

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU*
MESTRADO EM LETRAS - LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

CARLA CRISTINA MOREIRA LOPES

**A TRANSFIGURAÇÃO DA REALIDADE E IMAGINÁRIO
POÉTICO EM A *EDUCAÇÃO PELA PEDRA***

GOIÂNIA

2017

CARLA CRISTINA MOREIRA LOPES

**A TRANSFIGURAÇÃO DA REALIDADE E IMAGINÁRIO
POÉTICO EM A *EDUCAÇÃO PELA PEDRA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de Goiás como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima

GOIÂNIA

2017

L825t

Lopes, Carla Cristina Moreira

A Transfiguração da realidade e imaginário poético em A Educação pela Pedra[manuscrito]/ Carla Cristina Moreira Lopes.-- 2017.

79 f.; il. 30 cm

Texto em português com resumo em inglês

Dissertação (mestrado) -- Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Letras, Goiânia, 2017

Inclui referências f.76-79

1. Melo Neto, João Cabral de, 1920-1999. 2. Literatura brasileira - Poesia - História e crítica. 3. Poesia - História e crítica. 4. Imaginário. 5. Metáfora.
I.Lima, Maria de Fátima Gonçalves. II.Pontifícia Universidade Católica de Goiás. III. Título.

CDU: 821.134.3(81)-1.09(043)

A TRANSFIGURAÇÃO DA REALIDADE E IMAGINÁRIO POÉTICO EM
A EDUCAÇÃO PELA PEDRA

Dissertação aprovada em 06 de março de 2017, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

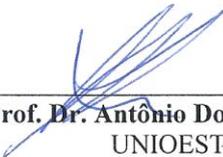
BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima
PUC Goiás (Presidente)



Prof. Dr. Divino José Pinto
PUC Goiás



Prof. Dr. Antônio Donizeti da Cruz
UNIOESTE



Profa. Dra. Lacy Guaraciaba Machado
PUC Goiás (Suplente)

À minha plenitude e arte - João Elias, meu filho *multimultiplicado* (p. 46)

Ao Alessandro - *sol imune às leis de meteorologia\ a toda hora que se necessita dele\ levanta e vem (sempre num claro dia)* (p. 253), sempre do meu lado. Meu grande companheiro.

À minha família - *somente por dentro é possível contemplá-la* (p. 57).

AGRADECIMENTOS

Ao estudar a metaforização da linguagem pelo viés do imaginário poético, pude, ainda que em tão pouco tempo, realizar algumas descobertas que me surpreenderam. Por isso, agradeço a todos que conviveram comigo durante a realização deste estudo e colaboraram para que esse enorme ensejo se concretizasse.

Pela paciência e força, meus mais sinceros agradecimentos aos meus familiares, Alessandro (esposo) que sempre me apoiou e retirou as pedras que muitas vezes eu mesma joguei pelo meu caminho; João Elias (filho), que ouviu e soube esperar tantas vezes “depois a mamãe brinca com você”; Cristiane (irmã), que me acolheu com tanto cuidado e amor em sua casa; Antônia (mãe), que cuidou da minha família quando eu estava longe, João Carlos (pai), que sempre me incentivou para motivou ir em frente e Sebastiana (avó) que, se lhe devolvesse a memória, seria, com certeza, a minha guia maior, protetora; enfim, a minha gratidão a todas as outras pessoas que estiveram perto de mim e que contribuíram para a realização deste trabalho. Agradeço a todos os meus professores do curso de Mestrado em Letras – Literatura e Crítica Literária, em especial à minha professora orientadora doutora Maria de Fátima Gonçalves Lima.

Sou muito grata à grande amiga Maria Aparecida Rodrigues, que tanto me orientou quanto à formatação do meu trabalho, às minhas condutas de estudos, além de me incentivar para publicação de artigos.

Obrigada aos professores Dr. Divino José Pinto, Dra. Lacy Guaraciaba Machado e à minha orientadora, Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima, que participaram da Banca de Qualificação e aceitaram o convite para comporem a Banca Examinadora Final.

Lição de poesia

Toda a manhã consumida
Como um sol imóvel
Diante de folha em branco:
Princípio do mundo, lua nova.

Já não podias desenhar
Sequer uma linha:
Um nome, sequer uma flor
Desabrochava no verão da mesa.

