas principalmente, livro que retrança uma formação. Nele, são apresentadas memórias e anedotas que explicam algumas características da poesia de João Cabral. A inoculação do gosto estético do sertão é tratado no poema anedótico “Tio e Sobrinho”: “O sobrinho ouvia-o atento, / Muito embora menino/ E então já devorador,/ Se ainda não do *romanceiro*,/ Dos romances de cordel [...] (MELO NETO, 2007, p. 409). Essa propedêutica realizada pelo tio, que apresenta ao sobrinho o romance de cordel e chama sua atenção para as qualidades regionais, é indicada no poema como a fonte etiológica de seu gosto pela concisão, pela ausência, e até mesmo por uma certa escatologia do resquício, presentes em grande parte de sua obra: “Aquele conversa viva,/ nunca monólogo cego,/ lhe dando o Sertão, seu osso,/ deu-lhe o gosto do esqueleto”. Em “Descoberta da Literatura”, o autor indica que, na formação de seu gosto literário, existe para além de uma fuga ao cânone, uma certa rebeldia social. O “filho-engenho” não poderia consumir literatura popular, de cordel, pois esta era uma atividade de pessoas analfabetas, entenda-se, um produto cultural da classe trabalhadora e oprimida, e até mesmo, tida como marginal. O filho-engenho seria educado longe do engenho, na capital ou na Europa,

[...](E acabariam, não fossem
contar tudo à Casa-grande:
na moita morta do engenho,
um filho-engenho, perante
cassacos do eito e de tudo,
se estava dando ao desplante
de ler letra analfabeta
de curumba, no caçanje
próprio dos cegos de feira,
muitas vezes meliantes.)
(MELO NETO, 2007, p.422)

João Cabral comenta sua influência literária até mesmo nas histórias contadas antes de dormir, assim como Proust, que narrou o momento em que sua mãe lia George Sand ao levá-lo para dormir, o que para alguns críticos, dentre eles Jean-Yves Tadié (2017, p.47), poderia conter uma conotação algo edípica, pois, no referido livro, François, o protagonista, torna-se amante de sua mãe adotiva, Madeleine, e na noite em que a mãe do herói lhe lê essa história, este, ainda

³⁸ Les hommes de lettres d’abord, qui couronnent leur carrière par le récit de ce qu’ils furent, et puis des “hommes de rien”, devenus hommes de lettres précisément grâce à la publication du récit de leur vie... Ce récit s’offre généralement comme une somme d’anecdotes articulées auteur d’un “devenir”, le récit d’une “vie” faite de petits moments, de “petites histoires”.

criança, sofre enormemente com sua obsessão pela separação de sua mãe, após o beijo de boa-noite, a quem o pai e os convidados estavam esperando no andar inferior da casa. A história contada antes de dormir aparece também no poema anedótico “Imaginação do Pouco”, em que João Cabral explica a influência de sua mucama Siá Floripes, que se muda com a família para vários engenhos para “seguir contando histórias de dormir” a ele e seu irmão. Ela inocula no autor aquilo que ele chama de “A Imaginação do Pouco”, um gosto literário que se associa à poética que utiliza como matéria prima para sua fatura aquilo que é trivial nos objetos cotidianos e circunstantes, como o caso de Francis Ponge e Marianne Moore, que é citada em epígrafe no poema: “Os bichos eram conhecidos,/ e, os que não, ela descrevia:/ daqueles mesmo que inventava/ (colando uma paca e uma jia) [...]/ Para compor-me o céu dos contos, no começo o vi como igreja; coisas caídas no contar/ fazem-me ver é a bagaceira” (MELO NETO, 2007, p.429). O poema é uma anedota sobre as histórias da Siá Floripes que influenciaram e ajudaram a compor a sensibilidade literária do autor quando criança e, ao mesmo tempo, é realizada uma análise do modo usado pela contadora para compor sua história. Análise essa que funciona como uma espécie de poética cabralina.

Em palestra realizada dia 20 de novembro de 2018, na Universidade Federal de Goiás, o poeta Francisco Alvim afirmou que utilizava anedotas em muitos de seus poemas como um artifício para enxugar neles um possível derramamento metafórico. A afirmação que Francisco Alvim faz para analisar sua própria poesia pode auxiliar na compreensão do uso que João Cabral faz da anedota. A anedota reduz o floreio metafórico do poema e a exuberância de uma imaginação que pudesse afastar realidade e escrita, como no poema “A imaginação do pouco”.

Assim como João Cabral faz em sua obra, no decorrer da *Recherche*, o herói apresenta pessoas, eventos, livros, quadros, viagens, paisagens, cidades, arquiteturas, esculturas que o influenciaram e de que forma essas influências contribuíram para a formação de sua sensibilidade artística. Dentre as pessoas, Swann se destaca por ser um potencial grande crítico de arte, que, por causa dos divertimentos da vida em sociedade, falha em escrever seu livro. Segundo Magny (1950, p.172), Swann seria a prefiguração de Marcel que sucumbe onde o herói tem sucesso: a escrita de uma grande obra que legitima artisticamente sua existência. O herói conta que ainda jovem teve uma conversa com Swann, em que este questiona a separação das artes e compara as esculturas das Rainhas da Catedral de Chartres à encenação teatral de um livro literário, o que de um só lance funde literatura, escultura e arquitetura. Essa comparação de literatura com escultura oferece uma nova e inesperada dimensão de fruição estética para o narrador. A seguinte análise de Swann, a respeito das artes, muda a maneira como o narrador concebe a fruição estética das obras:

— Conheço-o muito. Se quiser que ele escreva alguma coisa no seu volume, poderei pedir-lhe.
 Não me animei a aceitar, mas fiz a Swann algumas perguntas sobre Bergotte.
 — Poderá dizer-me qual o ator que ele prefere?
 — O ator, não sei. Mas sei que não compara nenhum artista masculino a Berma, a quem coloca acima de todos. Já a viu representar?
 — Não, senhor, meus pais não me permitem que vá ao teatro.
 — É pena. Devia pedir a eles. A Berma, em *Phèdre*, no *Cid*, não é mais que uma atriz, se quiser, mas sabe que não creio muito na “hierarquia” das artes.” [...]“A hierarquia, vocês sabem, como dizem as pessoas ridículas.” então, se era ridículo, porque o dizia? Após um instante, acrescentou: “Isto dará uma visão tão nobre como qualquer obra-prima, como digamos... -e se pôs a rir como as Rainhas de Chartres!” (CS, 1982, p.71).

Nessa conversa, Swann comenta sua concepção de arte, segundo a qual não existe hierarquia entre as diferentes formas de expressão artística, Swann compara a interpretação cênica de Berma às esculturas das Rainhas da Catedral de Chartres, juntando em um só comentário literatura, teatro, escultura e arquitetura, o que abre uma nova dimensão interpretativa da arte para o herói. Ao fim do diálogo, Swann critica a divisão da arte. Essa divisão estava bastante em voga no século XIX, em categorias que separavam as artes em materiais e simbólicas ou abstratas, cujo maior divulgador foi Hegel e seu curso de Estética³⁹. Em relação à genealogia da sensibilidade artística do herói, essa conversa com Swann realiza uma mudança, uma lição, ao revelar ao narrador uma nova concepção de arte, na qual as diversas formas artísticas perdem a hierarquia e o limite entre si.

A partir daí, o próximo passo para o narrador, naturalmente, é proceder ao esgarçamento dos limites entre realidade e arte, que passam a se interpenetrar na concepção artística fenomenológica dos objetos e eventos observados pelo herói. Compreender essa questão estética é imprescindível para a compreensão da própria *Recherche*. O entendimento dessas assertivas será mais fácil, contudo, após apresentarmos alguns exemplos do texto proustiano. A história do amor de Swann por Odette é representativa dessa maneira de compreender a convergência da arte com a realidade. Swann se perde no amor por uma mulher, Odette de Crecy – que, nas palavras desse abastado membro do Jockey Clube, nem mesmo fazia seu tipo – por haver nela percebido uma profunda semelhança com a figura de Zéfora, retratada no

³⁹ Entre as artes materiais, estaria, em primeiro lugar, a arquitetura, depois a escultura, em seguida a pintura, que é intermediária entre o material e o abstrato, avançando, há a música e a poesia, como as artes mais simbólicas. Para Erich Heller, a música seria a mais abstrata das artes, aí estaria a origem, segundo Heller, da admiração de Mallarmé pela música, pois ela naturalmente oferecia a pureza artística (o que Mallarmé buscava na poesia) abstraída de todos resquícios não artísticos e ruídos da realidade. Otto Maria Carpeaux, em seu livro *Uma pequena história da música*, afirma que a música não se baseia em nenhum tipo de imitação. Ela é, segundo o autor, a única expressão de arte não mimética. Nessa acepção, a música não dependeria da referência a nenhum objeto exterior à sua própria sonoridade depurada de qualquer elemento estranho à sua expressão.

quadro “As provações de Moisés”, de Sandro Botticelli. E toda a derrocada desse abastado burguês amante das artes ocorre por projetar em Odette as qualidades artísticas do mestre florentino, e para esse grande colecionador de telas, possuir a amante é estar em posse do objeto de arte único.

Ainda em relação à hierarquia das artes, no livro *À sombra das Raparigas em flor*, o pintor Elstir, que seria a transposição romanesca de Monet, em conversa com o narrador, compara a Igreja de Balbec a uma bíblia de pedra e, ainda, ao gênero poético⁴⁰:

Como! — disse-me Elstir —, não lhe satisfez aquele pórtico? É a mais bela Bíblia historiada que um povo poderá ler. A Virgem e os baixos-relevos onde se expõe sua vida constituem a expressão mais terna e inspirada desse longo poema de adoração e louvor que a Idade Média vai estendendo aos pés da Madona. (SRF, 1984, p.263)

Essas conversas com intelectuais, escritas em forma de anedota traçam o percurso da formação do protagonista. Assim, Elstir dá ao narrador a lição de que as pedras esculpidas em forma de santos da tradição medieval, a forma artística que a arquitetura imprime às construções mais sólidas e a abstração estética quase etérea da linguagem poética se confundem e interpenetram na estrutura da catedral. Elstir reafirma, assim, a aula de Swann sobre a hierarquia das artes.

Há, ainda, dois personagens do núcleo de convivência mais próximo do herói, que não sendo necessariamente especialistas, exercem no espírito do protagonista uma influência estética talvez mais marcante do que a dos especialistas mencionados. Temos aí Bloch, seu amigo de infância, que é um pouco pedante, mas possui um gosto verdadeiro pela literatura. Bloch apresenta ao herói um romance de Bergotte. Em seus devaneios de leitura em Combray, Marcel admira por longas horas o texto deste romancista, cuja escrita analisada pelo narrador é, em tudo, semelhante à própria escrita proustiana. A influência estética decisiva, contudo, parece vir da avó do narrador. Ele sempre conta uma boa anedota sobre sua avó materna, para quem, a qualidade artística de um objeto é mais importante do que sua utilidade. As pessoas não dotadas de tal sensibilidade estética enxergam as ações da avó como sendo contrárias ao bom senso. O narrador nos revela que o gosto artístico da boa senhora sempre vem antes de qualquer raciocínio pragmático. Desse modo, por exemplo ao escolher um presente de aniversário para o herói, ainda na infância, a genitora havia comprado livros de autores tidos como polêmicos, Musset e Rousseau, não indicados, segundo as convenções sociais dominantes, para a faixa etária infantil. Sua avó, sem se dar conta de alguns efeitos colaterais

⁴⁰ Termo que Proust toma emprestado de John Ruskin, que o utilizou para se referir à Catedral Notre Dame d’Amiens

que tais leituras poderiam produzir em uma alma jovem, não via o mínimo problema em fazer tal oferta, dado que só enxergava em sua ação a possibilidade de fazer seu neto aceder ao que havia de melhor escrito em matéria de literatura francesa:

Mas como meu pai quase a tivesse tratado de louca ao saber dos livros que queria me dar, ela própria voltara à livraria de Jouy-le-Vicomte para que eu não corresse o risco de ficar sem presente (fazia um dia escaldante e regressara tão mal que o médico advertiu minha mãe de que não a deixasse fatigar-se daquela maneira) e se atirara aos quatro romances campestres de George Sand. “Minha filha”, dizia ela a mamãe, “eu nunca seria capaz de dar a esse menino qualquer coisa de mal escrito.” (CS, 1982, p.75)

Aliás, conta o narrador que, qualquer presente que sua avó fosse oferecer, ela não se atinha a sua utilidade, mas procurava antes objetos antigos “como se, havendo seu longo desuso apagado em tais coisas o caráter de utilidade, parecessem antes destinadas a contar a vida dos homens de outrora que a atender às necessidades de nossa vida atual” (CS, 1982, p.33). Assim a avó do herói deplorava os presentes oferecidos pela cunhada, pois a poltrona oferecida a um jovem casal ou a velhos conhecidos logo viria a se quebrar, segundo o autor ressalta: “[...] minha avó teria julgado mesquinho preocupar-se muito com a solidez de um móvel onde ainda se distinguiam uma flor, um sorriso, às vezes uma bela imaginação do passado” (CS, 1982, p.34). Durante o romance, percebe-se que o protagonista, da mesma forma que a avó, procura, com o olhar atento, a qualidade estética de todas as coisas ao seu redor antes de se indagar sobre sua utilidade. Essa atitude que ele herda da avó é uma espécie de defesa contra a banalização da arte pela indústria cultural, no final do século XIX.

Ao tratar de anedotas de formação literária, Shoshana Guez utiliza como exemplo da iniciação do processo da escrita na juventude uma anedota que faz referência a um evento biográfico da escritora Nathalie Sarraute.

Assim dessa anedota motor de uma carreira retirada de *Infância*: quando ela é somente uma criancinha, sua mãe convida Nathalie Sarraute a mostrar ao romancista em visita à sua família, o “longo romance” que ela redigiu a um “Senhor” que não é outro que o próprio autor. Este último folheia rapidamente o caderno e solta com um tom sentencioso: “antes de se pôr a escrever um romance, é necessário aprender ortografia”. (GUEZ, 2013, p.56)⁴¹

⁴¹ Ainsi de cette anecdote “moteur” d’une carrière tirée d’Enfance : alors qu’elle n’est encore qu’une très jeune enfant, sa mère invite Nathalie Sarraute à montrer au romancier en visite chez sa famille, le “long roman” qu’elle a rédigé à un “Monsieur” qui n’est autre que l’auteur lui-même. Ce dernier feuillette rapidement le cahier et lâche d’un ton sentencieux: “avant de se mettre à écrire un roman, il faut apprendre l’orthographe”. (p.56)

Contudo, a autora de *L'anecdote proustienne* poderia de bom grado haver utilizado uma anedota presente em *À sombra das raparigas em flor* para dar o exemplo pretendido, pois, nesse volume da *Recherche*, o narrador conta a história, bastante semelhante à de Nathalie Sarraute, de como, ainda jovem, apresentou um poema de sua autoria ao senhor de Norpois, um diplomata com pretensões a conhecedor de literatura, em visita ao pai do herói. Na anedota, o pai pede ao jovem que mostre sua produção poética ao convidado, que parece desprezar o que leu:

Meu pai dedicava a meu gênero de inteligência um desprezo suficientemente corrigido pela ternura, de modo que tinha afinal uma cega indulgência por tudo quanto eu fazia. Assim, não hesitou em mandar-me buscar um pequeno poema em prosa que eu escrevera outrora em Combray, ao voltar de um passeio. Tinha-o composto com uma exaltação que me parecia dever comunicar-se aos que o lessem. Mas com certeza não atingiu o sr. de Norpois, pois mo devolveu sem dizer palavra. (SRF, 1984, p.27)

Contudo, pouco depois, ao ser interrogado por Marcel se, em um jantar oferecido pela senhora Swann de que ele, sr. de Norpois, havia participado, estivera presente também o escritor Bergotte, acrescentando a sua (do herói) apreciação confessa pela obra do autor em questão, o senhor de Norpois sai do silêncio para dizer da impressão sobre o poema que lera:

– Mas nota-se no que me mostrou a má influência de Bergotte. Não o surpreenderei evidentemente se lhe disser que no referido trecho não havia nenhuma das qualidades de Bergotte, pois ele é um verdadeiro mestre na arte, aliás inteiramente superficial, de certo estilo do qual você, na sua idade, não pode possuir nem sequer os rudimentos. Mas os defeitos já são os mesmos: esse contrassenso de alinhar palavras sonoras, para só depois atentar no sentido. E pôr o carro adiante dos bois. (SRF, 1984, p.38)

De fato, o estilo atribuído a Bergotte é bastante semelhante ao que se percebe na própria *Recherche*: um certo enlevo do texto pela sonoridade, pela digressão e uma grande admiração pela arquitetura e pelas artes. O senhor de Norpois encarna uma certa parcela da crítica que não soube admirar as novidades e rupturas trazidas pelo texto proustiano. O diretor da editora Ollendorff, senhor Humblot, mostrou um grande poder de síntese da mentalidade editorial vigente e da sensibilidade crítica dominante, ao rejeitar a publicação da *Recherche* com as seguintes palavras: “Meu caro amigo, talvez eu seja completamente doido, mas por mais que dê tratos à bola não consigo entender por que um sujeito precisaria de trinta páginas para descrever as voltas que dá na cama antes de adormecer⁴².” (PAINTER, 1985, p.535).

Embora essas conversas e anedotas sobre arte e artistas nem sempre sejam positivas e construtivas, o herói consegue retirar valiosas lições mesmo em seus aspectos problemáticos,

⁴² Sugerimos aqui uma tradução mais simples que a de Fernando Py para a carta do senhor Humblot: “Meu caro amigo, talvez eu seja um pouco ignorante, mas não posso entender como alguém pode levar trinta páginas para descrever como se vira e revira em sua cama antes de adormecer”.

estejam elas na refutação de uma ideia ou na crítica a ela. É o caso de suas conversas com Madame de Villeparisis, que só conhecia os grandes autores em sua dimensão física, empírica, como pessoas da sociedade, ou, às vezes, por meio de anedotas sobre eventos de que essas pessoas tomaram parte, contadas a ela por pessoas que os conheceram em vida. Isso dava a Madame de Villeparisis uma percepção sobre os autores e a literatura que era, em tudo, diferente da percebida pelo narrador, que somente os conhecia por meio da escrita.

A Villeparisis, interrogada por mim acerca de Chateaubriand, Balzac e Victor Hugo; todos antigamente recebidos por seus pais e conhecidos dela mesma, achou graça na minha admiração, contava deles coisas picantes como acabavam; sobre grão senhores ou políticos, e julgava-os com severidade exatamente porque não tinham essa modéstia, esse apagamento do próprio valor, essa arte só se contenta com um só traço preciso e não insiste, e evita acima de tudo a grandiloquência, essa oportunidade e essas qualidades de moderação e simplicidade, próprias do verdadeiro talento, conforme lhe haviam ensinado e que ela não vacilava em lhes preferir certos homens que, de fato, talvez tivesse por isso, vantagem sobre um Balzac, um Victor Hugo ou um Vigny, numa academia ou num conselho de ministros, como Molé, Fontanes, Vil Bersot, Pasquier, Lebrun, Salvandy ou Daru. - É como esses romances de Stendhal, por quem você parece ter admiração. Você o deixaria muito espantado se lhe falasse desse modo, que se encontrava com ele em casa do Sr. Mérimée este sim, um homem de talento-, me disse várias vezes que Beyle (era este o seu nome) era de uma vulgaridade, mas muito espirituoso num jantar e não alimentava ilusões de seus livros. Aliás, você bem sabe como respondeu, com um ar de elogios excessivos do Sr. de Balzac. Nisto, pelo menos, era homem de bom tom. (SRF, 1984, p.183)

Madame de Villeparisis parece ser conduzida a um julgamento literário equivocado por avaliar a literatura não pelos textos, mas somente pela vida dos autores. Uma espécie de teoria do romance no estilo naturalista de Émile Zola ou, então, o biografismo de Sainte-Beuve – que prescreviam, em sua crítica, a pesquisa sobre a vida dos autores da obra analisada. No caso da Senhora de Villeparisis, esse modo de proceder chega a um paroxismo pelo fato de a nobre senhora haver tido proximidade com os grandes autores franceses do século XIX durante bailes e jantares oferecidos pela nobreza e não apenas por meio de pesquisa de documentos. Villeparisis nem mesmo se dá ao trabalho de citar os textos ao fazer algum juízo de valor desses autores, seu julgamento moral da biografia do autor tem, para ela, o peso da mais refinada crítica literária. Assim, a crítica da marquesa é adulterada, também, por anedotas sobre autores, como as que Mérimé lhe contou sobre Stendhal. Madame de Villeparisis exalta Merimé e diminui o autor de *O vermelho e o negro*. O narrador mal disfarça a ironia da situação, mas a História mostra haver decidido que Stendhal era um autor muito superior a Mérimée, que, contudo, brilhou no mundo da política, como senador. A nobre senhora não diferencia o sucesso do homem mundano com o sucesso do escritor literário, sem levar em conta que as qualidades para ter projeção em um meio e no outro podem não ter nada que ver entre si. O herói, que conhece Balzac e Stendhal apenas por seus textos, os julga grandes homens, Villeparisis, que os

conheceu apenas como homens da sociedade, enxerga somente a vulgaridade da imagem dos autores empíricos, e faz uma apreciação que inverte o valor do texto dos autores. A mesma análise com base na vida do autor está presente na relação do senhor de Norpois com Bergotte e sua obra, pois o velho embaixador não faz distinção entre o autor e sua obra. Condena a moralidade apresentada na obra de Bergotte devido a uma suposta imoralidade conduzida pelo autor em sua vida particular.