A noite inteira o poeta
Em sua mesa, tentando
Salvar da morte os monstros
Germinados em seu tinteiro.

[...]

RESUMO

O presente trabalho analisa as tensões entre o real e o universo do imaginário no laboratório ficcional da linguagem poética de alguns poemas de *A educação pela pedra*, de João Cabral de Melo Neto. Linguagem esta, voltada às concepções de imagem poética, que pululam no imaginário ao se debruçar diante do objeto artístico. A leitura da obra cabralina se centrará no estudo metaforização da linguagem para alcançar a essência da poesia. No primeiro capítulo, o conceito sobre imaginário é explorado via leituras de algumas poesias de *A educação pela pedra*. Os poemas oferecem não só elementos para a interpretação do que seria a própria linguagem poética, como também para se compreender a segunda margem da linguagem poética pelo viés do imaginário. No segundo capítulo, será apresentado o símbolo como o intensificador da metaforização da linguagem geradora de imagens poéticas; o signo é entendido como material verbal da criação imagética do real, que ganha corpo à medida que o imaginário abre as portas da receptividade poética e pareia ambos os jogos; da imagem como núcleo do poetar cabralino, sobre a qual o poeta trabalha de uma tal maneira, que se torna uma constelação de imagens significativas. O terceiro capítulo procurará entender as concepções estéticas do poeta, calcadas em uma linguagem construída a partir de um pensamento modulado no universo metafórico dos signos geradores de energia simbólica. Neste trabalho, procura-se contribuir com os estudos da poesia e da crítica literária. Desse modo, incorpora-se a possibilidade de a poesia de João Cabral de Melo Neto ser vista como um diálogo de linguagens entre a crítica literária, a retórica e os estudos antropológicos do imaginário.

Palavras-chaves: A educação pela pedra; Imaginário; Símbolo; Imagem; Metáfora.

ABSTRACT

The presente work analyses the tensions between the real and the universe of the imaginary in the ficcional laboratory the poetic language of some poems in *A educação pela pedra*, by João Cabral de Melo Neto. This language, oriented to the conceptions of poetic image that, pullulates in the imaginary when facing the artistic object. The reading of the cabralina work will focus on the study of the metaphorization of language to achieve the essence of poetry. In the first chapter, the concept of the imaginary is explored trough readings of some poems of *A educação pela pedra*. These poems offer not only elements for the interpretation of what poetic language would be, but also for understanding the second margin of poetic language by the bias of the imaginary. In the second chapter, the symbol will be presented as the intensifier of the metaphorization of the generating language of poetic images; the sign is understood as verbal material of the imagistic creation of the real, which gains body as the imaginary opens the door of poetic receptivity and pairs both games; of the image as the nucleus of cabralino's poetize, on which the poet works in such a way that it becomes a constellation of significant images. The third on a language constructed from a modulated though in the metaforical universe of the generative signs of symbolic energy. This work seeks to contribute to the study of poetry and literary criticism. Thus, in incorporates the possibility of the poetry of João Cabral de Melo Neto to be seen as a language dialogue between literary criticism, rhetoric and anthropological studies of the imaginary.

Key-words: *A educação pela pedra*; Imaginary; Symbol; Metaphor.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 O IMAGINÁRIO EM A <i>EDUCAÇÃO PELA PEDRA</i>	12
2 SIGNO: PONTO DE CONVERGÊNCIA SIMBÓLICA.....	21
2.1 Imagens e símbolos em “ <i>A Educação Pela Pedra</i> ”	44
2.1.1 A imagem: comunhão poética	44
2.1.2 A criação de imagem no poema	53
3 METAFORIZAÇÃO ENTRAMADA	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS	73
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	76

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem por objetivo analisar as poesias *Estudos para uma bailadora andaluza*, *Cemitério alagoano*, *História natural*, *Paisagens com cupim*, *Litoral de Pernambuco*, *A mulher e a casa*, *A palavra seda*, *Jogos frutais*, *Escritos com o corpo*, *O sim contra o sim*, *A fumaça no sertão*, *A educação pela pedra*, *Uma ouriça*, *Catar feijão*, *Os rios de um dia*, *Habitar o tempo*, todas estas reunidas na obra *A educação pela pedra* (2008), de João Cabral de Melo Neto. Considerando as dimensões do imaginário, a noção de imagem, símbolo, metáfora, que ressoam do texto poético cabralino a partir de uma possível realidade, é o que se busca nesse estudo de investigação

O trabalho será fundamentado de forma analítica e serão realizadas pesquisas bibliográficas que se relacionam à teoria da linguagem poética, à noção do imaginário, à transcendência dessa linguagem no poema, à voz poética que cogita sobre a construção literária e poetiza sobre o labor da obra, inferindo que a pré-ocupação do poeta não está focada apenas na inspiração, mas principalmente no desejo de realizar o objeto artístico encontrando a forma exata de exprimir o verbo poético.

O estudo será dividido em três capítulos. Em todos eles, as teorias discorridas acerca do imaginário, do signo, do símbolo, da imagem e da metáfora, serão discutidas a partir da análise dos poemas citados no início dessa introdução e por meio de exposições teóricas que se comunicam com obra de João Cabral. No primeiro capítulo, para compreendermos sobre as questões do imaginário, estudaremos os conceitos fundamentais do pensamento de Gilbert Durand. Perceberemos que estes conceitos são fundamentais para entendermos a composição da obra cabralina e como o objeto artístico apresentado nela, transita de uma possível realidade para o campo do imaginário sem perder a sua concretude sógnica. Já na segunda parte dessa pesquisa, será demonstrada a relação dinâmica que o poeta João Cabral cria, por meio da sensibilidade poética, entre o mundo em que ele vive e o seu objeto de criação literária, o signo. Além de apresentar a maneira que esse signo, ao habitar o campo do imaginário, se redimensionam para os símbolos e para imagens plurais de significados, que atingem proporções transcendentais da linguagem. Por fim, no terceiro e último capítulo dessa dissertação discorrerá sobre a transposição do signo linguístico para a imagem poética, por meio da metaforização da linguagem.

Demonstraremos que os escritos de João Cabral transitam entre duas margens: um possível real e o universo do imaginário no laboratório ficcional da linguagem. Por meio dos poemas selecionados para análise, demonstraremos que poeta processa o pensamento gerando

imagens que adentram o universo imaginário que parte de um possível real, por meio de elementos concretos e inerentes ao mundo: o sertão, o sertanejo, a água, o fogo, o cemitério, a vida, a morte, a faca, a pedra, o bisturi entre outros. A partir dessas matérias, ele constrói o seu trabalho, com um exercício meticoloso da linguagem, em um processo de carpintaria verbal.

Em *A educação pela pedra*, este laborar poético de João Cabral, de ter como objeto de criação artística o signo abstraído de uma possível realidade e que é transformado em imagens poéticas pelo imaginário, é que se explica a escolha por esse objeto artístico. Podemos perceber que na obra, o poeta se manteve alerta à composição projetada a partir de um plano real, mas sem se limitar somente a ele. Vai além, ao desestabilizar a primeira linguagem pelo viés do imaginário e alcançar o jogo da segunda, rebuscada pelas alegorias, metáforas e outros recursos retóricos.

João Cabral atinge, pois, a pureza e a liberdade diante dos hábitos e das habilidades até então apresentadas pelos poetas passados, calcada na poética do fazer, numa atitude, como diz o próprio poeta, de vigilância e lucidez no fazer, contrário ao deixar-se fazer do espontâneo e ao saber fazer do acadêmico. O poeta mergulha, para tanto, no oceano das palavras-coisas e por meio delas, como nos deleita o próprio poeta e justifica que, adota uma outra técnica [...] disseca, [...] com lápis bisturi e [...] mais que o cirurgião, [...] se admira a lâmina que opera (p. 143) e dimensiona sua poesia em um universo plural de significados que possibilitaram a transcendência da arte.