— As relações entre mim e Bergotte — acrescentou, dirigindo-se a meu pai — foram um tanto espinhosas, o que afinal de contas era também divertido. Alguns anos antes, fez Bergotte uma viagem a Viena, quando eu era embaixador ali; foi-me apresentado pela princesa de Metternich, inscreveu-se na embaixada e mostrou desejos de ser convidado para as suas recepções. Ora, eu, como representante da França no estrangeiro, à qual em certa medida ele honra com os seus escritos, e numa medida bastante fraca, digamos, para ser exato, poderia eu passar por alto a triste opinião que tenho da sua vida privada. Mas ele não viajava sozinho e, ainda mais, tinha a pretensão de que fosse também convidada a sua companheira. Não creio ser mais pudibundo do que outro qualquer, e, como celibatário, podia talvez abrir um pouco mais largamente as portas da embaixada, do que se fosse casado e pai de família. Contudo, confesso que há um grau de ignomínia com que eu não poderia acomodar-me, e que é tanto mais repugnante pelo tom mais que moral, ou melhor, moralizador, que Bergotte assume em seus livros, nos quais não se veem mais que análises perpétuas e, entre nós, um pouco frouxas, de escrúpulos dolorosos, de remorsos doentios, e isto por simples pecadilhos, uns verdadeiros sermões, e bem baratos, ao passo que mostra tanta inconsciência e cinismo na sua vida privada. Em suma, esquivei-me à resposta, a princesa voltou à carga, mas sem maior êxito. Assim sendo, não suponho que deva estar muito em odor de santidade perante essa personagem [...] (SRF, 1984, p.40)

A invectiva de Norpois contra o estilo de Bergotte apenas mostra o quanto o embaixador desconhece o que seja literatura. Por um lado, Norpois faz uma análise literária se baseando no autor empírico e em sua vida privada. Por outro lado, o velho embaixador aponta o fato de o autor ser dado a “análises perpétuas” de “escrúpulos dolorosos”, “uns verdadeiros sermões” “por simples pecadilhos”, em suma, a moral do livro, além de prolixa, parece ser desmentida pela imoralidade com a qual o autor conduz sua vida no mundo real. O velho amigo do pai do herói desconhece ou desvaloriza um dos papéis mais importantes da literatura, a análise moral, como bem assinalou Compagnon (2008, p.2), em seu artigo “O ‘senso moral’ do narrador” (entenda-se o narrador da *Recherche*):⁴³ “Ora, Proust foi, por muito tempo, situado fora da moral, considerado como amoral ou imoral [...]. O alcance moral da obra de Proust, muito tempo, ignorado ou ocultado, não é, entretanto, de menor importância”. E podemos acrescentar ainda que o romance proustiano se constrói sobre uma base moral, se nos lembrarmos do sentido etimológico do termo “moral”, que deriva de “moeurs”: costumes. A moral, assim encarada, é

⁴³ Or Proust a été longtemps situé hors de la morale, considéré comme amoral ou immoral [...]. La portée morale de l’oeuvre de Proust, longtemps ignorée ou occultée, n’est pourtant pas négligeable.

a relação do narrador com os costumes da sociedade e da época em que viveu. E o sentido de moral ainda está presente no gênero anedota, naquilo que, como bem lembrou João Cabral, esse gênero possui da fábula, e se resume em uma questão: “qual a moral da história?”. Toda anedota parece possuir uma moral. Ao analisar *Psicologia da Composição*, Sérgio Buarque de Holanda percebeu que a base do rigor formal da obra de João Cabral “não era apenas uma poética, na acepção mais corrente e usual do vocábulo. Era mais, e principalmente, uma espécie de norma de ação e de vida. A estética, em outras palavras, assentava sobre uma ética” (HOLANDA *apud* SOUSA, 2006, p.143). Essa base de rigor formal João Cabral utiliza igualmente em suas anedotas, e a ética que Sérgio Buarque percebia nos primeiros livros, mesmo aqueles de uma poesia de base mais abstrata, essa moral está mais tensionada na escrita anedótica do poeta. Essa forte ética presente na escrita de João Cabral encontra na fábula anedótica a expressão de sua moral. Antoine Compagnon no mesmo artigo em que trata da moral do narrador proustiano afirma que “[a] literatura, domínio do pensamento moral vivo ou em ação, constitui uma ética prática em vez de uma ética especulativa, como a filosofia” (2007, p.9).⁴⁴

A *Recherche*, de fato, procede a um inventário da moral e dos costumes da sociedade francesa da *Belle Époque*, e obviamente, a análise que o narrador empreende não é desprovida de uma determinada ética. Isso posto, o julgamento sobre literatura do Senhor de Norpois ao criticar a análise moral do narrador – que o velho embaixador toma por um sermão interminável, desproporcional aos “simples pecadilhos” apontados – não poderia estar mais equivocado. E é uma análise mais literariamente inconsistente por levar em consideração a comparação da moral do narrador das obras de Bergotte com a vida do autor Bergotte, que segundo Norpois, seria um depravado em sua vida em sociedade e, portanto, hipócrita ao fazer um julgamento moral em sua escrita. Esse trecho é uma crítica ao método de Sainte-Beuve, que analisa a obra comparando elementos de referência bibliográfica do autor com a obra por este produzida. Proust criticou veementemente tal procedimento em um artigo, contido no livro de coletânea de fragmentos *Contre Sainte-Beuve*, posicionando-se de modo tenaz contra esse modo de analisar a obra:

O famoso método (de Sainte-Beuve), que faz dele, segundo Taine, segundo Paul Bourget e tantos outros, o mestre inigualável da crítica do século XIX, este método que consiste em não separar o homem e sua obra, em considerar que não é sem importância - ao julgar o autor de um livro, se esse livro não for um “tratado de geometria pura” – haver primeiramente respondido às questões que parecem as mais

⁴⁴ La littérature, domaine de la pensée morale vivante ou en action, constitue une éthique pratique plutôt qu’une éthique spéculative, comme la philosophie.

estranhas a sua obra (como ele se comportava, etc.), cercar-se de todas as informações possíveis sobre um escritor, colecionar sua correspondência, interrogar os homens que o conheceram, conversando com eles se eles ainda forem vivos, lendo o que eles puderam escrever sobre ele se eles estão mortos, este método desconhece o que uma frequência algo profunda de nós mesmos pode nos ensinar: que um livro é o produto de um outro eu diferente daquele que manifestamos em nossos hábitos, na sociedade, em nossos vícios. (PROUST, 1973, p.23)⁴⁵

João Cabral, por seu lado, mostrou compreender que a obra não espelha o autor empírico, ou melhor, o conhecimento do autor não contribui para o conhecimento da obra. A relação entre autor e obra é quase uma obsessão, aliás, em João Cabral. O poeta pernambucano sempre fez questão de ostentar sua aversão a uma literatura dita subjetiva. “Saio do poema como quem lava as mãos”, está aí sintetizada, nesses versos, a distância asséptica entre autor e obra. Encontra-se aí, igualmente, o problema da subjetividade e do sujeito lírico fora de si. João Cabral sempre deixou claro que é um poeta anti-subjetivo, e até mesmo anti-lírico, no sentido hegeliano de que a poesia lírica deveria expressar a subjetividade do autor. Um poema pouco comentado traz uma análise muito interessante de João Cabral sobre essa questão. O referido poema é dedicado a Camilo Castelo Branco. João Cabral se confessa um admirador da obra, mas se questiona se o autor exerceria a mesma atração:

A Camilo Castelo Branco

Se num mesmo nível de tempo
Tivéssemos coexistido,
Eu sentiria a antipatia
Que te tiveram teus amigos.

De perto, eu só veria o mau
Caráter, marcas de bexiga,
O personagem de mau hálito
Com que contruíste tua vida.

(Com que construístes ou foste tu
O construído por sua vida?
É fácil condenar uma vida
De fora, sem ter que vesti-la:

Como saber se aquela vida
Foi camisa apertada e curta
E viver dentro dela, sempre,

⁴⁵ La fameuse méthode (de Sainte-Beuve), qui en fait, selon Taine, selon Paul Bourget et tant d'autres, le maître inégalable de la critique du XIXe, cette méthode qui consiste à ne pas séparer l'homme et l'œuvre, à considérer qu'il n'est pas indifférent pour juger l'auteur d'un livre, si ce livre n'est pas un « traité de géométrie pure », d'avoir d'abord répondu aux questions qui paraissent les plus étrangères à son œuvre (comment se comportait-il, etc.), à s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain, à collectionner ses correspondances, à interroger les hommes qui l'ont connu, en causant avec eux s'ils vivent encore, en lisant ce qu'ils ont pu écrire sur lui s'ils sont morts, cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profond avec nous-mêmes nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices.

Foi a luta contra as costuras?)
(MELO NETO, 2007, p. 518)

No poema em questão, João Cabral examina a distância entre autor empírico, e sua abjeção física, de um lado, e o autor que ele conhecia pela leitura, de outro. Os adjuntos adverbiais “De perto”, no quinto verso, e “De fora”, no décimo-segundo, estabelecem o intervalo entre o homem público, o autor, celebrado, condecorado, e o homem em sua vida privada, com suas vicissitudes e dificuldades, mesmo aquelas de ordem física e biológica. Esse poema retoma um biografema que busca retratar o homem público sob suas particularidades, em sua privacidade, nesse sentido ele é um tipo de anedota. Ele não possui todas as características de uma anedota, mas é uma anedota no sentido etimológico, como sendo um conteúdo não oficial, não publicado sobre uma personalidade. Shoshana Guez indica que tomar o homem público em sua particularidade é, aliás, um dos aspectos determinantes da anedota:

O historiador considera quase sempre os homens em público; ao passo que o autor de anedotas somente os examina em particular. Um crê se desincumbir de seu dever quando os retrata tais quais eram no exército, ou no tumulto das cidades; e o outro tenta de todas maneiras abrir para si as portas de seus gabinetes (GUEZ, 2013, p. 27)⁴⁶

E a conclusão do raciocínio de algum modo indica que a grande obra do autor em nada lembraria “o mau caráter” que viveu e carregou suas “marcas de bexiga” e seu “mau hálito”. O mesmo raciocínio está presente na *Recherche*. O jovem Marcel, ao ler os livros de Bergotte, faz a seguinte imagem mental do autor em questão: “Por seus livros, imaginava eu Bergotte como um velho frágil e desiludido que perdera filhos e jamais se consolara” (Caminho de Swann, 1982, p.75). Contudo, mais tarde o narrador conta que ao conhecer o verdadeiro Bergotte, sua expectativa foi frustrada e sua imaginação se mostrou equivocada e distante da realidade:

Ora, um dia, a sra. Swann convidou-me para um almoço de gala. Eu não sabia quais seriam os convivas. Ao chegar, logo no vestibulo, fiquei desconcertado com um incidente que me intimidou. [...] A sra. Swann, que acabava de “nomear-me”, como dizia, a várias dentre elas, de súbito, em seguida a meu nome, da mesma forma como acabava de pronunciar-lo (e como se fôssemos apenas dois convidados que tivessem igual satisfação em conhecer-se), disse o nome do suave Cantor de cabelos brancos. Esse nome de Bergotte fez-me estremecer como a detonação de um revólver que houvesse descarregado sobre mim, mas instintivamente, para não perder a compostura, saudei-o; ante mim, como esses prestidigitadores que a gente avista intatos e de sobrecasaca na fumarada de um tiro de pistola de onde se evola uma pomba, era-me devolvido o cumprimento por um homem moço, rude, baixo, reforçado e míope, de nariz vermelho em forma de caramujo e barbicha negra. Eu estava mortalmente triste, porque o que acabava de reduzir-se a pó não era apenas o

⁴⁶ L'historien considère presque toujours les hommes en public ; au lieu que l'écrivain d'anecdotes ne les examine qu'en particulier. L'un croit s'acquitter de son devoir, lorsqu'il les dépeint tels qu'ils étaient à l'armée, ou dans le tumulte des villes ; et l'autre essaie en toutes manières de se faire ouvrir la porte de leur cabinet.

langoroso velho, de que nada mais restava, era também a beleza de uma obra imensa que eu pudera alojar no organismo desfalecente e sagrado que construíra como um templo expressamente para ela, mas para a qual não estava reservado nenhum espaço no corpo acachapado, cheio de vasos, de ossos, de gânglios, do homenzinho de nariz esborrachado e barbicha negra que se achava à minha frente. (SRF, 1984, p.83)

A narrativa de Bergotte conduziu o leitor Marcel a um erro de julgamento, um erro que é ao mesmo tempo uma lição. Marcel se dá conta de que a imagem que o texto lhe deu do enunciador em nada condizia com a figura do autor empírico. Uma vez aprendida essa lição, ela se torna uma importante referência para o herói, que descobre, então, que autor e obra não se confundem.

Por fim, ainda tratando de anedotas literárias, temos a anedota de João Cabral sobre a Academia Brasileira de Letras. O poeta mostra o seu trajeto de menino nascido no sertão, as referências literárias, ora regionais, ora canônicas, daquele filho-engenho, até sua ascensão e reconhecimento, ao participar da mais alta agremiação literária do Brasil. Ele dedica um poema anedótico à Academia Brasileira de Letras. Arnaldo Saraiva, em seu livro *Anedotas do Nemésio*, indica “a existência de um Anedotário Geral da Academia Brasileira”(SARAIVA, 2016, p.34). Provavelmente a anedota de João Cabral não entraria nesse anedotário, pois é demais satírica e mordaz para com essa instituição. O poeta traça seu percurso de formação literária de jovem em formação literária até escritor renomado em frequência privada com outros escritores famosos, como Rubem Braga e Clarice Lispector, retrata ainda sua atividade como membro da Academia Brasileira, mas aquilo que deveria ser a coroação de uma carreira, a indicação a uma cadeira da ABL, aparece antes como o anticlímax.

Numa Sessão do Grêmio

Sessão do Grêmio da ex-Capital
 Hora (são horas!) de anotar mortes.
 O tabelião, Imortal, soletra:
 W.H. Auden

Ninguém sabe quem, de onde vem.
 Aceitam o voto e te aplaudem,
 Que é da morte a ser celebrada,
 W. H. Auden.

A nenhum grêmio como o nosso,
 Que assegura a imortalidade,
 Pertenceste, está mesmo morto,
 W. H. Auden.

Ao entre-ribo do Imortais
 E ao descobrir que Auden morre,
 Invejei-te a mortalidade,
 W. H. Auden.
 (MELO NETO, 2007, p. 579)

No poema “Numa sessão do grêmio”, o poeta descreve uma votação com o intuito de escrutinar se o nome do poeta W. H. Auden pode compor o obituário da Academia Brasileira de Letras. O poeta em tom xistoso (irônico?) compara os membros da ABL e o poeta W. H. Auden, recentemente falecido: de um lado os “Imortais”, epíteto dado aos membros da academia, de outro, o poeta morto. Este, segundo deixa entrever João Cabral, é muito maior que os “Imortais”, e causa mesmo inveja ao próprio poeta pernambucano, que revela sua preferência pela mortalidade de W. H. Auden à imortalidade dos membros da ABL. Tal votação se mostra indigna, pois Auden está acima do julgamento dos membros da Academia Brasileira de Letras, onde “ninguém sabem quem, de onde vem”. A estatura do autor nova-iorquino independe da votação favorável ou desfavorável de pessoas cuja produção nunca se aproximaria da qualidade encontrada na escrita deste. Os versos “A nenhum grêmio como o nosso,/ que assegura a imortalidade,/ pertenceste, está mesmo morto,/ W. H. Auden” devem ser lidos a contrapelo, pois são extremamente irônicos. Ao fim do poema, percebe-se que, para João Cabral, Auden é imortal e o pertencimento à maior agremiação literária do Brasil não garante imortalidade a ninguém, nem mesmo esta condição é fiadora de que os agremiados possuam uma grande obra, que perdurará no tempo. O percurso literário de João Cabral, iniciado desde seu nascimento com “blasfêmias sangue e grito/ em meio à freirice de lírios,/ mesmo se explodem (gritos, sangue),/ de chácara entre marés, mangues” (MELO NETO, 2007, p. 413), passando pelo percurso do filho-engenho que lia literatura analfabeta, e chega ao reconhecimento do autor pela Academia Brasileira de Letras, que, no entanto, se apresenta como mais uma frustração, pois o prazer da literatura não está no brilho dos salões ou nos círculos da alta sociedade. Frustrações com a alta sociedade e fuga dos salões é igualmente o destino de um recluso Marcel Proust.

2.5. A micronarrativa cômica nas regras de conversação e na temática da morte em João Cabral e Marcel Proust.

Por fim, abordaremos a questão da anedota em sua expressão mais típica, como “micronarrativa cômica”. A anedota, conforme o que foi apontado, é um gênero literário que apresenta a vida dos homens “em seu gabinete”, ao contrário da historiografia, que apresenta a vida pública. Saber contar essas histórias é essencial nos salões aristocráticos, pois, entre a nobreza francesa do século XVII,

“[...] ser um homem inteligente é também e principalmente saber narrar e introduzir oportunamente uma anedota ou um dito sagaz – do qual a anedota se torna rapidamente um sinônimo [...] O perfeito domínio das regras da conversação é tão primordial para a existência do cortesão quanto a faculdade de manejar as leis para o advogado” (GUEZ, 2013, p.33)⁴⁷

E embora a conversação estabelecida entre o avô do narrador e Swann se passe no século XIX, ela é exemplar da utilização da anedota como mero adorno de conversação. A chegada de Swann para um jantar na casa do Narrador é marcada por uma encenação dos familiares do herói, que embora saibam que seja Swann quem se aproxima, fingem surpresa. Toda a cena mostra um excesso de convencionalidade e superficialidade nas relações sociais. A anedota funciona mesmo como fator asséptico de um possível estreitamento das relações humanas. Conversar sobre outros temas que não de si mesmo impede que as personagens estabeleçam uma conexão real entre suas personalidades sem as máscaras das convenções sociais. Assim, a conversa entre o avô e o convidado é uma pura alternância de anedotas:

Grande conversa a nossa! Não sei por que tocamos nesses “cumes” e, voltando-se para meu avô: "Portanto, Saint-Simon conta que Maulévrier é o tal de quem ele diz: ‘Nunca vi nessa garrafa ordinária mais que mau humor, grosseria e asneiras. [...] Não sei se foi ignorância ou esperteza’, escreve Saint-Simon, ‘mas a verdade é que ele pretendeu dar a mão a meus filhos. Percebi logo e pude evitá-lo (CS, 1979, p.43).

Certamente, é difícil para o leitor contemporâneo compreender todas as nuances implicadas nessa conversação, o humor encontrado por Saint-Simon se deve à quebra de convenções sociais rígidas, que delimitavam as divisões hierárquicas daquela sociedade. A graça da anedota de Saint-Simon se assentava na perfeita compreensão das relações hierárquicas pelos interlocutores, e a quebra da expectativa que ocorre quando um bruto de uma hierarquia inferior faz um gesto de superioridade, o de oferecer a mão, aos filhos de Saint-Simon, que pertenciam a uma casta mais nobre, e são impedidos pelo pai de aceitarem a mão de Maulévrier e aceitarem o gesto, que segundo Saint-Simon poderia ser o resultado de ignorância ou esperteza. Dessa maneira, a anedota cria um vínculo entre os interlocutores ao mesmo tempo que impede que eles conversem sobre si mesmos, revelando sua face mais humana. Na escrita de Proust, a anedota, em sua forma mais emblemática, é vista como uma máscara da convenção social. Deve-se aqui fazer uma ressalva sobre o uso da anedota por Proust, dado que, quando se amplia a definição do gênero anedótico, como fez Shoshana Guez,

⁴⁷ [...] être un homme d’esprit, c’est aussi ou surtout savoir narrer et placer avec propos une anecdote ou un bon mot - dont l’anecdote devient vite le synonyme. [...] La parfaite maîtrise des règles de la conversation est aussi primordiale pour l’existence du courtisan que l’est la faculté de manier les lois pour l’avocat”

pode-se ler toda a *Recherche* como um conjunto de anedotas, contudo, quando se analisa anedota no sentido estrito do termo, como uma “micro-narrativa cômica”, um dito sagaz, cuja finalidade é meramente entreter uma conversação, deve-se fazer a justiça de esclarecer que Proust não era um grande entusiasta do gênero, ao contrário, a narrativa proustiana apresenta a anedota de maneira bastante irônica e crítica, isto é, crítica em um sentido que ressalta o uso consciente desse elemento no texto. Shoshana Guez teoriza sobre as possíveis causas do pouco apreço que Proust dava à anedota no sentido mais estrito do termo:

[...] ela (a anedota) é geralmente percebida como “anedótica”, isto é, acessória, devido a um preconceito datado de três séculos que pretende que a anedota seja apenas uma historinha sem interesse nem alcance, um detalhe na narrativa (historiográfica ou literária) sobre o qual não merece que nos detenhamos. A esse preconceito Proust é, igualmente, sensível, como provam algumas de suas declarações e estudos, principalmente sobre Balzac, cuja “anedotomania” ele deplora, e ainda sobre Flaubert, que, mais feliz que seu predecessor, soube, de sua parte, afastar o “parasitismo das anedotas e dos subprodutos da história” (GUEZ, 2013, p.9).⁴⁸

Embora o autor deplora a anedota como uma pequena história cômica, acessória ao conjunto da obra, usada somente para entreter uma conversação, Proust a utiliza exaustivamente durante toda a *Recherche*, mesmo que seja em tom de crítica à superficialidade mundana. Por ter essa percepção negativa da anedota, o narrador, em um primeiro momento, não consegue compreender como seu amigo Bloch, sendo tão inteligente e grande conhecedor literário, mostre ao mesmo tempo um apreço pelas anedotas das personalidades mais medíocres, e que, segundo o herói, não apresentavam “a menor graça”:

O que em Bloch ainda me estranhava mais que os seus maus modos era o desigual da qualidade de sua conversação. Aquele rapaz tão exigente que chamava estúpidos e imbecis aos escritores de fama, punha-se às vezes a contar num tom muito divertido anedotas que não tinham a menor graça, e citava uma pessoa inteiramente medíocre como “curiosíssima” (SRF, 1984, p.206).