1 O IMAGINÁRIO EM A EDUCAÇÃO PELA PEDRA

Neste capítulo, discorreremos sobre o imaginário, recorrendo à leitura analítica dos poemas *O sim contra o sim*, *Os rios de um dia*, *Jogos frutais* e de *A educação pela pedra*, de João Cabral de Melo Neto (2008). Foram escolhidos por oferecerem algo que desloca o signo verbal de seu papel referencial para assumir-se como elemento constitutivo da própria linguagem poética, ou seja, a segunda margem da linguagem poética pelo viés do imaginário. Para se falar de um estilo de arte que ultrapassa os limites do pensamento analógico e atinge o pensamento crítico, nada melhor que vivenciar, de maneira crítica e literária, a obra *A Educação pela pedra* (2008), de João Cabral de Melo Neto. Em um ideal metalinguístico, João Cabral a tece em um volume que reúne os livros que, em conjunto, podem ser considerados como o ponto mais alto de toda a sua produção poética.

Com a palavra, o poeta compõe seus poemas por meio da estilização verbal da imagem, que é plural em significâncias e coerente com a unidade sintática frasal, cujos *es* significados podem ser próximos ou distantes entre si. A estrutura da poesia cabralina deixa de lado a forma mecânica e passa a ter uso semântico, relativo ao campo da figurativização. Esta flexibilidade da imagem verbal permite ao poeta nomear as coisas de maneira singular e poética, sem que elas percam seu caráter de concretude.

E é assim que João Cabral sugere que o lápis seja *bisturi*, e que palavra seja *lâmina*, em *O sim contra o sim* (MELO NETO, 2008, p. 143). Esta maneira de atribuir plurissignificância aos objetos, não é algo do acaso na construção poética desse autor, nem tampouco aconteceu em um ato de súbito rompante de criação inspiradora, mas sim, como obras de difíceis construções, recortadas, “dissecadas”, “com lápis bisturi”, com “lâmina que se opera”. Poeta cirurgião, é assim a verossimilhança que se cria quanto ao poeta escritor. Ao operar a lâmina, “não tem um bisturi reto”, mas sim, um que se ramifica como um rizoma plural de sentidos, que “envolve tanto a coisa”, “que quase a enovela”, “e quase, a enovelando”, “se perde, enovelado nela”. Diante a esse rizoma, a língua, segundo Deleuze e Guattarri (1995):

é algo que não cessa de conectar cadeias semióticas. Uma cadeia semiótica é como um tubérculo que aglomera atos muito diversos, linguísticos, mas também perceptivos, mímicos, gestuais, cogitativos [...]. Ela evolui por hastes e fluxos[...].um método de tipo rizoma é obrigado a analisar a linguagem efetuando um descentramento sobre outras dimensões e outros registros. Uma língua não se fecha em si mesma senão em função de impotência (p. 13).

Essa inventiva criadora de João Cabral acontece porque habita o território do imaginário. Ao se falar desse imaginário, um conjunto de imagens e uma relação entre elas se diluem e o irreal vem à tona ao pensamento, a partir do fluxo de consciência do real e um mundo de possibilidades se abre diante dele. Uma espécie de acervo imagético, onde agrupa uma coletânea de imagens simbólicas, se forma, impulsionado pela subjetividade poética.

Ao transformar realidade em poesia, os escritos de João Cabral de Melo Neto tangem um olhar científico da antropologia do imaginário, na qual o poeta se nutre de elementos como *lâmina, ferro, martelo bigorna, bisturi*, entre muitos outros que serão discutidos no decorrer deste trabalho e que constroem uma poesia em que parecia a expressão da linguagem simbólica às estruturas da linguagem-objeto.

De posse aos elementos reais, baluartes da imaginação poética, pode-se fazer um estudo epistemológico da poesia cabralina, voltado ao imaginário, a algo do algo real, do cotidiano, palpável “que é a superfície”, “de tua pessoa externa”, “de tua pele e de tudo isso que em ti se tateia” (p. 18), se torna, pelo imaginário, transfigurada.

Ao lermos *A Educação pela pedra*, percebemos que estamos diante de diferentes projetos estéticos, tendo cada um o seu vigor próprio e um estilo de linguagem peculiar de nenhum outro. Cada livro tem sua própria identidade e seu caráter formado a partir de uma concepção crítico-teórica própria, que o aproxima das vicissitudes críticas da modernidade, as quais literatura e metalinguagem se imbricam, não para trazer temas, assuntos de uma realidade somente, mas, mais do que isso, para borbulhar uma linguagem crítica questionadora de seu próprio processo de invenção e grifadas pelas marcas do imaginário.

A literatura cabralina então, aponta a si mesma e traz nela, um crítico. Isso nos faz lembrar Barthes (2013),

a lógica nos ensina a distinguir, de modo feliz, a linguagem-objeto da metalinguagem. A linguagem-objeto é a própria matéria que é submetida à investigação lógica; a metalinguagem é a linguagem forçosamente artificial pela qual se leva adiante essa investigação (p. 27).

Assim pode-se deleitar dos poemas de *A Educação pela pedra*, a partir de uma visão que busca a materialidade poética, o de uma poesia que não exterioriza somente no outro, mas, também em si mesma, como em um desnovelar de seus próprios fios, em um processo de autoconsciência de sua criação, de teia construtora, arquitetada em ínfimos fiapos solidados em um fio condutor maior dessa engenhoca: a consciência artesanal da fabricação literária, a qual permite se julgar pelas proposições teóricas do imaginário.

João Cabral segue o seu horizonte poético sobre o campo do imaginário e, é a imaginação o antídoto contra o esquecimento e empobrecimento de suas obras. Assim, é por meio dele, que o poeta dá sentido ao mundo e cria significados. É, pois, necessário imaginar para criar o universo ficcional de sua poesia, desmembrada de uma realidade factual, analisada pela razão, pelo raciocínio, em um primeiro momento, e que depois, pelo viés do imaginário, vai muito além da funcionalidade assistida e ganha significado. Este ganho implica na entrada ao plano simbólico, ao mundo da poesia, da sensível e do subjetivo.

Bachelard (2006) apud Rocha (2005, p.13), diz que o imaginário desenvolve-se em torno de grandes imagens que constituem para o homem os núcleos ao redor dos quais as imagens convergem e se organizam.

O poeta cabralino constrói sua arte calcada no laboratório ficcional da linguagem, do imaginário, que é a essência do espírito oriunda de um grande poeta. Disso se torna sugestivo seguir um trajeto antropológico, que é segundo Rocha (2005) “o incessante intercâmbio existente, ao nível do imaginário, entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (p. 20).

De fato, o autor estabelece um paralelo entre a forma do ouriço, objeto de sua realidade, e entre o da linguagem. Como o corpo do ouriço: eriçado, côncavo e convexo; corresponde à estruturação da palavra quando operada pelo bisturi do poeta cirurgião. Uma movimentação plural de significados acontece no processo de construção poética.

Diante disso, vê-se o quão grande é o poder criador da imaginação e como ela é capaz de enriquecer e transformar a linguagem. E para que essa imagem tenha autenticidade, é preciso ser acionada de objetos exteriores, naturais. Só aí, que um objeto pode sintetizar outras matérias complementares, como fez o ouriço, o cupim, o recife, o bisturi, o cirurgião... em um dilatamento transcendental da forma.

Para Pitta (2005),

entre outras constantes, a imaginação tem sempre uma tendência a aumentar uma imagem até o infinito, a privilegiar a verticalidade, a se enriquecer com o contato das resistências e das lutas, a transformar o difuso em movimentos (p. 53).

Em cada poema que se lê, percebe-se a medida certa que o poeta trabalhou as imagens, buscando, incansavelmente, a primitividade substancial de cada uma, encontrando, assim, atrás delas, no mundo do imaginário, um lugar próprio das matérias sonhadas, que depois de vividas, revividas e valorizadas, toma-lhes nas mãos, laboriosamente, e pulsiona nelas, a força semântica do poetar literário.

Dentro do continente da sua própria construção, o autor traz como conhecimento a cultura da sua região, banhada pelo imaginário poético. Até porque, como diz Nogueira (2005) apud Pitta (2005) “o imaginário encontra-se subjacente ao modo de ser, sentir e agir dos indivíduos e da cultura. É através do seu estudo que se pode compreender melhor a dinâmica sócio - cultural (p. 102).

Por esse caminho, as citações de Pitta (2005) à cerca da teoria imaginário ilustram bem o poeta cabralino: “*um autor que apropria o imaginário universal, com suas substâncias e suas leis, individualizando-o em função de seu mundo interior, de sua própria psicologia (consciente e inconsciente)*” (p. 54).