O episódio de um jantar na casa de Bloch, para o qual são convidados o narrador e o marquês de Saint-Loup, em *À sombra das raparigas em flor*, esclarece a genealogia do gosto de Bloch pelas anedotas, e é exemplar de sua crítica ao uso da anedota como mero ornamento.

Havendo partido o sr. de Charlus, Robert e eu pudemos ir jantar em casa de Bloch. Durante esse pequeno banquete, verifiquei que aquelas histórias que Bloch julgava tão divertidas sem o serem, e as pessoas insignificantes que ele achava “muito curiosas”, eram histórias de amigos do sr. Bloch pai (SRF, 1984, p.206).

⁴⁸ [...]elle (l’anecdote) est généralement perçue comme “anecdotique”, c’est-à-dire accessoire, et ce en vertu d’un préjugé vieux de trois siècles qui veut que l’anecdote ne soit qu’une petite histoire sans intérêt et sans portée, un détail dans le récit (historiographique ou littéraire) qui ne mérite pas qu’on s’y arrête. Ce préjugé, Proust y est lui aussi sensible, comme le prouvent certaines de ses déclarations et études, sur Balzac notamment don’t il deplora l’ ‘anedotomanie’, sur Flaubert encore qui, plus heureux que son prédécesseur, sut quant à lui écarter le “parasitisme des anecdotes et les scories de l’histoire”

Quando o narrador intenciona mostrar quão vulgar e pouco inteligente era o pai de seu amigo Bloch, serve como testemunha da parvoíce deste a verborragia que ele promove em um fluxo ininterrupto de anedotas fora de propósito, durante todo o jantar oferecido. Durante o jantar, as falas do senhor Bloch pai são apenas anedotas, com as quais o pai do amigo do herói acredita impressionar o marquês de Saint-Loup. Entretanto, Marcel deplora interiormente a sequência do recital das pequenas histórias curiosíssimas, enquanto Bloch não esconde o prazer e a admiração ao ouvir o pai contar as anedotas: “Havia, pois, dentro de meu colega Bloch, um Bloch pai atrasado quarenta anos em relação ao filho, que contava anedotas ridículas e que do fundo da pessoa de meu amigo ria tanto como o Bloch pai exterior e real [...]” (SRF, 1984, p. 207).

Uma das historietas do sr. Bloch é em tudo semelhante a uma anedota sobre Vitorino Nemésio, contada por Arnaldo Saraiva. O narrador da *Recherche* relata que o sr. Bloch conta durante o jantar a seguinte anedota: “Fulano é uma personagem eminente que passa por grande financista nos meios políticos e por grande político nos meios financeiros” (Raparigas em flor, 1984, p.207). Em seguida, o herói ironiza as anedotas escutadas com comentários como este: “Estas frases alternavam com duas anedotas referentes ao barão de Rothschild uma e a sir Rufus Israel outra, personagens apresentadas de um modo ambíguo, a fim de que se pudesse inferir que Bloch pai falara pessoalmente com os dois”. O livro *Anedotas de Nemésio*, de Arnaldo Saraiva, apresenta uma espécie de anedotas do tipo *ana*, isto é, anedotas *nemesianas*. Shoshana Guez explica que “os ana (são) recolhas de pensamentos, palavras e anedotas de um sábio, publicadas depois de sua morte por seus discípulos” (GUEZ, 2013, p.34).⁴⁹ No livro de Arnaldo Saraiva, há um trecho quase idêntico a essa anedota de Bloch pai, em que o autor conta que, certo dia, após o término das aulas, retornando à casa, encontrou no ônibus seu professor Vitorino Nemésio. Este começou uma conversação que terminou com a seguinte frase: “Olhe, eu é que estou bem: entre os professores passo por poeta, entre os poetas passo por professor” (SARAIVA, 2016, p.12). O efeito de sentido das duas anedotas é o mesmo, modificando-se apenas os campos profissionais.

Em João Cabral também temos as anedotas como micro-narrativas cômicas. O poema “Contam de Clarice Lispector” é, nesse sentido, emblemático:

Contam de Clarice Lispector

⁴⁹ Appartiennent à cette catégorie les ana, ces recueil de pensées, bons mots et anecdotes d’un savant, publié à sa mort par ses disciples.

Um dia, Clarice Lispector
Intercambiava com amigos
Dez mil anedotas de morte,
E do que tem de sério e circo.

Nisso, chegam outros amigos,
Vindos do último futebol,
Comentando o jogo, recontando-o,
Refazendo-o, de gol a gol.

Quando o futebol esmorece,
abre a boca um silêncio enorme
e ouve-se a voz de Clarice:
Vamos voltar a falar da morte?
(MELO NETO, 2007, p.528)

O referido poema trata da autora Clarice Lispector, figura pública, em sua frequência particular; a anedota é aí apresentada como elemento de conversação; o final da anedota é cômico-irônico; é uma narrativa breve; e, por fim, a anedota termina com o “efeito que faz pensar”, que indica que Clarice não gostava de falar de amenidades, sendo a morte um assunto de predileção, ao contrário das pessoas vulgares que prefeririam mudar o tema da conversação para um tópico mais leve, onde se inclui o comentário sobre futebol. Essa anedota diz muito sobre o próprio João Cabral, pois a morte foi igualmente um tema de predileção do autor, principalmente ao criar seus poemas anedóticos, em que sempre tratou desse assunto com aquilo “que tem de sério e circo”. Embora as anedotas de João Cabral tratem à exaustão da temática da morte, elas o fazem de uma maneira bem-humorada. A acusação feita no título de “Crime na Calle Relator” é esclarecida pela apresentação de uma situação tão cômica quanto séria. “Achas que matei minha avó?”, a essa pergunta a protagonista responde que apenas satisfaz o desejo da velha senhora, que solicitou um pouco de aguardente, e não imaginava que isso causaria o óbito. Em “Crime na Calle Relator”, a avó acamada e moribunda solicita à neta aguardente, que a jovem mede em uma colher de chá e ministra como remédio à nonagenária. Ao tomar a aguardente a idosa, de noventa anos, volta a dormir “sorrindo a si como beata/ um semi-sorriso de gracias/ aos óleos santos da garrafa” (MELO NETO, 2007, p. 556). A aguardente funciona para a avó como ato de extrema unção dos enfermos. Arnaldo Saraiva cita em seu livro uma anedota muito semelhante a essa de João Cabral, que igualmente aborda a relação entre extrema unção e bebidas de teor alcoólico. Na anedota contada por Arnaldo Saraiva, a unção é dada com água, pois o vinho foi o único sacramento que o bom cristão referido na anedota conheceu em vida: “Um bom amigo do vinho nem podia ver água. Adoeceu, e estando perto da morte, pediu com muita ânsia um jarro d’água. Perguntaram-lhe a razão e ele deu-a: Para a minha salvação, preciso de me reconciliar com os meus inimigos.”

(SARAIVA, 2016, p.32). Percebe-se, nesse paralelo das histórias, a inscrição de João Cabral entre os contadores de anedotas da língua portuguesa.

A seriedade e comicidade que levantam a questão da morte são retomadas em quase todos os poemas anedóticos que João Cabral dedica a esse tema. A importância do tema é verificável pela quantidade de poemas anedóticos sobre a morte, em que podemos inscrever “Crime na Calle Relator”, que já foi comentado. “A tartaruga de Marselha” é um poema anedótico cuja narrativa poética aborda um assunto sobre uma mulher que decide se matar, porém, prestes a se lançar no abismo, percebe que a tartaruga não conseguirá sair viva do local em que ela a havia deixada só. A heroína poupa a própria vida para salvar a da tartaruga, contudo, ao voltar para casa é recebida pela mesma situação de troca de ofensas da qual ela deveria querer fugir ao começo da história. No poema “A Múmia”, o aspecto tenebroso da morte, projetado em um defunto enterrado em processo de putrefação, é contrastado à alegria da meninada que joga futebol próximo a sua sepultura na capelinha da Jaqueira. “Numa sessão do Grêmio”, a comicidade se dá pelo julgamento de W. H. Auden pelos Imortais da Academia Brasileira de Letras. “História de Pontes” é uma anedota macabra e cômica, em que uma personagem foge de uma assombração de um só dente pelas pontes do Recife (em um trocadilho entre ponte dos dentes e ponte de travessia), por fim, sua loucura é curada por um psiquiatra. “Funeral na Inglaterra”, apresenta uma pequena história em que a Cônsul vai a um funeral na Inglaterra, contudo a expectativa de uma ambientação de funeral é quebrada, pois “a gente estava numa festa”, a aglomeração das pessoas a empurra até o adubo do canteiro, que “era uma cinza farelo, um grude/ que se agarrava ao [seu] sapato”. Ao pedir desculpa por estragar o canteiro e o adubo, descobre que aquilo se tratava das cinzas do morto. Em “A Morte de ‘Gallito’”, a ironia com a morte comparece pelo fato de que o maior dos toureiros morre pelo pior dos touros. E o grande trunfo do touro era seu maior defeito: a miopia, que o impediu de ser enganado pela “muleta” do toureiro. “Numa Sexta-Feira Santa” é o canto fúnebre para todo esse luto. Entretanto, nesse poema, o lamento se modifica de *saetas* em *syguirias*, isto é, começa como uma canção religiosa e pungente, as *saetas*, que no decorrer da procissão ganha um tom festivo e termina com uma canção alegre e animada, as *syguirias*. A data dedicada a lembrar a morte de Jesus Cristo, um dia sério, de pesar e luto, segundo o calendário cristão, se torna um momento de celebração festiva, transformando a pulsão de morte em pulsão de vida, Tântatos em Eros. Espécie de alquimia realizada pela arte que transforma o pavor da morte em riso.

As anedotas de João Cabral aparentam dizer que a morte não precisa ser algo grave e triste. O artista busca, assim, a reconciliação com seu objeto de obsessão. Uma reconciliação ou um exorcismo é a grande dúvida. O próprio poeta tinha disso consciência. E toda a temática

do menos, da negação, do “grande não”, e da morte iminente do cassaco, do sertanejo, e de sua versão cidadina, o retirante, presente no Nordeste retratado pelo poeta, seria igualmente a maneira como ele lida com o fantasma da própria morte:

O exorcismo

Madrid, novecentos sessenta.
Aconselham-me o Grão-Doutor.
“Sei que escreve: poderei lê-lo?
Se não tudo, o que acha melhor.”

Na outra semana é a resposta.
“Por que da morte tanto escreve?”
“Nunca da minha que é pessoal,
mas da morte social, do Nordeste.”

Certo. Mas além do senhor,
muitos nordestinos escrevem.
Ouvi contar de sua região.
Já li algum livro de Freyre.

Seu escrever da morte é exorcismo,
seu discurso assim me parece:
é o pavor da morte, da sua,
que o faz falar da do Nordeste.”
(MELO NETO, 2007, p.562)

Essa anedota de João Cabral revela uma dimensão pouco explorada de sua obra, mas nem por isso menos importante. A julgar que nem sempre o próprio autor é o melhor crítico de sua própria obra, na pequena história, o autor mostra desconhecer a raiz de sua obsessão com o tema do Nordeste. Contudo, o médico que o consulta, provavelmente um psiquiatra, faz o diagnóstico do homem com base em uma obra de sua autoria. Chama a atenção o fato de que o poeta parece aquiescer com o prognóstico do médico, que afirma que toda a temática nordestina do autor é uma maneira de exorcizar a própria morte. Mais uma vez, mostra-se problemática a relação objetiva do autor com a obra, preconizada por João Cabral. E embora, a metodologia utilizada no presente estudo fuja à análise de aspectos psicológicos do texto, acreditamos oportuno citar Freud, não pela análise psicológica, mas pela análise linguística que o cientista faz do chiste (que não deixa de ter seu lado psicológico). Para Freud, o chiste decorre da economia da linguagem, que ora resulta em ambiguidades, ora resulta em trocadilhos, buscando a multiplicação da gama de sentidos com o uso mínimo de palavras.

[...]parecíamos encontrar a economia no uso de tão poucas palavras quanto possível ou de palavras tão mais parecidas quanto possível, suspeitamos agora de uma economia no sentido, muito mais compreensivo, da despesa psíquica em geral; devemos considerar como possível que uma compreensão mais detalhada do conceito ainda muito obscuro de “despesa psíquica” possa nos levar mais perto da natureza essencial dos chistes. (FREUD, 1995, p.134)

Essa economia de linguagem termina por se tornar uma economia de “despesa psíquica”. Dessa forma, o poeta que exorciza o temor da própria morte faz chiste para não gastar suas reservas de energia com o pavor que a “Indesejada das Gentes” lhe inspira.

Proust também soube ironizar a morte. Em *O Caminho de Guermantes*, Marcel conta, em uma anedota tragicômica: Swann informa Oriane, duquesa de Guermantes, da grave enfermidade que o sentenciava a pouco tempo de vida. Enquanto a duquesa conversa com Swann, seu marido a apressa, dizendo que o casal iria chegar atrasado ao jantar marcado, porém, quando o duque percebe que os sapatos de sua mulher não são da mesma cor do vestido, ele a manda trocar. Oriane, constrangida pela gravidade da situação de Swann e pela gafe do marido, relembra a este que estão atrasados. O duque responde, então, que não estão, e que ela pode voltar e trocar os sapatos. E para não ter que dar atenção ao comunicado de Swann, ou para justificar a pouca importância que essa notícia exerceu sobre seu espírito, o duque despede Swann com a seguinte tirada: “E depois, não se deixe impressionar com essas tolices dos médicos, que diabo! São umas toupeiras. Você está firme como a Ponte Nova. Ainda nos enterrará a todos!” (CG, 1994, p.371).

O narrador faz questão de destacar que o aristocrata em questão se mostra extremamente insensível com qualquer evento que lhe possa estragar um prazer mundano. O desprezo do referido Guermantes por qualquer situação que o impeça de participar de uma boa festividade faz este aristocrata tecer os comentários mais ilógicos. Ele sempre tem uma tirada para se esquivar de tomar parte na gravidade do luto que viria a retê-lo de uma boa noite. Assim, em uma certa noite, no momento em que saía para uma festa à fantasia, o duque de Guermantes se vê, de repente, interceptado por duas parentas de origem camponesa, da outra parte que não daquela dos Guermantes:

“Vamos, minha querida, despachemo-nos - disse o Sr. de Guermantes à mulher. - Faltam quinze para a meia-noite e é hora de a gente se fantasiar...” Diante da porta, severamente guardada por elas, ele topou com as duas damas de bengala que não tinham receado descer de suas alturas a fim de evitar um escândalo. – “Basin, fizemos questão de preveni-lo, por medo de que seja visto nesse baile: o pobre Amanien acaba de morrer faz uma hora.” O duque teve um instante de alarme. Via a famosa festa evaporar-se para ele desde o momento em que, devido àquelas malditas montanhas, era advertido da morte do Sr. d’Osmond. Mas recuperou-se rápido e atirou às duas primas esta frase em que expressava, com a determinação de não renunciar a um prazer, a sua incapacidade de assimilar exatamente os volteios da língua francesa: “Está morto! Mas não, estão exagerando, exagerando!” E sem mais se ocupar das duas parentas que, munidas de seus *alpenstocks*, iam fazer a escalada dentro da noite, ele se precipitou em busca de notícias, interrogando o seu criado de quarto: “Meu capacete já chegou?” (SG, 1988, p.107)

A negação da morte, assim como o chiste, é uma maneira de lidar com o problema. O narrador não deixa de ironizar a falsa interpretação da notícia, por parte do duque, ao se recusar a recebê-la. Essa recusa da morte do outro é também a não aceitação da própria morte. A obsessão com festividades mundanas do Duque de Guermantes é plausivelmente a representação do lado oposto de uma possível obsessão com uma ideia ubíqua, da qual ele empreende uma fuga alucinada: a ideia da inescapável morte. George Minois (2003, p.514) em seu livro *História do Riso e do Escárnio*, faz a seguinte análise sobre a ironia no século XIX, “ela reforça o que é inútil na vaidade e permite resgatar o que é essencial” e acrescenta “a ironia permite passar para o estado ético”. A ironia que o enunciador da *Recherche* projeta sobre a personagem do Duque de Guermantes não deixa de vir carregada de um julgamento ético, assim como toda a sátira da aristocracia francesa retratada na *Recherche*.

Por tudo que foi apresentado, percebe-se que a *Recherche* possui uma relação ambivalente com a morte: ora é uma fuga da morte, ora é o canto da morte. Jeanne Marie Gagnebin (2006, p.78) sintetiza bem essa dualidade da obra e destaca o papel de relevo que a morte tem na sua fatura:

Devemos, sobretudo, ficar atentos para não reduzir a Busca a um novo Jean Santeuil, isto é, reduzir Em busca do tempo perdido a um belo romance que enumera e descreve vários instantes privilegiados e felizes que chegam ao acaso e pegam o herói de surpresa. Um romance "impressionista" por assim dizer, um romance que captura e transcreve esses momentos de felicidade — como o fazem as telas luminosas e despreocupadas de Renoir, por exemplo. Ou, como dizia uma aluna minha ao ler Proust, um romance de "climas". Tentarei mostrar aqui, nesta breve apresentação, que há muito mais nesse livro. Trata-se, no fundo, de lutar contra o tempo e contra a morte através da escrita — luta que só é possível se morte e tempo forem reconhecidos, e ditos, em toda a sua força de esquecimento, em todo o seu poder de aniquilamento que ameaça o próprio empreendimento do lembrar e do escrever.

2.6. O contador de anedotas e sua autorrepresentação.

Como afirmamos anteriormente, João Cabral rejeitou, no nível discursivo, a subjetividade como a expressão dos sentimentos, exatamente o tipo de subjetividade que foi apontada por Hegel como sendo a essência da poesia lírica. No fim das contas, essa questão retoma um problema que está no centro da discussão literária. João Cabral não evita tratar de sua subjetividade em seus poemas, ele apenas o faz de outro modo que não pela exposição direta de seus sentimentos. Ele fala das coisas, entretanto, o poeta se questiona: “Mas na seleção

dessas coisas/ Não haverá um falar de mim?”. A anedota é igualmente uma seleção de coisas que auxiliam o poeta a se dizer, “mas sem onanismo”.

Se nos lembrarmos de que a anedota é tanto um “dizer” quanto um “dito”, [...] em outras palavras, uma pequena história que coloca em cena personagens e que coloca em cena um “contador”, compreendemos então que a representatividade pode muito bem recair sobre o próprio contador de anedotas: aquele que a anedota contribuiria a dar a conhecer não seriam o personagens posto em cena na anedota, mas aquele que as coloca em cena. (GUEZ, 2013, p.73)⁵⁰

O poeta não fala de si na primeira pessoa, mesmo se aparece a primeira pessoa discursiva, mas, falando de outros, fala sempre de si. Cada poema põe em cena uma personagem, que é representativa de um grupo, ou da condição humana, mas principalmente é representativa da condição humana do poeta. O poema “O desembargador” é exemplar dessa situação:

O Desembargador

Ao aposentar-se a esse vezo
de genealogista sem heráldica,
soma outro viver Pernambuco:
o do ser, que pouco habitara.

Volta ao sotaque nordestino,
volta a vestir-se ao velho jeito:
ao brim, ao chapéu de abas largas,
senhor de engenho e canavieiro.

Volta a viver em contra-tempo
que do seu clã pernambucano
que vive uma cana-de-açúcar
que hoje só dá no imaginado
Volta ao sotaque nordestino,
Volta a vestir-se ao velho jeito:
Ao brim, ao chapéu de abas largas,
Senhor de engenho e canavieiro.
(MELO NETO, 2007, p. 565)

O desembargador expatriado do poema é representativo de uma situação idêntica à de João Cabral, exilado no Rio de Janeiro, após se aposentar da função de embaixador, rememorando, contudo, Pernambuco melancolicamente.

O exílio carioca leva o poeta a vigorosas recordações do Recife. Passa a planejar, novamente, um longo poema sobre Jerônimo de Albuquerque, o “Adão Pernambucano”.[...] O poeta sabe que, para levar a ideia adiante, deve fazer uma

⁵⁰ Si l'on se souvient en effet que l'anecdote est autant un « dire » qu'un « dit », autrement dit une petite histoire qui met en scène des personnages et que met en scène un raconteur, [...] on comprend alors que la représentativité peut fort bien porter sur l'anecdotier lui-même : celui que l'anecdote contribuerait à faire connaître ce serait pas le personnage mis en scène dans l'anecdote mais son metteur en scène.

viagem de pesquisas ao Recife. Mas não tem mais forças para viajar. [...] A solidão em seu apartamento do Flamengo, entre telas abstratas e peças de artesanato africano, é motivo para mais melancolia. (CASTELLO, 1996, p.78)

Joaquim Cardoso, por outro lado, é o poeta emblemático, que, dentre as várias similaridades com João Cabral, foi um pernambucano expatriado que escreveu sobre o Recife, ou “fez o Recife”, segundo João Cabral, realizando uma obra de pequena extensão, porque sempre em processo de reescrita e modificação. É notória a obsessão de João Cabral com a reescrita de seus poemas, o autor de *A Escola das Facas* elogia em Joaquim Cardoso qualidades reconhecidamente suas. Mais uma vez o poeta, ao falar do outro, fala de si mesmo: “Muito embora sua obra pequena,/ Viva escrevendo-se um poema:/ Não no papel, mas na **memória**,/ Um papel de pouca demora./ [...] Ele vivia com seu poema/ como outros vivem com sua crença:/ [...]Eis como escrevia, me disse,/ o poeta que fez o Recife” (MELO NETO, 2007, p.590, grifo nosso).

Se João Cabral está sempre escrevendo sobre si mesmo ao tratar das coisas, Proust é o autor que levou ao mais elevado grau a escrita como exercício de percepção de um indivíduo. A escrita de Proust torna-se parte constituinte do sujeito que a enuncia, o herói narrador e escritor. Ela é algo como uma projeção fenomenológica de sua consciência. Todo o mundo exuberante da *Recherche*, que ora apresenta a arquitetura gótica das igrejas medievais das províncias francesas, ora os hotéis de Paris em estilo neoclássico, ou ainda põe em cena uma miríade de personagens de todos os tipos físicos e morais, retratando as diferentes classes sociais, tudo isso existe somente como a percepção do narrador: “não é cinematográfica, como se tem dito, a técnica do romance de Proust; não se vê afinal a sua obra como uma sucessão de imagens, mas como um integração indissolúvel de todas elas no espírito do Narrador” (LINS, 1968, p.146). Erich Auerbach faz o seguinte comentário sobre essa maneira de Proust realizar a construção de sua obra literária: “O primeiro escritor a aplicar de maneira metódica e sustentada a concepção do mundo como função da consciência foi o romancista francês Marcel Proust (1871 – 1922), na série de romances que intitulou de *À la recherche du temps perdu*” (AUERBACH, 1972, p.244). João Cabral como Joaquim Cardoso viveu com seu poema mais na memória que no papel, a *Recherche* não é nada mais, nada menos do que a narrativa de todos os eventos que contribuíram para o narrador decidir-se ao final escrever uma obra. A narrativa proustiana se explica no volume final, quando o narrador justifica todos a vivência, a sequência de fatos e personagens relatados em sua escrita. As anedotas são um artifício narrativo que, na *Recherche*, ajuda o narrador a recriar o seu passado em um enunciado que somente se estabiliza para o leitor quando este percebe a inter-relação das anedotas na recriação do tempo recuperado

pela arte. Nos poemas de Cabral, a anedota ganha um tom fabular, a lição se concentra no curto espaço do poema. Se, contudo, a micronarrativa da anedota cabralina não precisa se estabilizar pela diegese em uma narrativa maior, como no caso da *Recherche*, esse estudo apontou que as anedotas cabralinas apresentam uma forte coesão, ora no nível temático, ora na referência social e geográfica e ora na reflexão que faz pensar como fecho reiteradamente intrigante de cada nova anedota sua.

3. A MEMÓRIA DAS MUDANÇAS HISTÓRICAS E SOCIAIS EM JOÃO CABRAL E PROUST

A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. (ADORNO, 2003, p. 71)

Proust e João Cabral fizeram toda uma sociedade viver e se movimentar em sua escrita. A escrita dos dois autores são um verdadeiro testemunho histórico, social e geográfico. Entretanto, para o presente estudo a história, a sociologia e a geografia somente interessam na medida em que ajudam a compreender os artifícios estéticos das obras de João Cabral e Proust. Imbert (1989, p. 68) faz a seguinte reflexão sobre o estudo da história para a análise literária: “Em suma: se ignorarmos a história desfiguraremos o sentido dos textos. O método histórico não só evita os possíveis erros de uma leitura espontânea, mas também devolve a cada obra a vida e a cor que teve ao nascer” (IMBERT, 1989, p.68). João Cabral, igualmente, aprova a compreensão da obra em seu contexto social e histórico, em que ela se insere. É o que o poeta afirma na seguinte entrevista:

O poeta não vive em órbita. É um ser social, portanto, é povo e, ao escrever, faz uso do instrumento principal da intercomunicação da sociedade, e do povo, que é a palavra. Por isso, a situação histórica, o que você parece querer dizer ao usar a expressão “influência do povo”, não só determina o poeta, sua maneira, seus termos, seus temas, sua forma, digamos, inicial de ser, mas continua a agir sobre ele durante todas as fases de sua vida criadora. Conscientemente ou não, a favor ou contra as correntes que atravessam a sociedade, o poeta é determinado pela vida social. (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 82)

João Cabral representa com especial atenção a sociedade pernambucana em sua escrita; A pesquisa que Proust apresenta na *Recherche* sobre a sociedade parisiense e a provinciana é tão detalhada que Jean-François Revel, em seu livro *Sur Proust* (1987, p.115), diz: “[...] por vezes não sabemos quem lemos, o [Proust] romancista ou o sociólogo”⁵¹.

O presente capítulo será subdividido em três partes que analisam o movimento histórico que João Cabral e Proust, como testemunhas de profundas mudanças sociais, bem representaram em sua escrita: o primeiro movimento é o apogeu de uma classe social, quando determinado *status quo* está no auge de seu vigor, gozando do máximo de seu poder na sociedade; a segunda parte remete a uma fratura, outra palavra poderia ser crise, que é quando surge um movimento muito intenso na sociedade em prol de uma mudança, contudo, aquele *status quo* anterior ainda possui força para resistir à mudança; por fim, a terceira parte apresenta

⁵¹ [...] par moments on ne sait qui on lit, du romancier ou du sociologue [...]

a decadência daquele antigo *status quo*, que foi substituído por outro, que agora possui o poder. O *status quo* destituído ainda existe por inércia, enquanto sofre os estertores finais de sua existência, mas seu desmonte é percebido e não é possível retomar a forma de produzir a vida permitiu que aquele tipo de sociedade. A representação da sociedade em um e outro autor segue movimento semelhante. A memória histórico-social nos poemas de João Cabral não segue um movimento geográfico ou cronológico tão homogêneo quanto o da narrativa de Marcel Proust. Por isso, será traçado um rápido percurso das referências históricas e geográficas nos primeiros livros de João Cabral até o autor tornar-se assumidamente memorialista em *A Escola das Facas*.

3.1. Brevíssimo itinerário da representação social nos primeiros livros de João Cabral.

De Pedra do Sono, primeiro livro de João Cabral, até *O Engenheiro*, terceiro livro do autor, a paisagem representada é predominantemente urbana, como atesta o seguinte trecho do poema homônimo do livro “O Engenheiro”:

“[...] Em certas tardes nós subíamos
Ao edifício. A cidade diária,
Como um jornal que todos liam,
Ganhava um pulmão de cimento e vidro.) [...]”
(MELO NETO, 2007, p. 46)

A arquitetura do edifício nos remete ao ambiente urbano e moderno, impessoal, não a um espaço de memória. O edifício que surge dessa cidade diária se estrutura como a personificação de um organismo, o que já afirmamos. No poema em questão, a referida construção é apresentada como entidade biológica, com seu “pulmão de cimento e vidro”, a cidade é assim o nicho que permite que a obra de engenharia em questão cresça, como um tipo vegetal, de suas próprias forças simples. Sendo um organismo, esse edifício pode crescer e se desenvolver em qualquer ambiente propício a essa finalidade. Portanto, não há nessa construção a singularidade histórica, o evento único, a edificação ímpar. A edificação em questão é uma projeção, uma abstração, que pode ser repetida indefinidamente (é até mesmo desejável a sua repetição para a solução do problema de moradia). No poema, a qualidade distintiva do engenheiro não é a lembrança – o que encaminharia sua atenção para o tempo passado –, mas o projeto, “o que este homem está verdadeiramente fazendo não é sonhar, mas sim projetar” (1964, p.32), segundo notaram Angel Crespo e Pilar Gomes Bedatte, fato que lança a atenção do engenheiro para um futuro idealizado, pois esse projeto de edificação é também um projeto de mudança social. É o que indica a dedicatória do poema a Antônio Bezerra Baltar:

O poema “O Engenheiro” é dedicado a Antônio Bezerra Baltar, engenheiro que, durante a gestão do prefeito Novais Filho (1931-1945), na cidade de Recife, empreendeu uma das primeiras, e mais significativas, reformas urbanísticas do século XX. O governo Novais Filho e o trabalho de Baltar são destacados, sobretudo, por conceber um plano diretor para a cidade, considerando urgente a necessidade de suprimir os vazios urbanos do Recife através de um planejamento que considerasse a sua dinâmica social e a relação entre engenharia urbana e bem-estar da população (OLIVEIRA, 2012, p.35).

Com a evocação do papel social de Antônio Bezerra Baltar, pretendemos ressaltar o fato de que sob nenhum aspecto o livro *O Engenheiro* é memorialista. Nessa obra, a espacialidade apresentada visa uma ação social, um projeto de sociedade e, como já afirmamos, o termo projeto aponta para o tempo futuro. Por outro lado, a ação, ao realizar o projeto, impede a evocação da lembrança, pois – aqui seguimos deliberadamente uma dicotomia bergsoniana, aceitando que ação se opõe a rememoração – para que haja recordação é preciso interromper o fluxo das ações presentes. Essa poesia que louva a ação parece preferir a recordação, pois concordamos com Bergson quando ele afirma que “[p]ara evocar o passado sob forma de imagem, é preciso que se possa retirar da ação presente, é preciso dar valor ao inútil [...]”⁵² (2010, p.49).” Ora, inutilidade vai de encontro com a ética da ação social exaltada na dedicatória do referido poema. Há ainda, mesmo que em estado inacabado, o comparecimento de algumas das marcas mais distintivas de João Cabral, centradas na busca de certa impessoalidade, na fuga ao derramamento lírico e à subjetividade, certo rigor construtivista, que se afirmam a partir de *Psicologia da Composição*, e já se delineavam, em alguma medida, mesmo nos livros anteriores.

João Cabral afirmou, como já citamos anteriormente, que inicia a representação explícita de Pernambuco no livro *O Cão Sem Plumias*. A paisagem representada nesse ali, isto é, a espacialidade é determinante para a compreensão da realidade apresentada. Em *O Cão Sem Plumias*, o rio Capibaribe atravessa a cidade de Recife, represando-se em mangues ao final de sua corrida, que tem o mar como destino final. A paisagem urbana ganha o segundo plano em relação à paisagem natural do rio. O elemento humano é representado ali como continuação metonímica do espaço fluvial, “difícil é saber/ onde começa o rio;/ onde a lama;/ [...]onde o homem/ onde a pele/ começa da lama;” (MELO NETO, 2007, p.86). Nesse livro, a miséria do elemento humano brota contígua à miséria do rio, comparado ao cão sem plumas. A miséria surge no poema não de uma dimensão histórica (embora essa condição seja facilmente reconhecível pelo leitor), mas de uma dimensão “natural”, como o complemento do rio. O

⁵² Pour évoquer le passé sous forme d'image, il faut pouvoir s'abstraire de l'action présente, il faut savoir attacher du prix à l'inutile [...].

tempo da enunciação está no presente. Os contornos históricos, tratando da recepção da obra, ficam adstritos ao conhecimento que o leitor possua da história dos locais e paisagens, aglomerações humanas e modos de produção da vida projetados nas imagens poéticas. Com esses comentários, pretendemos afirmar que esse livro não apresenta ou questiona a causa histórica da miséria. Ele retrata a miséria em sua manifestação presente. A leitura fica aberta para o leitor completar os símbolos apresentados, restaurar as causas, talvez procurar as origens dessa miséria. Esse livro atinge, contudo, um objetivo, que é apresentar essa condição de indigência do ribeirinho do rio Capibaribe, como a transmutação da miséria do retirante do sertão. A seca da paisagem sertaneja apenas se cambia em lama ao chegar à cidade do Recife, mas a precariedade das condições de sobrevivência marca os dois espaços. A mudança de paisagem não implica assim uma melhora de paradigma na vida dos miseráveis marcados pelo signo da necessidade e pela escassez de meios de subsistência. *O Cão Sem Plumás* é um poema muito marcado pela transformação metafórica da realidade, isto é, o hermetismo de influência francesa ainda é muito forte nesse momento da produção de João Cabral. Embora haja ali referência a um espaço geográfico real, a escrita desse livro está longe de ter elementos biográficos marcadamente memorialistas como os dos últimos livros do autor.

O poema *O Rio* apresenta o ponto de vista do rio Capibaribe, de sua nascente até o Recife. “Desde tudo que lembro,/ lembro-me bem de que baixava/ entre terras de sede/ que das margens me vigiavam” (MELO NETO, 2007, p. 95). E assim da nascente até o Recife o rio apresenta não só o espaço geográfico do sertão até o litoral, como apresenta a memória histórica e social do fim dos engenhos, engolidos pelo monopólio das usinas. “Vi usinas comer/ as terras que iam encontrando;/ Muitos engenhos mortos/ haviam passado no meu caminho./ De porteira fechada,/ quase todos foram engolidos” (MELO NETO, 2007, p.107). Assim, o rio possui a memória histórica como testemunha do apogeu e declínio dos engenhos e sua substituição pela força antagônica da usina.

Após o Rio, João Cabral publica *Morte e Vida Severina* (1954-1955), tido como o terceiro livro do Tríplice do Rio. O autor comenta a importância do papel da memória na composição desse livro.

Morte e vida Severina é minha experiência de infância, que guardo na memória e que nunca me saiu da cabeça, sobretudo quando estava fora. O poema é o material de qualquer nordestino, é a reflexão sobre uma realidade, sem outro compromisso que não seja com a verdade. (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p.108)

Morte e Vida Severina é um livro que dialoga não só com uma determinada realidade social, assim como é um livro que dialoga com um gênero literário do Nordeste, o romanceiro de cordel. A narrativa poética apresentada por João Cabral refere-se a uma realidade, a do retirante nordestino, contudo, ela não é realista. *Morte e Vida Severina* é ao mesmo tempo a memória de uma determinada sociedade e uma memória de leituras:

A cena do nascimento, com outras palavras, está em Pereira da Costa. “Compadre, que na relva está deitado” é a transposição desse folclorista, pois no Capibaribe há lama, e não grama. “Todo o céu e terra lhe cantam louvor” também é literal do antigo pastoril pernambucano. O louvor das belezas do recém-nascido e os presentes que ganha existem no pastoril. As duas ciganas estão em Pereira da Costa, mas uma era otimista e a outra pessimista. Eu só alterei as belezas e os presentes, e pus as duas ciganas pessimistas. Com *Morte e vida Severina*, quis prestar uma homenagem a todas as literaturas ibéricas. Os monólogos do retirante provêm do romance castelhano. A cena do enterro na rede é do folclore catalão. O encontro com os cantores de incelenças é típico do Nordeste. Não me lembro se a mulher da janela é típico do Nordeste. Não me lembro se a mulher da janela é de origem galega ou se está em Pereira da Costa. A conversa com Severina antes de o menino nascer obedece o modelo de tensão galega. (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p.110)

Nos vaivéns entre cidade e sertão, os livros de João Cabral, que se iniciam com uma ambientação urbana e moderna, vão cedendo cada vez mais espaço para o sertão, como um retirante às avessas. É dessa maneira que o poeta adentra o sertão nordestino, no poema “Vale do Capibaribe”, de *Paisagens com Figuras*, livro de 1955. Nesse livro, o espaço apresentado é, ainda, desprovido de historicidade, isto é, o poeta recusa a intervenção histórica do homem nessa paisagem. Ao mesmo tempo que o mencionado poema ressalta a semelhança das formações rochosas naturais com construções arquitetônicas históricas, e compara elementos geológicos às obras da engenharia humana, ressalta-se nesse espaço, todavia, a ausência do homem na formação da aludida paisagem, a ausência de historicidade das formações naturais ali apresentadas. A paisagem sertaneja de Pernambuco encontra-se assim privada da dimensão humana e histórica nesse poema.

Vale do Capibaribe
por Santa Cruz, Toritama:
Cena para crônicas,
para épicas castelhanas.

Mas é paisagem em que nada
ocorreu em nenhum século
(nem mesmo águas ocorrem
na língua dos rios secos).

Nada aconteceu embora
a pedra pareça extinta
e os ombros de monumento

finjam história e ruína. [...] (MELO NETO, 2007, p.129)

A memória histórica que se projeta nesse espaço é fingida, pois, segundo o sujeito lírico, nada ali ocorreu, esse cenário não foi palco de nenhum acontecimento histórico, nem mesmo de alguma ação humana. O espaço da paisagem pernambucana é, na poesia de João Cabral, até a época do lançamento de *Educação pela Pedra*, 1965, o complemento socioantropológico que explica, de alguma maneira, a condição do homem sertanejo do Nordeste. O poema “O hospital da Caatinga”, de *Educação pela Pedra*, exemplifica o comentário anterior. Ali, a paisagem é representada como a relação alegórica e complementar (talvez até natural) da condição miserável do sertanejo: “O poema trata a caatinga de hospital/ não porque esterelizada, sendo deserto/ [...] pela ponta oposta do símile ambíguo;/ [...] a vida, vivida em condições de pouco,/ monta, se não cria: com o esquelético/ e o atrofiado, com o informe e o torto;” (2007, p. 327). Não há, entretanto, um construto histórico que explique a origem dessa condição miserável da caatinga, mas apenas a apresentação de uma situação sincrônica. E embora extratextualmente o leitor possa recompor toda a problemática histórica do sertão pelas imagens aduzidas no poema, o texto não se oferece ainda o exame das origens do problema da miséria apresentada, não há o aprofundamento temporal da questão, não há, em *Educação pela Pedra*, a projeção de uma memória no espaço representado no poema. Apresentamos esse percurso na representação sócio-histórico-geográfica para chamar a atenção para o fato de que o tratamento estético de João Cabral até *Educação pela Pedra*, mesmo que esses elementos pudessem repousar sobre a memória de João Cabral, o espaço referencial do poema era apresentado de uma maneira impessoal, havia de certo modo uma tentativa de apagar qualquer traço subjetivo da enunciação, a exemplo do poema “O rio”, em que a subjetividade lírica se retira do homem e se transfere para um elemento geográfico.

Em *A Escola das Facas* há uma mudança em relação ao uso do espaço referencial nos poemas. Secchin parece concordar com essa leitura ao afirmar que “o poeta incute no texto uma perspectiva até então praticamente inexistente: a do próprio sujeito lírico enquanto ser histórico” (2014, p. 290).

Esse livro, argumenta o crítico (Secchin), é a composição de uma biografia poética, em que a memória individual e a histórica se entrecruzam, as lembranças do sujeito lírico são, ao mesmo tempo, memórias de personalidades que o autor não conheceu e de fatos históricos que o autor não presenciou; são relatos de terceiros, seus testemunhos; a projeção de uma memória coletiva impregnando os monumentos, fragmentada pela arquitetura, localizada geográfica e socialmente.