O imaginário é uma das artimanhas poéticas que residem no campo literário e uma maneira elevada de transformar o real no tocante das artes. O resultado dessa transformação, se dá a partir da equação linguística e semântica, que resulta na consciência poética desintegradora dos sentidos e formadoras das bacias semânticas. O imaginário é, como afirma Durand (1996) “um tecido conjuntivo, que acrescenta ao banal significante os significados, o apelo do sentido” e que abre outros campos à experiência (p. 231).

Pelo imaginário, o poeta dá sentido ao mundo que o cerca, uma vez que o homem tem a necessidade de ir além daquilo que o objeto lhe representa. O seu olhar diante do mundo é de atribuidor de significados. Para tanto, é necessário ativar a imaginação. Esta funciona como um apêndice mental e dá ao homem a oportunidade de analisar os fatos, não somente pela razão pura das coisas, mas permite a ele, um mundo cheio de significados. Para Durand (1996), apud Danielle Perin Rocha Pitta, 2005, a imaginação é:

Faculdade de o homem, ou grupo social, perceber a cultura e a natureza e com elas interagir, exercendo três funções: a) suplementar o real, dando-lhe uma forma ou veículo para sua existência; b) ampliar o real, indicando as perspectivas do possível; c) revelar um real até então incompreendido, criando imagens que não tem correspondência no mundo concreto (p. 146).

Assim, suplementar, ampliar e revelar o real, são processos organizadores da imaginação para estabelecer o imaginário. Considerando o corpo humano, a imaginação seria o órgão responsável pelo sentido\imaginário. Ou seja, é o sentido que concretiza todas as percepções do mundo. Nesta perspectiva, um depende do outro: imaginação e imaginário. Como diz os teóricos aludidos “processo”, que seria a imaginação e produto, que seria o imaginário, se interagem e criam cadeias de sentidos diante às interações com o mundo e com a natureza.

Vê-se, pois, que o imaginário é um processo estrutural que se transforma à medida que há a interabilidade do homem com a natureza que o cerca. Então, esta estruturação é o fruto da combinação entre a percepção geradora de sensibilidade e racionalidade do meio social conjugado pelo homem. Sendo estrutura é algo, como diz Para Durand (1996), apud Danielle Perin Rocha Pitta (2005):

Pontua, por conseguinte, o sentido de algo transformável, dinâmico, sempre estruturável, estruturante e estruturado, pois dinamiza várias imagens, formando agrupamentos e desdobramentos suscetíveis de se agrupar em uma estrutura mais geral (p. 152)

Dessa forma, o imaginário se explica como um dos fundamentos dessa dissertação, uma vez que ela aborda a poesia cabralina partindo de uma possível realidade factual fundada no universo ficcional, transfigurada pela linguagem poética.

À medida que o homem cria significados, ele vai adentrando ao plano do simbólico e o imaginário se torna algo essencial ao espírito. A compreensão de uma realidade é, pois, apreendida pela subjetividade poética diante dos atos refletidos, que somente pela linguagem, já se torna insuficiente para dizer o indizível. Diante à impotência das palavras, o imaginário oferece um horizonte de pensamentos transcendentais à imaginação poética expressa em *A Educação pela pedra* (2008).

Para Jean-Jacques Wunenburger (2007):

Convém em denominar o imaginário um conjunto de produções, mentais ou materializadas em obras, com bases em imagens visuais e linguísticas, formando conjuntos coerentes e dinâmicos, referentes a uma função simbólica no sentido de um ajuste de sentidos próprios e figurados (p. 10).

O imaginário na poesia de João Cabral é possível, assim, porque nela se constrói um conjunto de imagens convergentes, coerentes à própria produção poética, que se totalizam à uma ideia secundária da linguagem, sem deteriorar sua intenção primária. É, senão pelo imaginário, que o poeta cabralino cria bacias semânticas plurais de significados. Temos, então, o conceito de que “o domínio do imaginário é constituído pelo conjunto das representações que ultrapassam o limite estabelecido pelas constatações da experiência e pelos encadeamentos dedutivos que estas autorizam”. (JEAN-JACQUES WENENBURGER, 2007, p. 13). Assim, por isso se explica, dentre os inúmeros conceitos acerca do imaginário, aquele que traz à tona o real e o imaginário seja, talvez o de mais valia para se falar da poesia cabralina.