Essa identificação entre sujeito lírico e sujeito histórico, de fato, é uma novidade em *A Escola das Facas* em relação aos demais livros que Cabral havia publicado até então. Mesmo aqueles livros que fizeram referência ao contexto histórico e geográfico pernambucano e, portanto, se identificava por esse aspecto com a origem biográfica do autor, ainda ali, o texto cabralino evitava confundir o enunciador dos poemas com a voz biográfica do autor. “Aquele mesmo poeta, a quem a expressão subjetiva parecia um demérito e a cuja crítica era associada toda sorte de dejetos do Capibaribe, parecia ver também ali algo do legado histórico com outra perspectiva” (CORREIA, 2010, p. 120). Everton Correia percebeu que João Cabral cedeu espaço à expressão subjetiva em sua escrita como maneira de apresentar algo que ultrapassa a simples exibição pessoal. Esse sujeito lírico autobiográfico expressa a voz de um povo, que produziu a vida em um lugar e em uma época determinada. É nesse sentido que Secchin (2014, p.289) depreende que, nesse livro, “a História se entrecruza com as histórias”. A mudança de postura da escrita de João Cabral em relação ao sujeito da enunciação permitiu uma maior convergência da escrita de João Cabral com a escrita de Proust. Essa biografia poética repousa na memória de um enunciador testemunha, assim como a *Recherche*, que unifica os elementos históricos e sociais dispersos e deles faz uma leitura ética e estética, gravando para a posteridade a sua interpretação dos eventos que se desenrolaram sob esse olhar percuciente. Pedimos vênias para citar uma segunda vez o seguinte trecho: “Há em *A escola das facas* muito de reminiscência. Quando a gente vai ficando mais velho, começa a se lembrar das coisas da infância” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 117). Assim, o que fica registrado nas palavras do autor é a identificação entre o sujeito histórico e o sujeito lírico. A mistura de História e autobiografia continua e mesmo se intensifica em vários poemas das publicações pós *A Escola das Facas*, isto é, nos livros *Agrestes* (1981-1985), *Crime na Calle Relator* (1985-1987) e *Sevilha Andando* (1987-1993).

Embora sujeito lírico e poeta não se confundam, fica evidente que é preciso possuir certo conhecimento do contexto histórico e social do autor a fim de melhor compreender os poemas. A mesma observação vale para a leitura da *Recherche* e estendendo o raciocínio para toda a literatura em sentido *lato*. Finda essa apresentação do percurso sócio-histórico da obra de João Cabral até sua obra ganhar uma maior acentuação na escrita memorialista, passemos para análise do testemunho histórico que João Cabral e Proust gravam pela escrita literária da memória.

3.2. Apogeu: diletantismo e esnobismo da nobreza ociosa da Paris da Belle Époque e mandonismo dos senhores de engenho canavieiro de Pernambuco.

Proust e João Cabral nasceram em famílias abastadas, tiveram contato com os detentores do poder e com as classes mais humildes e puderam testemunhar profundas mudanças sociais. Talvez essa proximidade com figuras do poder permitiu aos autores sentirem melhor os baques da locomotiva histórica, que, para alguém que estivesse de longe dos poderosos da sociedade, a sucessão de figuras no poder não possuiria um significado tão intenso e claro.

Entretanto, mesmo com o declínio dos engenhos, antiga fonte de poder de seu pai, a família de João Cabral ainda possui parentes poderosos, principalmente aqueles que souberam migrar do engenho para a usina, novo modo de produção do açúcar, que destruiu o tipo de produção do engenho e o substituiu. Éverton Correa ressalta o posicionamento ético de João Cabral ao identificar o seu lugar no estrato social na enunciação do sujeito do poema:

No caso de João Cabral confessar-se envergonhado em certo estrato social mercê de lugar preciso – refira-se ao Recife ou a Sevilha – passa a ser um traço distintivo e, por conseguinte, vem a ser também um modo de pensar a poesia, através da própria condição que ele oferece como objeto de análise. Isso não deixa de ser um modo ético de atuar na poesia e, através dela, atuar eticamente no mundo que se apresentou como sendo seu, já que se quer inscrito num lugar que condiciona a impostação de sua voz. (CORREIA, 2010, p.122)

Éverton destaca as críticas que João Cabral recebeu ao tematizar os problemas sociais do Nordeste, particularmente os de Pernambuco, em seus poemas, dado que o autor conhecia essas questões como testemunha confortavelmente acomodada, assepticamente distante da situação que relata:

[...]os opositores apontam na obra de JCMN o que chamam de uma falsa objetividade diante da realidade, uma visão “senhorial” de quem está, de binóculos na varanda da casa grande, contemplando a condição de miséria de cassacos e retirantes, disso se utilizando como simples “material estético”, sem o ataque efetivo às infraestruturas condicionantes dessa realidade, razões para as quais o poeta seria indiferente (LEITE *apud* CORREIA, 2010, p. 143).

Ao contrário, Éverton defende a posição de João Cabral que ostenta em sua escrita sua origem senhorial, que, para o estudioso, é um ponto de vista eticamente legítimo, pois que decorre da origem social do autor. Uma poesia que repousasse em fazer um incansável mea-culpa seria menos expressiva e mais eticamente questionável. Um poema como “Seu Melo, do Engenho Tabocas”, de *Agrestes*, é um importante exemplo da postura ética de João Cabral. Se alguém pudesse ter dúvidas sobre a identidade de Seu Melo, o autor dirime esse problema completamente na dedicatória do poema: “A Mauro Mota, também seu bisneto”. Com essa

dedicatória João Cabral estabelece um vínculo de memória comunitária, social, familiar. As pessoas inseridas em seu espaço geográfico, em seu tempo histórico e social, afunilando para sua família e para as terras de seus antepassados se fazem necessárias para uma ancoragem do sujeito que rememora. Halbwachs trata desse assunto nos seguintes termos:

Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. (HALBWACHS, 1990, p.22)

O poema que se inicia assim com uma dedicatória a um familiar apresenta a anedota de um caixeiro viajante francês, que bate à porta da casa de Seu Melo, bisavô do poeta por parte de pai, para vender produtos a esse senhor de engenho, que vive sob o regime que ficou conhecido como mandonismo:

[...]Histórias de engenho: as do próprio
Cabral de Melo das Tabocas:
mais conhecida, a do francês,
que foi mascatear à sua porta.

Gabou-se da filha mais velha,
que falava francês. Chamou-a:
enquanto ela fala ao francês
no francês de colégio ou prova,

da cara dela, fixamente,
nenhum momento ele descola:
matava o galego a pau, disse,
se do que dissesse ela cora.

4

Pau-d'Alho então: o Tapacurá,
sua várzea, Poço, Cruz, Tabocas,
Engenho Velho e Engenho Novo,
e Tiúma, de ingleses, já polva;

por onde Seu Melo e sua boca,
melhor, Seu Melo e suas desbocas,
não se ousava mandar calar,
por alto que dissesse as coisas;

Pau-d'Alho, onde ele falava alto,
do alto do vozeirão, das botas,
da boca Melo Azedo, mortal,
mais que as circunstantes pistolas.
(MELO NETO, 2007, p.491)

João Cabral retrata o poder de mando de Seu Melo, capaz de decidir entre a vida e a morte daqueles que estavam sob seu domínio. Expressa assim que o apogeu do engenho ocorreu bem

antes de seu nascimento. O poema não apresenta um tom de crítica em relação ao mandonismo de Seu Melo. O poema apresenta uma situação que foi real no Brasil até o final século XIX e começo do século XX. O poema se torna mais expressivo pela origem de João Cabral como filho do patriarcado canavieiro de Pernambuco. A referência ao espaço geográfico, que se amplia pela referência a vários engenhos, Pau d'Alho, Tapacurá, o Poço, Cruz, Tabocas, Engenho Velho, Engenho Novo, Tiúma, dá uma dimensão do poder de Seu Neto, dado que em toda essa imensidão de terras, seu vozeirão era a lei, não uma instância superior de poder: “não se ousava mandar calar”. O poeta fala de sua vivência, de sua origem, daí vem a força do texto, mas esse ponto de vista privilegiado por uma origem privilegiada causa uma fratura de sentido, ao final, não fica claro se esse poema é uma denúncia de ou um elogio a Seu Melo. Nessa ambiguidade mesma repousa o refinamento estético desse texto. Seu Melo Neto é o representante por excelência do patriarca senhor de engenho à época de seu auge.

Marcel Proust nasceu em Auteuil, região metropolitana de Paris, em 1871. Seu pai “Adrien Proust doutorou-se em medicina em 29 de dezembro de 1862 com uma tese sobre “pneumotórax idiopático” (PAINTER, 1985, p.21). Tornou-se um médico de renome ao combater efetivamente um surto de cólera que acometia a França. Sua mãe, “Srta. Weil era uma judia bonita e inteligente, de vinte e um anos, quinze a menos que o Dr. Proust. O pai de sua mãe, Nathé Weil, à época com cinquenta e quatro anos, era um próspero corretor da bolsa [...]”. O ano do nascimento de Proust foi decisivo nas mudanças de rumo da história francesa, pois, ao fim do cerco a Paris pelo império prussiano, conduzido por Otto von Bismarck, e a consequente derrota do exército francês, ocorre o fim do Segundo Império, e a queda de Napoleão III. Nesse contexto, surge a Terceira República, que não será definitiva, contudo a França nunca mais experimentará uma monarquia. A nobreza perde o protagonismo nesse novo regime de governo, mas ainda mantém uma boa gama de privilégios. Os burgueses, que desde a Revolução vinham ganhando poder, passam definitivamente a controlar o sistema, pois o sistema é republicano e capitalista, destronando definitivamente a monarquia e a economia puramente agrária. Os nobres descendiam dos guerreiros e proprietários de terras, que ofereciam segurança e recursos ao reino, formavam uma casta que tinha uma função muito bem definida na Idade Média. Contudo, mudam-se os tempos, os costumes entram em choque. Após a revolução industrial na Europa do século XVIII, o lapso entre os meios de produzir a vida e os hábitos da sociedade criou um grande descontentamento daqueles que produziam e sustentavam esse modelo superado de ordenamento social e aqueles que mantinham seus privilégios, devidos a títulos, que, entretanto, não ofereciam nada em troca para uma sociedade não mais guerreira e medieval. A Revolução de 1789 inicia a queda da monarquia francesa, que

passa, todavia, por várias tentativas de restauração, durante o século XIX, alternando-se períodos monárquicos e republicanos. A queda de Napoleão III simboliza o fim da última tentativa de restauração de um governo monárquico, pois embora este líder se apresentasse como imperador e não como rei, ele ostentava o título de príncipe da Holanda. Sua mãe era de origem nobre, e seu pai, Luis I da Holanda, havia sido nomeado Rei da Holanda pelo irmão, o imperador Napoleão I, portanto, tio de Napoleão III. Profundas mudanças ocorreram na França durante a regência deste imperador. Sob suas ordens, o barão de Haussmann levou a cabo um processo urbanístico de modernização de Paris, que modificou para sempre a apresentação da cidade. “Haussman dá a si mesmo o título de *artiste-démolisseur* (artista-demolidor) e transforma totalmente a cidade; faz dela um lugar estranho aos próprios parisienses, que começam a perceber o espaço desumano que ele e Napoleão III queriam construir” (MENEZES, 2013, p.47). Baudelaire foi o poeta que retratou e lamentou as mudanças ali realizadas:

Andrômaca, só penso em ti! O fio d'água
Soturno pobre espelho onde esplendeu outrora
De tua solidão de viúva a imensa mágoa,
Este mendaz Simeonte em que teu pranto aflora

Fecundou-me de súbito a fértil **memória**,
Quando eu cruzava a passo o novo Carrossel.
Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história
Depressa muda mais que um coração infiel);

Só na **lembrança** vejo esse campo de tendas,
Capitéis e cornijas de esboço indeciso,
A relva, os pedregulhos com musgo nas fendas,
E a miuçalha a brilhar nos ladrilhos do piso.
[...]
Paris muda! mas nada em minha nostalgia
Mudou! Novos palácios, andaimes, lajedos,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
E essas **lembranças** pesam mais do que rochedos.
(BAUDELAIRE, 2012, p.287, grifo nosso)

Hausmann mudou a arquitetura da cidade, ordenou a demolição de inúmeros monumentos, pôs a terra quarteirões inteiros para abrir largas avenidas em uma Paris com muitos resquícios, na disposição urbana e arquitetônica, de seu passado medieval (BENEVOLO apud MENEZES, 1998). Baudelaire invoca a memória para apresentar esse tempo passado e contrapô-lo às mudanças presentes. O *spleen* do poeta surge no hiato entre sua memória do passado e sua realidade presente. Suas lembranças evocam objetos que não mais existem, mas, mais do que isso, evocam uma maneira de viver que se modifica, e elas se tornam, assim, mais pesadas que a dura realidade presente.

Proust admirava enormemente Baudelaire “[...] sabe-se que Proust dedicou numerosos ensaios ao autor das *Flores do Mal*, poeta que ele admira profundamente, e que ele cita numerosas vezes, mais que qualquer outro autor” (ERGAL, 2014, p.35)⁵³. Em *O Tempo Redescoberto*, o narrador evoca a utilização da memória como procedimento poético em Baudelaire e, quando o herói decide tornar-se escritor, ele se apresenta como epígono do autor de *As Flores do Mal*: “Procurava lembrar-me das peças de Baudelaire em cuja raiz se encontrasse desse modo uma sensação transposta, para, definitivamente, filiar-me a uma linhagem tão nobre [...]” (TR, 1988, p.130). A sensação transposta a que Proust se refere é exatamente a utilização da memória pelo poeta em questão. E assim como Baudelaire percebe, devido a sua extraordinária memória, com mais intensidade a passagem do tempo e sofre com mais pesar as modificações de sua Paris, Proust, por sua vez, vê com horror o mundo que emerge ao fim da *Belle Époque* e, por isso, comporá uma imensa elegia em que lamenta a morte de uma Paris menos agitada e mais elegante, aquela dos anos 1880 e 1890.

Na França que surge após a Guerra Franco-Proussiana e a derrocada do Segundo Império, aquela França que Proust conheceu em sua infância e juventude, nas duas últimas décadas do século XIX, a nobreza destronada ainda possuía um enorme valor simbólico. E, deposta de seus compromissos com o Estado, usava seu tempo ocioso para desfilar pelos bulevares e bosques de Paris, também, receber ou fazer visitas e conversar sobre assuntos variando da fofoca mais maldosa e mesquinha aos problemas da mais alta literatura, e, ainda, devia participar de *soirées*, *matinéés*, recitais, bailes de máscaras, idas ao teatro e viagens. Essas são a quase totalidade das atividades realizadas pelas personagens apresentadas na *Recherche*. *O Caminho de Guermantes* é o ponto mais alto desse estilo de vida. A nobreza ainda se destacava dos mortais como “deidades”, habitando acima deles não no céu cristão, mas em seus luxuosos camarotes no teatro:

[...] nos outros camarotes, quase por toda parte, as brancas deidades que habitavam essas sombrias devesas se haviam refugiado contra as paredes obscuras e permaneciam invisíveis. No entanto, à medida que o espetáculo avançava, as suas formas vagamente humanas se destacavam molemente uma após outra das profundezas da noite que tapetavam e, elevando-se para a claridade, deixavam emergir seus corpos seminus, e vinham deter-se no limite vertical e na superfície claro-escuro [...] Mas de todos esses retiros, a cuja entrada a leve preocupação de ver as obras dos homens trazia as deusas curiosas que não se deixam acercar, o mais famoso era o bloco de penumbra conhecido sob o nome de camarote da princesa de Guermantes. Como uma grande deusa que preside de longe aos jogos das divindades inferiores, a

⁵³ [...] on sait que Proust a consacré de nombreux essais à l’auteur des *Fleurs du Mal*, poète qu’il admire profondément, et qu’il cite à de nombreuses reprises, plus qu’aucun autre écrivain (p.35)

princesa permanecera voluntariamente um pouco para o fundo, num canapé lateral, vermelho como uma rocha de coral [...] (CG, 1994, p.32)

Proust e João Cabral ocuparam um lugar privilegiado como testemunha da vida na elite social de seu entorno geográfico. Os dois autores retratam igualmente as classes menos abastada com quem travaram contato. Contudo o testemunho da pobreza é mais acessível em qualquer época, mas um testemunho legítimo da alta classe social detentora do poder é algo para um grupo fechado. Alguns movimentos do tempo como construído nos poemas de João Cabral podem ser difíceis de se perceber somente pelos comentários deste estudo. Às vezes um mesmo poema faz referência aos movimentos de apogeu, fratura e queda da elite, exemplo disso é o poema *Menino de Três Engenhos*. Em Proust, a obra segue como uma parábola perfeita o movimento de apogeu e queda da vida da elite, pelo fato de a obra ser escrita como um romance que segue, de algum modo, uma regularidade cronológica no nível do enunciado.⁵⁴ Essa é uma diferença ditada pelo gênero, que não deve ser preterida, mas o que interessa para o presente estudo é o fato de os dois autores terem testemunhado e escrito sobre um movimento semelhante ocorrido em seu meio social.

3.3. Fratura: a escrita como memória de crise. O monopólio capitalista e novas práticas de produção ameaçam os engenhos em Pernambuco. Esvaziamento do lugar social da nobreza com as novas relações do capital na França.

Em Crime na Calle Relator, há um poema que resume o movimento de apogeu fratura e decadência dos Engenhos. “Menino de três engenhos” é um poema de tom memorialista. João Cabral conta em entrevista haver morado em três engenhos com esses nomes, então a identificação com o aspecto biográfico do autor é evidente. O poema já começa pela evocação da memória: “Lembro do Poço?”. O autor então se questiona se suas memórias são reais ou apenas sugeridas por fotografias: “Não vejo onde começariam/ a lembrança e as fotografias”.

Eu me lembro dele [do pai: dr. Luiz Cabral de Melo] nessa época. Na frente da casa tinha o que eles chamavam de rezezo, uma superfície com grama onde havia uma pequena inclinação. Nós jogávamos futebol ali, meu irmão mais velho ficava na parte alta, eu e meu pai ficávamos na parte baixa. Eram dois contra um. Tenho outra lembrança, mas chega um ponto em que você não sabe se de fato lembra daquilo ou

⁵⁴ Distinguimos o nível da enunciação, a história contada, e o nível do enunciado, o contador da história. No nível da enunciação a *Recherche* segue uma ordem cronológica tradicional entre um antes e um depois temporal. No nível do enunciado, o narrador dá vários indícios de que ele conta eventos passados, portanto o tempo em que ele conta a história, isto é, o tempo da enunciação não é o mesmo tempo do enunciado. O tempo da enunciação está no futuro do tempo do enunciado. Que ao final da *Recherche*, quando o narrador decide escrever a obra, percebe-se que o começo do primeiro livro é a escrita da obra como realização da decisão tomada ao final do último livro, O Tempo Redescoberto.

se é através de uma fotografia que a imagem torna-se memória. [...] (Entrevista a Augusto Massi, Folha de S. Paulo, caderno Letras, São Paulo, 30 mar. 1991.) (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p.47)

O poema reafirma as declarações de caráter biográfico feitas por João Cabral: o futebol com pé-no-chão com o irmão está aí no poema, o fato de o poeta não ter certeza da veracidade das lembranças, se são apenas decorrentes da sugestão de fotografias. E assim o poema apresenta três engenhos, cada um com reminiscências particulares, no engenho do poço, o fato de quase haver se afogado. Em Pacoval, o futebol com o irmão. Em “Dois irmãos”, o enunciador se lembra de sempre ter de usar sapatos. Contudo, juntamente com esses elementos da história particular do autor, surgem elementos Históricos que modificaram para sempre sua biografia.

Fui criado no engenho do Poço. [...] Na crise do açúcar, o Poço foi vendido mas meu pai arrendou dois engenhos: Dois Irmãos e Pacoval, no município de Moreno. (...) Em 1930 assaltaram o engenho Dois irmãos à procura de armas. [...] (Com a invasão de Dois Irmãos, vieram morar em Recife.) Mas continuei a passar as férias na usina Pumati (*pumati* – pedra que fere), de meu tio Costinha, casado com tia Mercês, irmã de meu pai. É hoje de meu primo Romero Cabral da Costa, que foi ministro da Agricultura [governo Jânio Quadros] e está fazendo dela uma das maiores de Pernambuco. (Entrevista a Odylo Costa Vogue, Rio de Janeiro, nº 13, jun. 1976) (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p.46).

Nessa entrevista, pode-se perceber uma série de dados interessantes sobre a biografia do autor, que muito contribuem para a compreensão das referências regionais de sua obra. Em primeiro lugar, o fato de ele haver nascido em um engenho, não só nascido no engenho, mas ser filho do dono do engenho. Em seguida, João Cabral se refere à crise do açúcar, época em que os engenhos entraram em declínio e as usinas tomaram conta da produção do açúcar. Com a crise do engenho, e um assalto à propriedade, em que os malfeitores buscavam armas, provavelmente para a revolução de 30, seu pai abandona a atividade de plantio da cana e se muda com a família para a capital. A história dessa crise é referida no seguinte poema, que mostra bem como a história individual de uma vida idílica de menino de engenho se modifica pelas mudanças da História:

Menino de três engenhos

Lembro do Poço? Não me lembro?
Que lembro do primeiro Engenho?

Não vejo onde começariam
a lembrança e as fotografias.

Rio? Um nome: o Tapacurá,
rio entre pedras, a assoviar,

e um dia quase me afogou:
Lembro? ou alguém me contou?

Do Poço talvez lembre mesmo
é de um grande e geral bocejo

(ainda em mim, que ninguém podia
fazer dele fotografia).

Talvez lembre o ser-para-ruína
Do fornecedor ,ser-para-a-Usina,

que então tinha toda nas unhas
a várzea ex-Carneiro da Cunha.

Foi pouco o tempo, mas é o Engenho
de quem porém melhor me lembro.

Era Engenho dos mais humildes
da vizinhança onde ele assiste.

A moita do Engenho, já morta
(existia, ou é só na memória?)

amadurecia ao sol e à lua
as coxas secas, já de viúva.

Dos “Engenhos de minha infância”,
onde a memória ainda me sangra,

preferi sempre *Pacoval*:
a pequena Casa-grande de cal,

com telhados de telha-vã
e a bagaceira verde e chã

Onde logo, eu e meu irmão
fomos a um futebol pé-no-chão.

Em Dois Irmãos era outra a fala;
aquele era um engenho de sala.

Mesmo sendo de fogo morto
seu cerimonial já era outro.

Já se acordava de sapato,
não como em *Pacoval*, descalço.

A casa-grande, de fato, grande,
se não histórica C.G. grande,

tinha em si certa qualidade
ambígua de campo e cidade.

Mas com tudo isso era um Engenho,
era engenho, mesmo não moendo,

e mesmo se há de estar calçado

o chão é de chão, não de asfalto.

Sim, se gastavam mais sapatos,
e as mulheres, dos de salto alto.

E veio em Trinta a “Salvadora”,
a primeira de muitas outras

que disse vir para salvar
e pôs-se a salvar seu salvar,

e salvar o salvar do salvar
até que o salvar foi enredar.

Doutor Luiz, de Dois Irmãos,
perrepista, a Revolução

tinha de começar por ele
a lançar, salvadora, a rede:

a redada não valeu o lance
(algum fuzil, alguma amante).

Mas Doutor Luiz, Melo Azedo,
foi devassado e, mesmo, preso.

Desgostado, ele esquece a Cana.
vai politicar. Tem diploma.
(MELO NETO, 2007, pp. 580-581)

Um fato apresentado nesse poema vem acabar com aquele idílio da vida no engenho. A chegada da “Salvadora”, isto é, da Revolução de 1930, em que Getúlio Vargas toma o poder nacional contra o monopólio de antigas oligarquias. O abalo sísmico que representou essa revolução na estrutura social modificou profundamente o mundo em que vigorava o poder dos senhores de engenho.

O fator que intensifica a instabilidade dos engenhos banguês é a Revolução de 1930, chamada no referido poema de “A Salvadora”. É ela o marco do desmoronamento final daquela organização patriarcal e do erguimento de uma modernidade que destrói sem construir efetivamente a nação que permanece entre as promessas jamais cumpridas. Muda assombrosamente para permanecer terrivelmente igual. Daí a Revolução de 1930 surgir sob o signo do engodo: “que disse vir para salvar/ e pôs-se a salvar seu salvar, // e salvar o salvar do salvar/ até que o salvar foi enredar”. A revolução lançou primeiramente a rede no Doutor Luiz, que pertencia ao partido da oposição ao “Governo Provisório” revolucionário, de Getúlio Vargas, cujos membros eram conhecidos como perrepistas. Esses dados fazem referência ao pai de João Cabral, Luiz de Melo. Nos últimos versos do poema, o sujeito lírico afirma que o Doutor Luiz abandona o cultivo da cana e troca sua posição de proprietário de terras pela posição de bacharel, quando parte para a política e passa a ostentar o diploma. Assim, o poema é um réquiem ao fim daquele tipo de ordem social, que dá seus últimos suspiros com a Revolução de 30. A terra cede valor ao diploma, o que mostra o destino de boa parte daquela elite que se viu obrigada a mudar sua fonte de poder, transitando da agricultura para as profissões liberais e para os cargos públicos, novas fontes de privilégio e poder. (FLORES JR.; VIEIRA, 2018, p.460)

Nos versos “Talvez lembre o ser-para-ruína/ do fornecedor, ser-para-a-Usina”, João Cabral se refere à forma de produção que substituiu o engenho banguê, a usina. As usinas, geridas a partir da capital por gigantes financeiros, possuíam um aspecto completamente diferente da produção do Engenho. No Engenho, o senhor morava em suas terras, e bem ou mal, administrava a vida de todos os seus dependentes em um sistema que funcionava quase como uma sociedade fechada. A usina era um grupo impessoal que abocanhava os engenhos de uma região, monopolizando toda a produção do açúcar com novas tecnologias e novos modos de relação com a força trabalhadora, que não era mais o mandonismo. Pelo exposto, a Revolução de 30 foi a fratura que modificou para sempre a sociedade que João Cabral conheceu em sua infância.

Na *Recherche*, um evento insistentemente comentado, que poderia passar como somente um rumor a mais dentre a enorme quantidade de fofocas reproduzidas pelas ociosas línguas dos aristocratas, essa história insistentemente discutida nos salões, como tema das conversações, contém em si o germe da destruição daquele tipo de sociedade. Mais do que um caso, o julgamento do capitão Alfred Dreyfus, acusado de traição ao exército francês, tornou-se uma espécie de guerra civil ideológica entre um grupo conservador, elitista, xenófobo, religioso e militarista e outro grupo, representado pelos intelectuais, progressistas, pró-estrangeiros, que viam a França mais sob um aspecto racional e legalista, envolvendo de maneira abstrata e imparcial todos diferentes grupos que estivessem sob a alçada de suas leis, enquanto o primeiro grupo acreditava que o conjunto do povo francês coincidia com a noção mais concreta de raça. O primeiro grupo era a “velha França”, e o segundo, a “nova França”, como os chamou Richard Sennett:

Na medida em que os únicos fatores desse quadro são os detalhes da história policial, o caso não era um Caso. Da mesma forma, na medida em que o Caso é tido como uma questão de conflito entre diferentes forças da sociedade francesa, as paixões continuam sendo inexplicáveis. O conflito ideológico é usualmente retratado como sendo aquele entre uma “velha França”, representando o Exército, a Igreja e a alta burguesia, chocando-se com uma “nova França”, representando as heranças das três revoluções francesas. Houve muitas ocasiões, nos anos que se sucederam à comuna e à Guerra Franco-Proussiana em que tais forças se haviam chocado, mas, ainda assim, em nenhuma dessas ocasiões as paixões se ergueram a tal ponto e de tal maneira quanto no Caso Dreyfus. Era a formação de uma personalidade coletiva baseada no conflito que fazia arder essas paixões ao ponto de provocar um surto de febre (SENNETT, 1995, p.385).

Obviamente o caso Dreyfus não foi a causa do fim do poder da aristocracia da Belle Époque, ele foi apenas o efeito visível, como a rachadura na casa de Usher, ele deixou ver a

fissura que dividia a França em duas. A discussão perdeu após o caso Dreyfus toda a base racional. Ser a favor Dreyfus era, na visão dos conservadores, ser contra a França, ser antinacionalista. E mesmo após comprovada a inocência de Dreyfus os conservadores não aceitaram rever a sua posição, e aqueles que o fizeram foram igualmente acusados de antinacionalistas e banidos dos clubes da elite. O sentimento de pertencimento faz com que os nobres e membros do *jockey club* vejam com estranheza a posição do marquês de Saint-Loup. Nas palavras de seu tio, o duque de Guermantes: “Quando alguém se chama marquês de Saint-Loup, não pode ser dreyfusista!” (Caminho de Guermantes, 1994, p.104). Sobre esse assunto Jean-François Revel faz um belo elogio ao posicionamento político de Marcel Proust em sua obra:

A política está presente em todo lugar na *Recherche*, primeiramente sob a forma do caso Dreyfus, o reagente moral da Belle Époque, que não falta a quase nenhuma conversação de salão, de restaurante, banho de mar, seções públicas, cantina de oficiais, de casas fechadas ou de gabinetes particulares, mais tarde, sob a forma da guerra de 1914-1918, sobre a recaída para a infância da inteligência coletiva (fenômeno comum em todas as guerras) que ela provocou. [...] O tempo redescoberto constitui uma recusa discreta, mas tenaz e firme, que se opõe ao bombardeio de propaganda e a incitação à intolerância. Na época em que todos os autores franceses se deixaram mais ou menos recrutar, em que a razão de Gide vacila, em que Valery Larbaud deplora, de sua aposentadoria em Alicante, não poder « servir », em que o triste Apollinaire valida a lei que pretende que em todo poeta francês haja um Déroulède adormecido (e com que justeza, em 1945, Benjamin Péret em *A desonra dos poetas* fustigou o ressurgimento desse fenômeno no curso da Segunda Guerra Mundial). É um alívio constatar que o maior escritor vivente desse período de demência sanguinária manteve a razão e não sujou com temas impuros nem sua consciência nem sua obra. [...] Não se conversa com o fanatismo, tal é enfim a lição que, em plena epidemia de intolerância barresiana, nos dá Proust. (REVEL, 1987, p.120).⁵⁵

⁵⁵ La politique est partout présente, dans la *Recherche*, d’abord sous la forme de l’affaire Dreyfus, le réactif moral de la Belle Époque, qui ne manque à presque aucune conversation de salon, de restaurant, de bains de mer, d’office, de mess d’officiers, de maison close ou de cabinet particulier, puis plus tard, sous la forme de la guerre de 1914-1918, à propos de la retombée en enfance de l’intelligence collective (phénomène commun à toutes les guerres) qu’elle provoqua. [...] Le temps retrouvé constitue une fin de non-recevoir discrète, mais tenace et ferme, opposé au bourrage de crâne puis plus tard, sous la forme de la guerre de 1914-1918, à propos de la retombée en enfance de l’intelligence collective (phénomène commun à toutes les guerres) qu’elle provoqua. [...] Le temps retrouvé constitue une fin de non-recevoir discrète, mais tenace et ferme, opposé au bourrage de crâne et à l’émulation chauvine. À l’époque où tous les écrivains français se laissent plus ou moins embrigader, où la raison de Gide vacille, où Valery Larbaud déplore, de sa retraite d’Alicante, de ne pouvoir « servir », où le malheureux Apollinaire vérifie cette loi qui veut qu’en tout poète français il y ait un Déroulède qui sommeille (et avec quelle justesse, en 1945, Benjamin Péret dans *Le Déshonneur des poètes* n’a-t-il pas fustigé la résurgence de ce phénomène au cours de la Seconde Guerre mondiale), il est satisfaisant de constater que le plus grand écrivain vivant au cours de cette période de gâtisme sanguinaire a gardé toute sa tête et n’a souillé de thèmes impurs ni sa conscience ni son œuvre. [...] On ne compose pas avec le fanatisme, telle est enfin la leçon qu’en pleine épidémie de chauvinisme barrésien nous donne Proust.

3.4. Decadência. Após a superação histórica da nobreza e dos senhores de engenho, seus resquícios permanecem como formas decadentes.

A decadência da aristocracia era irrefreável, e mesmo fazendo tanto barulho ao perceber no Caso Dreyfus um ataque aos seus valores, esse segmento começa o século XX cada vez mais desgastado, sem prestígio e sem dinheiro. Essa decadência parece se refletir nos costumes sexuais da referida sociedade. Essa é a análise que Yves-Michel Ergal faz da representação proustiana dos costumes sexuais por ele narrados: “Como em *Petrônio*, se instala um erotismo homossexual, em parte caricatura do mundo heterossexual, arrastando o conjunto da reconstituição de um afresco histórico para a ideia de uma decadência” (ERGAL, 2014, p.150)⁵⁶. *Sodoma e Gomorra* foi o retrato desse mundo em decadência institucional e moral, que se lançou em uma frenética carnavalização sexual enquanto os pilares que sustentavam aquela sociedade desmoronavam.

A seguinte análise que Ricoeur faz de um pensamento de Halbwachs é muito produtiva no presente estudo. Ricoeur percebe que a história do povo judeu permanece viva em sucessivas gerações, por seu rigor tradicional, por isso a inquietação historiográfica não faz parte dessa cultura, dado que a historiografia decorre de uma crise da memória. Somente quando os costumes estão se perdendo, estão em crise, é necessário registrá-los pela escrita historiográfica. Esta, portanto, começa quando se instaura uma crise de memória, que decorre de uma crise de costumes.

A singularidade da experiência judaica é a indiferença secular de uma cultura eminentemente carregada de história pelo tratamento historiográfico da mesma. Essa singularidade me parece reveladora das resistências que toda memória pode opor a tal tratamento. Num sentido, ela desnuda, de uma maneira geral, a crise que a história como historiografia suscita no próprio centro da memória; que a memória pessoal ou coletiva se refira, por definição, a um passado mantido vivo graças à transmissão de geração em geração, aí está a fonte de uma resistência da memória a seu tratamento historiográfico. Aí se encontra a ameaça de desenraizamento; Halbwachs não disse: “A história começa onde para a tradição?” (2007, p. 409)

Essas assertivas de Ricoeur e Halbwachs parecem se coadunar à perfeição com a escrita proustiana e cabralina. A representação que esses autores fazem da sociedade que conheceram se lhes mostra necessária por eles perceberem que serão os notários que registrarão o fim de um

⁵⁶ Comme dans *Pétrone*, s'affiche un érotisme homosexuel, en partie caricature du monde hétérosexuel, entraînant l'ensemble de la reconstitution d'une fresque historique vers l'idée d'une décadence.

modo de viver, o fim de uma sociedade, o fim de um mundo que foi engolido por outro que surgiu em seu lugar, para o qual o mundo anterior não possui mais nenhum valor.

Ao fim do século XIX, ser nobre definitivamente significava apenas possuir um título, o que muitas vezes não garantia nem mesmo possuir dinheiro, que nesse novo sistema só poderia ser adquirido pela propriedade dos meios de produção, ou pela inserção no sistema financeiro, por meio de investimentos. Os burgueses possuíam dinheiro, mas aspiravam aos títulos que os nobres, muitos deles falidos, exibiam. Foram realizados assim muitos *mariages de raison*, em que burgueses e aristocratas praticaram o comércio de títulos de nobreza por meio de casamentos arranjados, os burgueses entravam com o dinheiro e os nobres com o título. Em *O Tempo Redescoberto*, no período final da guerra de 1914-1918, o narrador percebe que a nobreza está se desvanecendo, perdendo o poder. Proust decanta o processo de extinção dessa ordem hierárquica enquanto instituição. A cena seguinte é exemplar do papel da nobreza na nova ordem econômica mundial, que não mais se importa com títulos, mas somente com o capital:

Os jantares e as festas mundanas eram para a americana uma espécie de escola Berlitz. Ela ouvia os nomes e os repetia, sem ter um conhecimento prévio do valor deles, sem lhes conhecer o alcance exato. A alguém que desejava saber se Gilberte herdara Tansonville de seu pai, o Sr. de Forcheville, explicaram que não, que se tratava de uma propriedade da família do marido, que Tansonville era vizinha de Guermantes, pertencia à Sra. de Marsantes, mas, estando hipotecada, fora resgatada pelo dote de Gilberte. [...] Já eram raros os entendidos, os especialistas desse gênero, sabedores que Gilberte não era uma Forcheville, nem que a Sra. de Cambremer não era Méséglise, ou que a sua nora não provinha dos Valentinois. (TR, 1988, p.127)

Nessa cena, a americana, que representa o novo poder emergente do século XX, não consegue compreender como funciona a aristocracia francesa e sua complicada hierarquia, cheia de pompas e intermináveis etiquetas, que não faziam o menor sentido para a objetividade a favor de uma celeridade frenética da produção capitalista. À época em que a aristocracia possuía ascendência sobre as demais camadas da sociedade, a etimologia dos nomes de família devia ser exaustivamente explicada, pois a ela se legitimava em uma genealogia que diferenciava completamente os indivíduos e seus papéis na sociedade, indicando a procedência de tal nobre, sempre precedido de uma preposição que indicava sua origem, uma preposição “de”: de Guermantes, de Forcheville, de Montmorency, de Mouchy, de Sagan. O poder nobiliárquico provinha da sociedade agricultora medieval, o proprietário sobrepunha ao título hierárquico o nome das terras de sua propriedade. Esses nomes foram, em outras épocas, perfeitamente reconhecíveis pelo cidadão francês comum. O narrador percebe que, com o passar do tempo, as pessoas deixaram de compreender a etimologia dos nomes e desconheciam

as árvores genealógicas francesas. Isso sugere uma reflexão ulterior que aponta para o fato de os símbolos e nomes da aristocracia terem perdido o poder, a função e até mesmo o significado no novo modelo de sociedade que surgiu no século XX. Como afirmou Álvaro Lins, Proust foi o romancista do aniquilamento da aristocracia:

Se Saint-Simon relatou a vida da nobreza na corte de Luis XIV, Proust descreveu-a no seu histórico período final, nas últimas décadas do século XIX e princípio do século XX, quando não se acreditava mais no seu retorno ao poder na França. Deste modo, se Saint-Simon foi o memorialista de uma nobreza já em decadência, Marcel Proust foi o romancista de uma aristocracia em aniquilamento (LINS, 1968, p.136).

A aliança com a burguesia ofereceu, contudo, algum fôlego a essa aristocracia decadente. E não é por acaso que o dote de Gilberte Swann resgata para Saint-Loup as terras de Tansonville, pequeno fato que resume boa parte da relação entre a nobreza e burguesia daquele momento. Em algum momento, a família de Saint-Loup teve de se desfazer de terras, provavelmente pela falta de recursos e de dinheiro. As terras só voltam a ser propriedade de Saint-Loup após Gilberte, de origem burguesa, pagar por elas. Gilberte ganha o título de Sra. de Saint-Loup, e o Marquês de Saint-Loup recupera o poder, pela única fonte de poder possível no mundo do século XX: o dinheiro. Sobre essa questão Ergal tece o seguinte comentário:

Sabe-se a que ponto, em *O Tempo Redescoberto*, um mundo novo é anunciado, aquele da fusão entre o mundo de Swann, dos Verdurins, e dos Guermantes. O mundo antigo foi engolido pelo esquecimento, após ter vivido seus últimos sobressaltos em um bordel [...] (ERGAL, 2014, p.150)⁵⁷.

A referida fusão entre os Swann e os Guermantes, isto é, entre os burgueses e a nobreza é sintetizada no casamento de Gilberte Swann com o Marquês de Saint-Loup, da família dos Guermantes. É casamento entre a burguesia e a aristocracia, realizado como última tentativa de a nobreza se manter no poder. Ao final da *Recherche* o caminho de Swann se encontra com o caminho de Guermantes, mas é tarde demais para o mundo dos Guermantes se reerguer. Os aristocratas altivos, que não desejavam se misturar com os burgueses estavam cada vez mais acuados, a duquesa de Guermantes personifica esse tipo de aristocrata indesejoso de entrar em contato com burguesia, mas da mesma forma é emblemática do tipo de nobre que é obrigada a se relacionar com o mundo da burguesia, quando seu sobrinho Marquês de Saint-Loup se casa com a rica burguesa Gilberte Swann:

⁵⁷ On sait à quel point, dans *Le Temps retrouvé*, un monde nouveau est annoncé, celui de la fusion entre le monde de Swann, des Verdurin, et des Guermantes. Le monde ancien est englouti dans l'oubli, après avoir vécu ses derniers soubresauts dans un bordel [...]

A duquesa que não havia nunca feito concessões, e que, tendo consciência do que teria significado, era a única do “Faubourg” a não ter ido às soirées dos Verdurins, vai de repente ceder. O “Gênio Familiar” é como que *desprogramado*. Devorada de curiosidade, ela vai aceitar receber Gilberte, a filha de Odette e de Swann, que muitas senhoras do “Faubourg” convidavam doravante [...] o último bastião que protegia o Faubourg Saint-Germain vai ceder. (BIDOU-ZACHARIASEN, 1997, p.67)⁵⁸.

Quanto ao narrador, ao final, ao invés de tomar parte nessa grande parada carnavalizada da decadência da alta burguesia e aristocracia francesa, ele se afasta da sociedade e de seus vícios: “[...] O narrador mesmo não é contaminado pela loucura sexual final que ganha a sociedade em *O Tempo Redescoberto*, ele adquire, ao contrário, um tipo de inocência, de transparência, ligadas ao esgotamento do romanesco (ERGAL, 2014, p.44)”.⁵⁹ Proust se isolou ao final de sua vida, seu único interesse com a sociedade era puramente artístico nos seus últimos anos. “A sua humanidade será só a da sua arte. Este o problema da solidão de Marcel Proust, que se situa no centro de sua criação literária” (LINS, 1968, p.14).