Por outro motivo, é o imaginário que possibilita a dinamização das imagens e a harmoniosa relação que há entre elas. Nisso, o autor Jean-Jacques Wunenburger (2007), aponta que:

O imaginário, de algum modo, integra a atividade da própria imaginação, designa os agrupamentos sistêmicos de imagens em que comportam uma espécie de princípio de auto-organização, de autopoietica, que permite abrir sem cessar o imaginário à inovação, a transformações, a recriações (p. 15).

Os poemas de João Cabral exteriorizam, pois, realidades poéticas a partir da própria vivência. *Os rios de um dia*, de João Cabral (2008) é o exemplo de uma realidade transfigurada marcada pelo signo da arte. No plano da realidade, o rio, visto como rio mesmo, ou seja, águas ricas em vidas, é algo bem definido e claro: *os rios, de tudo que existe vivo\vivem a vida mais definida e clara*, mas por uma outra visão, no âmbito do imaginário, conota a criação da própria arte literária. O processo artístico é materializado na definição do rio. Assim, o real torna-se irreal quando olhado pela expressão do imaginário. Jean-Jacques Wunenburger (2007, p. 14) diz que “essa criativa do imaginário é o resultado visível de uma energia psíquica, formalizada tanto no nível individual como nível coletivo”. Então *viver para o rio, vale não só ser corrido pelo tempo*. Agora, esse rio que vive é o poético, que por uma vivência imaginária projeta a construção artística, que *vale não só ser corrido pelo tempo: o rio o corre*. Aqui, há um jogo entre a o real e o irreal. Uma dupla movimentação dinâmica entre a fazer poético e o trajeto de um rio. *E pois que com sua água, vale suicidar-se, todo tempo*. Esse morrer do rio anuncia o uso compulsiva das águas pelos homens e sua sucessiva seca, mas também revela a transcendência da linguagem para alcançar o além do indizível, possibilitada pelo imaginário. Então *o rio o corre; e pois com sua água, viver vale suicidar-se, todo o tempo*.

O rio traduz, ao mesmo tempo, realidade e ficção. Em seus estudos, Maria de Fátima, Gonçalves Lima (2011, p. 205) afirma, ao estudar o poema Rio de João Cabral de Melo Neto, que a realidade pré-existente do rio está nas experiências do eu poético. Isto também se desperta para o poema Os rios de um dia. Nessa mesma esteria, o ensaísta João Alexandre Barbosa (1999, p. 27) que a composição cabralina resulta em “buscar a formalização poética não de conteúdos dados pela realidade, mas das formas assumidas por eles para se identificarem enquanto passíveis de imitação pela poesia”. E continua “O poema não somente diz alguma coisa acerca do objeto, mas diz de si mesmo ao dizer, dando, assim, uma maior densidade àquilo que diz”.

Então esse processo que entrecruzam a realidade e a ficção é alinhavado graças ao imaginário possível no meio artístico, que se intensifica na medida em que tal entrecruzar apreende tanto a aprendizagem do poeta como os objetos da realidade.

Todas as imagens concedidas a João Cabral: o canavial, as águas, Recife..., exerceram uma forte influência às ideias projetadas por ele e que, pelo imaginário deram liberdade à imaginação. Bachelard (1940) apud Jacques Wunenburger (2007, p. 17) propõe “a onipresença da imagem mental, atribui-lhe uma dignidade ontológica e uma criatividade onírica, fontes da relação poética com o mundo”. Isso significa que todo ser traz em si representações imagéticas e estas são ionizadas por uma carga de experiências vividas pela voz poemática. Esta energia é que organizará a relação entre realidade e ficção. Disso, a teoria bachelardiana continua dizendo que

Desse modo, a formação do eu pode seguir duas vias opostas: na primeira direção, o sujeito adquire pouco a pouco uma racionalidade abstrata ao inverter a corrente espontânea das imagens, depurando-as de toda sobrecarga simbólica; na segunda direção, ele se deixa arrebatado por elas, deforma-as, enriquece-as para fazer nascer uma vivência poética, atingindo sua plenitude no devaneio desperto.

[...]