Uma personagem chama a atenção do narrador como símbolo do que há de melhor e pior na aristocracia francesa em uma acomodação paradoxal de contrários, o Barão de Charlus. Representante maior da decadência moral de Sodoma e ao mesmo tempo sensível conhecedor de história e arte, o barão sintetiza a destinação à ruína da aristocracia e o fim daquele mundo em que a nobreza se destacava como a instituição mais poderosa da França. Em 1914, a França vai à Guerra, e concomitantemente ao fim do mundo simbólico da nobreza ocorre a destruição material de cidades e monumentos franceses nas sucessivas batalhas contra os alemães. Charlus compõe uma bela elegia à terra arrasada em que havia se tornado a França durante a Grande Guerra:

Fala-se de vandalismo, de estátuas mutiladas. Mas não será também vandalismo a destruição de tantos rapazes, incomparáveis estátuas policromadas? [...] Quanto aos monumentos, apavora-me menos a destruição de uma obra-prima como Reims, única pela qualidade, do que a de uma imensa quantidade de conjuntos graças aos quais era instrutiva e agradável a menor aldeia da França. [...] A igreja (de Combray) foi destruída pelos franceses e pelos ingleses, por servir de ponto de observação aos

⁵⁸ La duchesse qui n’avait jamais fait de concessions, et qui, ayant jamais fait de concessions, et qui, ayant conscience de ce que cela aurait signifié, était la seule du « Faubourg » à ne pas être allée à la *soirée* Verdurin, va soudain faillir. Le « Génie de Famille » est comme *déprogrammé*. Dévorée de curiosité, elle va accepter de recevoir Gilberte, la fille d’Odette et de Swann, que beaucoup de dames du « Faubourg » invitaient désormais [...] la dernière digue qui protégeait le faubourg Saint-Germain va céder. (BIDOU-ZACHARIASEN, 1997, p.67).

⁵⁹ [...] le Narrateur n’est-il pas contaminé lui-même par la folie sexuelle finale qui emporte la société dans Le Temps retrouvé, il regagne, à l’inverse, une sorte d’innocence, de transparence, liées à l’épuisement du romanesque.

alemães. A mistura de história viva e de arte que era a França está sendo destruída e continuará a sê-lo. (TR, 1988, p.88)

Não só os monumentos se encontram em ruínas como a aristocracia que o herói conheceu em sua juventude igualmente está em decadência. Com a guerra em pleno andamento, o narrador é convidado a um recital pelo príncipe de Guermantes, evento revelador do triste espetáculo de uma nobreza decrépita, que não soube rejuvenescer, se reinventar no novo mundo que emergiu da guerra. O herói observa todos aqueles rostos como máscaras envelhecidas das personagens que outrora brilharam na sociedade das últimas décadas do século XIX. Um triste baile à fantasia:

É claro que, nos bastidores do teatro ou durante um baile à fantasia, antes somos levados, por polidez, a exagerar a dificuldade e quase a afirmar ser impossível reconhecer a pessoa fantasiada. Aqui, pelo contrário, o instinto me advertira no sentido de dissimulá-las ao máximo (TR, 1988, p.227).

O único representante da juventude aristocrática, que possuía algumas ideias renovadoras, o Marquês de Saint-Loup, morre no front de batalha durante a guerra. A Grande Guerra trouxe, assim, um ponto final àquele mundo da aristocracia francesa. Proust, pelo exercício de sua memória, retoma toda a mudança ocorrida na França desde sua infância e juventude ao final do século XIX até o período da guerra que encerra o mundo como o conheceu:

O Tempo Redescoberto é assim o volume de todos os possíveis: aquele do fim do romance, que corresponde ao fim de um mundo, aquele da sociedade essencialmente parisiense e aristocrática, que sofre profundos remanejamentos após a guerra, mas também aquele do começo de um novo século, para o qual avança uma sociedade remodelada, o autor deixa para um sucessor o cuidado de ser dela testemunha, podendo se ler o final do *Tempo Redescoberto* como um rito de passagem (ERGAL, 2014, p.11).⁶⁰

O narrador – e Proust aparenta comungar de sua visão – deplora o mundo que emerge após aquele da *Belle Époque*. Um mundo sem elegância, em que a velocidade dos automóveis imprime um ritmo vertiginoso à sociedade capitalista, desprovida de valores como a elegância e o refinamento, pois qualquer aparato que se opuser como obstáculo à produção incessante de

⁶⁰ *Le Temps retrouvé* est ainsi le volume de tous les possibles : celui de la fin du roman, correspondant à la fin d'un monde, celui de la société essentiellement parisienne et aristocratique, qui subit de profonds remaniements après la guerre, mais aussi celui du début d'un siècle nouveau, où s'avance une société remodelée, l'auteur laissant à un successeur le soin d'en être le témoin et le chroniqueur, la fin du *Temps retrouvé* pouvant se lire comme un rite de passage. (ERGAL, 2014, p.11)

bens e serviços é visto como um estorvo a ser eliminado. Tudo nesse novo mundo é vulgar, portanto, a memória se torna o único refúgio possível em que se pode encontrar algum consolo:

Que horror!, pensava eu: como pode a gente achar esses automóveis tão elegantes como as antigas carruagens? Decerto já estou muito velho — mas não fui feito para um mundo onde as mulheres se entravam em vestidos que nem sequer são de fazenda. Para que vir aqui à sombra dessas árvores, se nada mais existe do que se reunia sob estas delicadas folhagens amarelas, se a vulgaridade e a loucura substituíram o que elas enquadravam de fineza? Que horror! Meu consolo é pensar nas mulheres que conheci, agora que não há mais elegância. [...] A realidade que eu conhecera não mais existia. Bastava que a sra. Swann não chegasse exatamente igual e no mesmo momento que antes, para que a avenida fosse outra. Os lugares que conhecemos não pertencem tampouco ao mundo do espaço, onde os situamos para maior facilidade. Não eram mais que uma delgada fatia no meio de impressões contíguas que formavam a nossa vida de então; a recordação de certa imagem não é senão saudade de certo instante; e as casas, os caminhos, as avenidas são fugitivos, infelizmente, como os anos (CS, 1979, p. 247).

A força da memória em Proust e João Cabral é fonte de dor e prazer. Ao mesmo tempo em que memória dos eventos e dos personagens do passado mantém viva uma importante parte de suas vidas, o contraste com o novo espírito de época que não comunica com sua inteligência como o tempo anterior, o novo tempo é um tempo de indigência espiritual. A riqueza de detalhes de suas reminiscências ressalta sua percepção de que aquele mundo de sua predileção não mais existe. O narrador lamenta a nova Paris que surgiu após a *Belle Époque*.

A imensa obra de Proust consegue pôr em movimento toda a França do fim do século XIX, cantando tristemente o fim de um mundo: “O romance de Proust põe em cena a sociedade francesa da Terceira República dos anos 1880, em seguida, a da Belle Époque, enfim, a da guerra de 1914-1918, até o período pós-guerra, que vê uma mudança radical da sociedade (ERGAL, 2014, 164)”.⁶¹ O trecho da *Recherche* citado acima pertence ao primeiro volume, *No caminho de Swann*, nele o narrador fez um dos raros retornos ao presente da enunciação na obra, e o faz somente para comparar com o mundo extinto e lamentá-lo, como Baudelaire o fez em *le Cigne*. O cisne canta melancolicamente a própria morte, Baudelaire utiliza a figura do cisne e Proust, seu Swann, para apresentar esse mundo em aniquilamento. Proust nessa parte da narrativa mostra como sua obra foi calculada, pois o início do primeiro volume começa pelo final do último, nesse trecho ele apresenta em *finis res*, no primeiro volume, a destinação à ruína das personagens por ele apresentadas durante os demais volumes. “Ele acompanhou o mundo até às portas da extinção, ele próprio pode então renascer como fonte inesgotável de memória

⁶¹ Le roman de Proust met en scène la société française de la Troisième République des années 1880, puis de la Belle Époque, enfin de la guerre 1914-1918, jusqu’à la période d’après-guerre, qui voit un changement radical de la société (ERGAL, 2014, 164).

involuntária, enquanto se apaga como protagonista do afresco histórico de uma época, levada ao seu termo” (ERGAL, 2014, p.44)⁶².

No artigo “Considerações Sobre a Ruína em João Cabral”, de Wilson José Flores Júnior e de minha autoria (2018), chamamos a atenção para o fato de que desde *A Escola das Facas* até a produção posterior há uma intensificação nas referências às ruínas de engenhos, à história do fim dos engenhos e a de sua aniquilação pela competição das usinas. É representativo desse movimento de ruína o poema “Antônio de Moraes Silva”, do livro *A Escola das Facas*.

Nada sobra dos engenhos
que teve esse quarto avô [...]
Que teve canaviais
E de engenhos foi senhor,
Basta ver o que é a vila
De Muribeca, e seu teor.
Tudo ali mostra que canas
Se alastraram no arredor:
Desde as igrejas cariadas
que apodrecem sem fervor,
à rua vã, boquiaberta,
babando ocioso torpor.
(MELO NETO, 2007, p.396)

De fato, há nos livros de João Cabral a referência ao ponto máximo do poder dos engenhos, há referência aos fatores de fratura daquele sistema, mas as ruínas são as imagens mais abundantes de seus poemas a partir de *A Escola das Facas*. Há ruínas em “Fotografia do Engenho Timbó”: “A Casa-Grande é menos grande/ do que a estrebaria e a senzala, do que a moita morta do engenho, de que só resta a ruína rasa.” (MELO NETO, 2007, p. 397). João Cabral apresenta a força do senhor de engenho, mas não se furta a retratar a derrocada daquela situação social em que sua família detinha os modos de produção e o poder. As antigas propriedades aparecem então nos poemas ora como ruínas, ora como memórias de um passado próspero. João Cabral ao retornar a Recife percebe que essa cidade não é a mesma que conheceu em sua juventude:

Eu saí de Pernambuco com 22 anos, na véspera de fazer 23. Da primeira vez que saí de Pernambuco, passei onze anos sem ir lá. Eu saí em 1942 e voltei em 1953. Mas nunca superei o fato de ser obrigado e a viver fora de Pernambuco. Sempre dou um pulo lá, embora hoje Pernambuco seja bem diferente do que eu conheci. O Recife, então, está inteiramente mudado. Em todo caso, volto sempre. Toda oportunidade que tenho vou por lá. A gente não pode dizer o que é que vai falar no futuro. Mas tenho a impressão de que a gente escreve sempre sobre as impressões da infância e da adolescência. Nessa época, o homem é mais sensível. Grava mais as coisas. Então, forçosamente, nunca poderei me livrar dessa impressão de Pernambuco sobre mim.

⁶² Il a accompagné le monde jusqu’aux portes de la disparition, lui-même peut alors renaître en tant que source inépuisable de mémoire involontaire, tandis qu’il s’efface en tant que protagoniste de la fresque historique d’une époque, menée jusqu’à son terme. (ERGAL, 2014, p.44)

Imagino que ela continuará. (Entrevista a Geneton Moraes Neto, Reclamo, nº16, mar. 1987) (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p.67)

João Cabral não teme a mira dos detratores ao apresentar uma posição social controversa para a tradição da literatura brasileira. Entretanto, o poeta, pelo seu posicionamento ético, não poderia se furtar a se apresentar como quem ele realmente era: o membro de uma família de grandes senhores de engenho, agora destituído do poder que seus avós (e por algum tempo também seu pai) conheceram:

[...] ao se exibir em situação social tão adversa ao ideário de seu público, o autor só podia estar consciente do legado que estaria manipulando, sem se eximir de ser remanescente de uma classe específica: a dos proprietários rurais que perderam o capital, o prestígio e o poder correspondentes. Ora, o fato de sua família ter pertencido à classe abastada de outrora vai na contracorrente do que venha a ser a classe dominante de hoje. Portanto, isso não pode depor contra o seu discurso, como se competisse a ele purgar culpas passadas, já que assim, na melhor das hipóteses, abafasse simplesmente sua voz, ignorando-se deliberadamente a legitimidade de seu valor representativo, que se faz mais atuante inclusive devido aos seus vínculos familiares. (CORREIA, 2010, p.128)

Assim como Proust lamenta pela voz do narrador a substituição do desfile exuberante dos trajes da Belle Époque, a voz lírica, no poema de João Cabral, lamenta a substituição do engenho banguê pela usina:

Moenda de Usina

A Laís e Marcelo Cabral da Costa

Clássica, a cana se renega
 ante a moenda (morte) da usina:
 nela, antes esbelta, linear,
 chega despenteada e sem rima.
 (Jogada às moendas dos bangües
 onde em feixes de estrofes ia,
 não protestava contra a morte
 nem contra o que a morte seria.
 Na usina, ela cai de guindastes,
 anárquica, sem simetria:
 e até que as navalhas da moenda
 quebrando-a, afinal, a paginam,
 a cana é trovoada, troveja,
 perde a elegância, a antiga linha,
 estronda com o sotaque gago
 de metralhadora, desvaria.
 Não fossem as saias de ferro
 da antemoenda que a canalizam
 quebrar-lhe os ossos baralhados,
 faria explodir toda a usina.
 Nas moendas derradeiras tomba
 já mutilada, em ordem unida:
 não é mais a cana multidão
 que ao tombar é povo e não fila;
 ao matadouro final chega
 em pelotão que se fuzila.

(MELO NETO, 2007, p.420)

A voz lírica se compadece do destino final da cana no modo de produção usineiro. Em sua visão estética, a cana possui uma qualidade clássica que o engenho respeitava: “em feixes de estrofes ia/ não protestava contra a morte”. A qualidade do alinhamento estrófico que diz respeito ao classicismo literário é atribuída à relação do engenho banguê com a cana, uma forma de o engenho respeitar o classicismo próprio da cana no engenho, o que, sendo a própria cana-de-açúcar uma representante do classicismo daqueles que “guardam a elegância pessoal/postura e compostura formal” (MELO NETO, 2007, p.419), como havia afirmado anteriormente o poeta no poema “A Cana e o Século Dezoito”. Na desordem da usina, representante da produção moderna, a cana se revolta, “estronda com sotaque o gago/ de metralhadora, desvaria”. A cana “antes esbelta e linear” agora é maltratada pela produção mecanizada dos guindastes da usina que a deixa “despenteada, sem rima”. Essa modernidade deixa a cana/poesia revoltada, sem elegância, desvairada. O único alinhamento possível nas moendas das usinas é o mesmo único alinhamento que conheceu o século XX. Nesse século o aprumo da elegância clássica foi esteticamente destituído, a única ordem que esse século conheceu se deu pela força de grupos totalitários que ascenderam ao poder. A modernidade se dividiu no desalinho total ou em seu contrário complementar a ordem unida militar, que pela força totalitária retira completamente a liberdade. “Moenda de Usina” é, ao mesmo tempo, um poema metalinguístico e uma crítica histórica. O autor retoma a memória de sua origem social e do modo de produção da vida que conheceu em sua infância, com a produção da cana nos engenhos banguês. O poema lança mão do adjetivo clássico para se referir à elegância e simetria da cana, que se desfaz no novo modo de produção da usina.

O seguinte trecho apresentado por Proust como nota de rodapé em sua tradução de *A Bíblia de Amiens*, de John Ruskin, o tradutor explica bem por qual movimento as ruínas materiais são apenas a consequência visível das ruínas ideológicas e institucionais. As edificações de outros tempos tornam-se ruínas não somente pela ação do tempo, mas pela superação histórica de uma maneira de a sociedade se organizar, que passou a não mais fazer sentido ao perder sua finalidade social.

A arquitetura da idade média entrou em colapso porque ela havia perdido seu vigor e perdido toda força de resistência, ao negligenciar suas próprias leis, ao sacrificar uma só verdade. É preciso nos lembrar, ao pisarmos o local desnudado de suas fundações e ao tropeçarmos sobre essas pedras esparsas. Esses esqueletos quebrados de muros esburacados onde troam e murmuram nossas brisas de mar, espalhando pedaço por pedaço e ossada por ossada ao longo dos tristes promontórios, sobre os quais outrora as Casas de Oração faziam as vezes de faróis, essas abóbadas cinzas e essas impassíveis naves sob as quais os cordeiros de nossos vales pastam e repousam na grama que enterrou os altares – esses pedaços sem formas, que não

são da terra, que bombardeiam nossos campos de destroços esmaltados, onde vai parar o curso de nossas torrentes de pedras que não são deles, reclamam de nós outros pensamentos além daqueles que deploraria a raiva que os devastou ou o medo que os abandonou. Não foi nem o bandido, nem o fanático, nem o blasfemador que puseram aí seu selo de destruição; guerra cólera, terror poderiam se desencadear e ainda assim as potentes muralhas seriam novamente erguidas e as leves colunas se desviariam da mão do agressor. Mas elas não poderiam surgir das ruínas de sua própria verdade violada (PROUST, 1910, p.177).⁶³

A citação trata do fim da sociedade europeia medieval, contudo é perfeitamente possível uma analogia com a situação da sociedade agrária, monocultora do Pernambuco durante o período do Brasil Colônia até a revolução do ano trinta do século XX, quando aquele tipo de ordenamento social se modificou em uma medida bastante expressiva. O raciocínio do autor apenas indica que, quando as instituições vigem, quando suas verdades ainda estão em funcionamento, produzindo seus efeitos na sociedade em que elas atuam, o desgaste natural do tempo é revertido pelo trabalho de manutenção realizado pelo homem, contudo, quando as instituições deixam de produzir seus efeitos na sociedade em que estavam inseridas, as ruínas físicas apenas expressam a cessação destes efeitos, o fim de sua eficácia, pela superação histórica desta instituição. Assim, nos poemas de João Cabral a imagem das ruínas está sempre associada ao fim das instituições pernambucanas que ocorreu devido a profundas mudanças nas maneiras de produção da vida e mudanças políticas e ideológicas. Ambos os autores retrataram com excelência, pela sua veia memorialista, a passagem do tempo as intensas modificações que ela imprimiu no mundo em que eles viveram e se constituíram como sujeitos.

⁶³ L'architecture du moyen âge s'écroula parce qu'elle avait perdu sa puissance et perdu toute force de résistance, en manquant à ses propres lois, en sacrifiant une seule vérité. Il nous est bon de nous le rappeler en foulant l'emplacement nu de ses fondations et en trébuchant sur ces pierres éparses. Ces squelettes brisés de murs troués où mugissent et murmurent nos brises de mer, les jonchant morceau par morceau et ossement par ossement, le long des mornes promontoires, sur lesquels jadis les maisons de la Prière tenaient lieu de phares, - ces voûtes grises et ces paisibles nefs sous lesquelles les brebis de nos vallées paissent et se reposent dans l'herbe qui a enseveli les autel - ces morceaux informes, qui ne sont point de la terre, qui bombent nos champs d'étranges talus émaillés, ou s'arrêtent le cours de nos torrents de pierres qui ne sont pas à eux, réclament de nous d'autres pensées que celles qui déploreraient la rage qui les dévasta ou la peur qui les délaissa. Ce ne fut ni le bandit, ni le fanatique, ni le blasphémateur qui mirent là le sceau à leur œuvre de destruction ; guerre, courroux, terreur auraient pu se déchaîner et les puissantes murailles se seraient de nouveau dressées et les légères colonnes se seraient élancées de nouveau de dessous la main du destructeur. Mais elles ne pouvaient surgir des ruines de leur propre vérité violée.

EPÍLOGO

Terminadas nossas considerações sobre a memória escrita de João Cabral e de Marcel Proust, fica claro que ainda há muito o de que tratar sobre outros aspectos da convergência literária dos dois autores. O livro de estreia de João Cabral possui um assustador paralelo com o de Proust. Ambos os autores iniciam suas obras passando pelo limiar do sono.

De maneira esquemática, pode-se dizer que uma vez franqueado o limiar do sono, no começo da obra (SW., p.11-12), encontrando os anos e os mundos, nós passamos com o narrador sob o portal que agrupa os lugares, os “caminhos”, como se diz em Combray, os personagens, o todo não estando ainda bem definido. Depois entramos no edifício, na grande nave do romance-catedral. (GROS, 1981, p.37)⁶⁴

O grande romance proustiano abre seu pórtico pelo limiar do sono como afirmou Bernard Gros. Muito já se discutiu sobre a controversa primeira parte de *No Caminho de Swann* que se inicia com o herói adormecendo: “Durante muito tempo, costumava deitar-me cedo. Às vezes mal apagava a vela, meus olhos se fechavam tão depressa que eu nem tinha tempo de pensar: ‘Adormeço’” (CS, 1979, p.7). A narrativa continua por várias e várias páginas com o herói adormecido, lembrando suas impressões durante o sono em vários quartos distintos.

A obra de João Cabral igualmente começa pelo portal do sono, *Pedra do Sono* é o primeiro livro do poeta pernambucano. A ambientação do livro é noturna e onírica, podemos citar como exemplos os poemas: “Dentro da Perda da Memória”, um poema de teor onírico; depois, o poema “Noturno”, com os versos que insistem na vaguidão da noite. O poema “Marinha” continua com o tema: “No sono das mulheres/ cavalos passam correndo” (Ibid, p.24); Em “Homem Falando no Escuro” tem-se ainda os versos sobre o tema noturno: “Dentro da noite ao meu lado/ grandes contemplações silenciosas” (p.25); e assim esse livro continua.

Uma outra observação a fazer (e este sendo o segundo tipo de influência sobre o poeta) é a de que o sono promove esse amálgama de sentimentos, visões, lembranças, que segundo Cocteau fará o verdadeiro realismo do poeta. Pode-se dizer do sono que ele favorece a formação de uma zona obscura (um tempo obscuro), onde essa fusão se desenvolve (os nossos sentidos oficiais adormecidos) e de onde subirão mais tarde esses elementos que serão os elementos do poema e que o poeta surpreenderá um dia sobre seu papel sem que os reconheça. Sobretudo, favorece aquele recolhimento, aquela presença em si (o poeta andando longas pernadas dentro de sua noite), cujo efeito sobre o poeta um grande poeta comparou ao de uma verdadeira *purificação do espírito* (Raissa Maritain). (MELO NETO, 2007, p. 668)

⁶⁴ De manière schématique, on peut dire qu’une fois franchi le parvis du sommeil, au début de l’oeuvre (SW., p.11 – 12), retrouvant les années et les mondes, nous passons avec le narrateur sous le portail qui rassemble les lieux, les “côté”, comme on dit à Combray, les personnages, le tout n’étant pas encore bien précis. Puis nous entrons dans l’édifice, dans la grande nef du roman-cathédrale. (p.37)

Após esse prólogo do sono de *No Caminho de Swann*, nas demais obras, o narrador já está plenamente acordado, assim também, nos demais livros de João Cabral, o enunciador se mostra cada vez mais lúcido e os aspectos oníricos vão sendo desativados.

Bernard Gros faz, ainda, a já famosa comparação da construção da *Recherche* com a de uma catedral. Esse epíteto para a obra de Proust de romance-catedral traz outra convergência com a obra de João Cabral que segundo o autor pernambucano cada livro seu era projetado como obra de engenharia.

Enfim, eu encontro um leitor que adivinha que meu livro é uma obra dogmática e uma construção!” (Correspondência, XIII-98) exclama Proust em 1914 na primeira carta que ele endereça a seu fervente admirador da N.R.F., Jacques Rivière. A palavra construção aparece naturalmente sob a pluma do escritor para designar sua obra, porque ele concebe a criação literária como um ato voluntário e calculado. Escrever um livro é, primeiramente, construí-lo, pois o agenciamento das partes, o cálculo dos equilíbrios (o herói chamara essa labuta de “meus trabalhos de arquiteto”) é a tarefa mais delicada e a mais complexa, que requer mais atenção que a própria invenção. (FRAISSE, 2014, p.191)⁶⁵

Proust se comparava a um arquiteto. João Cabral a um engenheiro. O fato é que os dois percebiam a obra como um produto de um trabalho de construção, quase um trabalho braçal. O autor francês foi um grande trabalhador da literatura, e João Cabral prestou sua homenagem ao esforço proustiano. Contudo, a homenagem que Cabral oferece a Proust, nesse primeiro momento, ainda não é uma reverência à memória escrita do romancista francês, mas o reconhecimento de um trabalho incansável de reescrita, que tem tudo a ver com sua própria poesia crítica de então. Reconhecimento exposto em um poema como “Proust e seu livro”. João Cabral, assim como Proust, utilizou obsessivamente em um processo de retificação da escrita. Proust foi, igualmente, um compulsivo retificador de sua escrita. Fato que ficou notório ao vir ao conhecimento público seus cadernos que continham os manuscritos de sua obra, *Em busca do tempo perdido*, alterando ou acrescentando passagens a uma primeira versão, com páginas coladas que se estendiam em até quatorze metros em alguns trechos. O poema de abertura do livro *A Escola das Facas* (1975-1980), “O Que se Diz ao Editor a Propósito de Poemas”, é uma

⁶⁵ “Enfin je trouve un lecteur qui devine que mon livre est un ouvrage dogmatique et une construction !” (Correspondance, XIII-98) s’exclame Proust em 1914 dans la première lettre qu’il adresse à son fervente admirateur de la N.R.F., Jacques Rivière. Le mot construction vient naturellement sous la plume de l’écrivain pour designer son oeuvre, parce qu’il conçoit la création littéraire comme un acte volontaire et calculé. Écrire un livre, c’est d’abord le construire, parce que l’agencement des parties, le calcul des equilibres (le héros nommera cette besogne, “mês travaux d’architecte”) est la tâche la plus délicate et la plus complexe, qui requiert plus d’attention que l’invention elle-meme.

reafirmação dessa compulsão pela reescrita de um poema, a recusa do fechamento, que só ocorre quando o poema é embalsamado, transformado em livro.

Comparar dois autores que elaboraram uma escrita tão rica, pode ser um trabalho infundável. Acreditamos, contudo, que o presente estudo comprova a hipótese de que há uma mudança na concepção da memória escrita em João Cabral, o que permite uma leitura da convergência da memória dos livros de João Cabral, principalmente aqueles escritos após *A Escola das Facas*, com a grande obra de Proust *À la recherche du temps perdu*.

Um futuro estudo poderia abordar a questão da construção da obra em Proust e Cabral. Ambos usaram a memória como matéria prima e elaboraram um projeto arquitetural de obra desde seu planejamento até sua construção física. A obra finalizada pode vir a confirmar ou a desmentir o projeto dos autores, mas não se pode negar que os dois autores não se deixavam levar pelo acaso, ou pela inspiração na construção de sua escrita. Assim a obra de Proust ganhou o epíteto de romance catedral e o próprio João Cabral, o de poeta engenheiro. E por mais que soe um truísmo tratar desse tema tão batido em relação a esses autores, talvez, justamente por ser um truísmo para ambos, se faça necessário abordar um tema que é um enorme ponto em comum em suas obras.

Considerações finais sobre o presente estudo

Assim como Proust e João Cabral, só finalizarei minha pesquisa mumificando-a na publicação, pois enquanto ela está comigo não há como não alimentá-la de mais informações e de novas percepções que me ocorrem todo o tempo sobre a convergência da escrita dos dois autores.

Quando decidi proceder a uma pesquisa comparativa sobre dois autores aparentemente tão divergentes, de imediato, poderia parecer um empreendimento fadado à nulidade. Contudo, conhecendo primeiramente Marcel Proust, percebi que João Cabral utilizava elementos caros à escrita do romancista. Digo elementos, pois esses construtos da linguagem que João Cabral utiliza e parecem dialogar com os usos da linguagem feitos por Proust nem sempre são citações diretas e fáceis de observar. Entretanto, não pretendo em nenhum momento dizer que a compreensão do texto cabralino depende do resgate desses elementos proustianos dispersos em seus livros tardios. Pode-se ler muito bem João Cabral sem nunca haver lido Proust. Entretanto, quanto se perde.

A comparação de Proust não pretende, portanto, se impor como obrigatória para uma boa leitura de João Cabral. O que pretendemos com nosso estudo é enriquecer a leitura de ambos os autores pela comparação de suas obras. Mesmo nas partes em que há divergência, podemos realizar novas inferências, a exemplo da filosofia presente na obra de ambos os autores, que nem sempre é convergente, contudo, mesmo que o pensamento filosófico de Proust e o de Cabral se oponham, eles se complementam, e a análise comparativa deles enriquece a compreensão de uma e outra obra.

Uma convergência da escrita dos autores é verificável no tratamento do assunto histórico e social das obras de João Cabral quando cotejadas à obra de Proust. O testemunho histórico pela memória, nos dois autores, segue uma estrutura semelhante, que procurei dividir mecanicamente, embora nos livros essas partes de apogeu, fratura e decadência das sociedades tratadas estejam pulverizadas. Nosso estudo, todavia, dividiu mecanicamente os eventos pertencentes a esses períodos para uma melhor didática expositiva de nosso texto. Assim, conseguimos esclarecer que a memória social de João Cabral dialoga com a memória social de Proust. As anedotas, por sua vez, nos pareceram o ponto alto da nossa pesquisa, não porque nos julgamos grandes pensadores do gênero, mas porque tanto João Cabral como Marcel Proust são exímios contadores de anedotas. Os dois autores têm um gosto confesso pelo gênero, assim não nos pareceu difícil realizar a comparação de sua escrita com base nesse gênero literário, por isso também, esse capítulo ficou um pouco assimétrico em relação aos demais, pois na verdade se eu não decidisse parar de escrevê-lo eu poderia ampliá-lo muito mais, pois material não faltaria para comparar esse gênero em Cabral e Proust.

Os dois autores criam pela escrita paisagens que se estendem, trazendo horizontes insuspeitos para o leitor peregrino. Proust e Cabral são igualmente viajores. Cabral, pela profissão, estava sempre de passagem, assim tomou gosto por diversas cidades. Assim como Cabral elegeu uma cidade para sua afeição, Sevilha, Proust elege Veneza.

E convidando a habitar longamente esses países proustianos e cabralinos, encerro o presente estudo com o poema “A literatura como turismo” (MELO NETO, 2007, p. 525):

Certos autores são capazes
de criar o espaço onde se pode
habitar muitas horas boas:
um espaço-tempo, como o bosque.

Onde se ir nos fins de semana,
de férias, até de aposentar-se:
de tudo há nas casas de campo
de Camilo, Zé Lins, Proust, Hardy.

A linha entre ler conviver
se dissolve como em milagre;
não nos dão seus municípios,
mas outra nacionalidade,

até o ponto em que ler ser lido
é já impossível de mapear-se:
se lê ou se habita Alberti?
se habita ou soletra Cádiz?

REFERÊNCIAS

MELO NETO, João Cabral. Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.

PROUST, Marcel. *À la Recherche du Temps Perdu*. Paris: Flammarion, 1987.

_____. *No caminho de Swann*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. *À sombra das raparigas em flor*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. *O Caminho de Guermantes*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Editora Globo, 1994.

_____. *Sodoma e Gomorra*. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Editora Globo, 1989.

_____. *A prisioneira*. Trad. Manuel Bandeira e Lourdes de Sousa de Alencar. Porto Alegre: Editora Globo, 1981.

_____. *A fugitiva*. Trad. Carlos Drumond de Andrade. Porto Alegre: Editora Globo, 1983.

_____. *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

_____. *Contre Sainte-Beuve*. Paris: Gallimard, 1973.

PROUST, Marcel; GALLIMARD, Gaston. *Correspondência*. Trad. Helena Bonito Couto Pereira. São Paulo: Edusp, 1993.

ABRAHAM, Pierre. In: *Marcel Proust: o homem, o escritor, a obra*. Edição especial da Revista Europe Centenário de Marcel Proust. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: *Notas de Literatura*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. Obra poética. 2. ed. Alfragide: Caminho, 2011.

ATHAYDE, Félix de. *Idéias Fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FBN; Mogi das Cruzes, São Paulo: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

AUERBACH, Erich. 1972. *Introdução aos estudos literários*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.

BAKHTIN, M. Marxismo e filosofia da linguagem. 7a. ed. São Paulo: Hucitec, 1995.

BARBOSA, João Alexandre. A poesia crítica de João Cabral. In: _____ *Alguma crítica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p.293-300.

_____. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

_____. Alguma Crítica. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

BARNES, Annie. Proust e Pascal. In: Marcel Proust: o homem, o escritor, a obra. Edição especial da Revista Europe Centenário de Marcel Proust. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2012.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Charles Baudelaire um lírico no auge no capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* 4. ed São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BIDOU-SACHARIASEN, Catherine. Proust sociologue, de la Maison aristocratique au salon Bourgeois. Paris: Descartes et Cie, 1997.

POULET, Georges. La dialectique de l'être. In: BERSANI, Jacques. Org. Paris: Garnier Frères, 1971.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1995.

BRONOWSKI, Jacob. *O senso comum da ciência*. São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1977.

CAMPOS, Haroldo de. O Geômetra engajado. In: _____. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. Notas de crítica literária – poesia ao norte. In: _____. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas. São Paulo: Duas cidades; Ed.34, 2002.

CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1996.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad. Zênia de Faria, Patrícia Souza Silva Cesaro. *Signótica*. V.25, n.1, jan/jun 2013, p.221-241.

_____. O canto do mundo Trad. Camargo, G. O. de, Rosa, O. M., & dos Santos, G. B. F. (2015). *Signótica*, 27(1), 219-244.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Trad. Iside Mesquita e Vagner Camilo. *Revista USP*, São Paulo, n.84, p.112-128, dez/fev 2009-2010.

COMPAGNON, Antoine. “Du bruit dans Landerneau : rumeurs de la Recherche du temps perdu”. Fev. 2007. Disponível em: <<https://www.college-de-france.fr/media/antoine->

compagnon/UPL18809_18_A.Compagnon_Sens_moral_du_narrateur.pdf>. Acesso em: 19 dez 2018.

_____. “Le ‘sense moral’ du narrateur”. Jan. 2008. Disponível em: <https://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18809_18_A.Compagnon_Sens_moral_du_narrateur.pdf>. Acesso em: 20 dez 2018.

CAUNAC, François. Vídeo (59 min) Les nouveaux chemins de la connaissance. 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Lp1AYR3t50g>>. Acesso em 27 ago 2020.

COELHO, Eduardo P. *Os universos da crítica*. Lisboa: Edições 70, 1980.

CORREIA, Everton B. Memória canavieira na poesia de João Cabral, *Revista Signo*, v.35, n.58, p.117-134, jan-jun 2010.

CRESPO, Angel e BEDATE, Pilar Gomez. “Realidad y forma en la poesia de João Cabral.” In ____ *Revista de Cultura Brasileña*. Madrid: Servicio de Propaganda y Expansion Comercial de La Embajada Del Brasil em Madrid, 1964.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

EIRAS, Pedro. “Faca partilhada”, Sofia de Mello Breyner e João Cabral de Melo Neto. *Revista LyraCompoetics*, Jan. 2011, ISSN 1647-6689. Disponível em: <https://sigarra.up.pt/flup/pt/pub_geral.pub_view?pi_pub_base_id=76029&pi_pub_r1_id=>> Acesso em: 11 dez 2017.

ERGAL, Yves-Michel. *Le Temps retrouvé* ou la fin d’un monde. Paris: Garnier, 2014.

FIUZA, Solange. Marcos Siscar e a reinvenção do legado de João Cabral. In: ____; ALVES, Ida. *Poesia Contemporânea e tradição Brasil-Portugal*. São Paulo: Nankin editorial, 2017.

_____. Uma obsessão leitora: João Cabral de Melo Neto por Sophia de Mello Breyner Andresen. *Remate de Males*, Campinas-SP, v.39, n.1, pp. 278-300, jan./jun. 2019 – 298.

_____. “Dizendo-se de viés,/ Disse-se sempre”: Poesia e memória em João Cabral de Melo Neto. In: _____. *Inscrições da Memória*. Goiânia: Editora UFG, 2017.p. 139-1162.

_____. O cavalo de todas as cores, uma revista organizada por João Cabral e Alberto de Serpa em sua contemporaneidade. *Eixo Roda*. Belo Horizonte, v.29, pp. 116-138. 2020.

FLORES JR, Wilson José et al. Considerações sobre a ruína em João Cabral de Melo Neto. *Revista Texto Poético*, [S.l.], v. 14, n. 25, p. 449-468, jul. 2018. ISSN 1808-5385. Disponível em: <<http://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/523/394>>. Acesso em: 19 Fev. 2019.

FRAISSE, Luc. *L’Oeuvre cathédrale: Proust et l’archictecture médiévale*. Paris, Classiques Garnier, 2014.

FREIXEIRO, Fábio. João Cabral de Melo Neto - roteiro de auto-interpretação. In: _____. Da razão à emoção II; ensaios rosianos e outros ensaios e documentos. Rio de Janeiro: *Tempo Brasileiro*, 1971. p.179-192.

FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. In: Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira. Vol. VII. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. 45.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Sur le discours et l'histoire en Foucault*. Entretien avec Jacques Guilhaumou. *Alfa, rev. linguíst.*, São José Rio Preto, vol.57, nº 2, São Paulo 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar Escrever Esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GARRIGOU-LAGRANGE, Matthieu. Vídeo (57 min) La compagnie des auteurs. 2018. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=kX2nt1evVcE>>. Acesso em: 10 jul 2020.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1995.

GROS, Bernard. *Profil d'une oeuvre: À la recherche du temps perdu*. Paris: Hatier, 1981.

GUEZ, Stéphanie Shoshana. *L'anecdote proustienne : enjeux narratifs et esthétiques*. Paris: Classiques Garnier, 2013.

HALBWACHS, M. A *Memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

HEGEL, G.W.F. *Curso de estética: o sistema das artes*. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HEIDEGGER, Martin. Ser e tempo. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Parte I. Petrópolis: Vozes, 1988.

HELLER, Erich. A ventura da poesia moderna, Uma Tradução Didática. *Revista Texto Poético*, [S.l.], v. 14, n. 24, p. 235-290, jan. 2018. ISSN 1808-5385. Disponível em: <<http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/488>>. Acesso em: 19 Fev. 2018.

IMBERT, Enrique Anderson. *A crítica literária: seus métodos e problemas*. Trad. Eugénia Maria Aguilar e Silva. Coimbra: Livraria Almedina, 1986.

JOLLES, André. *Formas simples*. Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto, Chiste. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KRISTEVA, Julia. *Le temps sensible: Proust et l'expérience littéraire*. Paris: Gallimard, 1994.

LACROIX, Jean. *Le personalisme comme anti-idéologie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1972.

LINS, Álvaro. *A técnica do romance em Marcel Proust*. Coleção Grandes Ensaios. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. 2.ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MAGNY, Claude-Edmonde. *Histoire du roman français depuis 1918*. Paris: Seuil, 1950.

MENEZES, Marcos Antonio de. *O Poeta da Vida Moderna: história e literatura em Baudelaire*. Curitiba: Editora CRV, 2013.

MERQUIOR, José Guilherme. “Nuvem civil sonhada – ensaio sobre a poética de João Cabral de Melo Neto”. In: _____. *Astúcia da mimese* (ensaios sobre lírica). Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

_____. “Serial.” In: MELO NETO, João Cabral. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Adalberto Muller (org). Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.

OLIVEIRA, Waltencir A. *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do Sono a Andando Sevilha*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1991.

PAINTER, George D. *Marcel Proust*. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1985.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. Ari Roitman; Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

REYMONT, Charles-Henry. A arte e a vida. In: Marcel Proust: o homem, o escritor, a obra. Edição especial da Revista Europe Centenário de Marcel Proust. Trad. Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

RÊGO, José Lins do. *Menino de Engenho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

REVEL, Jean-François. *Sur Proust: Remarques sur “À la recherche du temps perdu”*. Paris, Bernard Grasset, 1987.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa Tomo I*. Trad Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

_____. *Tempo e Narrativa Tomo II*. Trad Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1995.

_____. *Tempo e Narrativa Tomo III*. Trad Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997.

_____. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Francisco José Gonçalves. Representação e prática da criação literária na obra de João Cabral de Melo Neto. Análise textual e prototextual. Tese de doutorado – Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-02042012-154626/pt-br.php>>. Acesso em: 19 mar. 2019.

ROCHA, Francisco José Gonçalves. O canteiro do poeta-arquiteto: a conduta criativa de João Cabral de Melo Neto à luz de seus manuscritos. Revista IEB, São Paulo, n.55, p. 127-147, 2012.

ROSENFELD, Anatol; CANDIDO, Antônio; PRADO, Décio de Almeida Prado & GOMES, Paulo Emílio Salles. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, 5ª edição.

ROUSSET, Jean. *Forme et signification: Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris: Librairie José Corti, 1969.

RUSKIN, John. *La Bible d'Amiens*. Trad. Marcel Proust. Paris: Mercure de France, 1910. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/62615>>. Acesso em: 20 jan 2019.

RUSSEL, Bertrand. *História da Filosofia Ocidental*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

SAMMER, Renata Bellicanta. Uma faca só lâmina: a metáfora de invenção como metáfora absoluta. *Via Atlântica*. São Paulo, n° 32, 281-300, dez 2017.

SARAIVA, Arnaldo. *Anedotas do Nemésio*. Porto: Editora Exclamação, 2017.

SECCHIN, Antonio C. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2.ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

_____. *João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Trad. Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. Trad. Jair Barbosa. São Paulo: Ed. Unesp, 2005.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade. Editora da Unicamp, Campinas, 2010.

SOUSA, Carlos Mendes de. “Dar a ver o poema” In: MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra*. Lisboa: Edições Cotovia, 2006.

SOUZA-AGUIAR, Maria Arminda de. *Introdução a Proust*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TADIÉ, Jean-Yves. *O lago desconhecido: entre Proust e Freud*. Trad. Julia da Rosa Simões. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2017.

_____. *Proust et le roman*. Paris : Gallimard, 1971a.

_____. *Lectures de Proust*. Paris: Librairie Armand Colin, 1971b.

VASCONCELOS, Selma. João Cabral de Melo Neto: retrato falado do poeta. Recife: Ed. Do autor, 2009.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo. Iluminuras, 1991.

VILLAÇA, Alcides. *Expansão e limite da poesia de João Cabral*. In: BOSI, Alfredo (Org.) *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

ZOLA, Émile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.