2

Por isso, que ele define com clareza,
O rio aceita e professa, friamente,
E se procuram lhe atar a hemorragia,
Ou a vida suicídio, o rio defende.
O que um rio do Sertão, rio interino,
Prova com sua água, curta nas medidas:
Ao se correr torrencial, e uma vez,
Sem alongar seu morrer, pouco a pouco,
Sem alonga-lo, em suicídio permanente
Ou no que todos, os rios duradouros;
[...] (p. 233)

Na segunda direção, ao arrebatado a primeira linguagem, o rio corre, “ele se deixa arrebatado por elas, deforma-as, enriquece-as para fazer nascer uma vivência poética, atingindo sua plenitude no devaneio desperto”. O devaneio é a hemorragia que nega ser estancada, para só, então, alcançar algo transcendental ao ser e às coisas. O imaginário é a força dessas águas que corre torrencial, da poesia, que não se finda em poças, mas se configuram em muitos canais intermitentes de significações que deformam a linearidade do percurso do rio. Daí, as imagens ganham uma energia transformadora, se carregam de significados.

Mais uma vez se confirma características do trajeto antropológico na poesia cabralina, na qual as imagens enxertam uma possível realidade factual para estender-se ao plano ficcional. Com diz Durand (1992) apud Jean-Jacques Wunenburger (2007):

O imaginário, assim enraizado num sujeito complexo, não redutível a suas percepções, não se desenvolve, porém, em torno de imagens livres, mas lhes impõe uma lógica, uma estruturação, que faz do imaginário um “mundo” de representações (p. 20).

O imaginário, pois, visto na segunda instância, é um gerador de significados, uma maneira criadora de ressurgir o corpo artístico da poesia, sem perder a primeira direção, sem partir de uma realidade primeira, apesar de serem direções inversas. É nesse equilíbrio que se explica a eficácia do imaginário, suplantado o mundo sensível. Por meio dele, as imagens se organizam de maneira sistêmica e os significados se encadeiam.

O imaginário tem a propriedade de mudar o “corpo” primeiro das palavras, de deformá-las do significado original, de desestabiliza-las e com isso, novos sentidos são criados para as imagens. Wunenburger (2007, p. 39) chama esse poder de transformação do imaginário de plasticidade, como também defende a ideia do imaginário ser dotado de criatividade própria. Importante de todas essas características do imaginário, é saber que todas as nuances de formação desse imaginário, partem, se não, da imagem. Ou seja, existe uma lógica real ao imaginário. Não é algo que faz parte, apenas da fantasia da criação. Isso reafirma o olhar antropológico ao se estudar a poesia cabralina, uma vez que a voz anunciada nos poemas, pertence à uma realidade pré-existente às imagens que surgem a partir das experiências do eu poético.

Jean-Jacques Wunenburger (2007) nos diz que “a gênese de um imaginário é sem dúvida condicionada pelo tipo de meio e pela parte ocupada pela subjetividade ativa” (p. 40). Assim, as imagens vistas no segundo plano dos significados, que agora já não os são mais lineares à ideia primeira. O significado, já na segunda linguagem, é dinamizado por sentidos múltiplos. Disso Paul Ricoeur (1975, p.271) apud Jean-Jacques Wunenburger (2007, p. 40) confirma que a imaginação poética procede então por uma ‘colisão semântica’, por apercepção de uma nova ‘pertinência semântica’. É da combustão das imagens e a formação dos inúmeros significados que se rizomam delas, que se tem a riqueza de um texto imaginário.

Wunenburger (2007, p. 41) propôs, nesse sentido, uma classificação das imagens inerentes a um texto segundo seu nível de formação e de expressão. Para aquele crítico, há as imagens que são inconscientes e fazem parte do próprio psiquismo humano, e outras, que são chamadas por ele de imagens naturais, estas inerentes ao próprio ser e ao ambiente, que funcionam como válvulas propulsoras da dinamização efetiva da imagem.

Para Jean-Jacques Wunenburger (2007),

essas imagens manifestam seu dinamismo criador quando se mostram traduzidas em palavras, vocalizadas e até verbalizadas sob uma forma escrita, pois a imaginação é primordialmente expressividade, e essa expressividade tem sua feição mais acabada na forma literária (p. 42)

Assim, a linguagem literária nasce da conjugação entre o devaneio e a materialidade linguística e cria, dessa forma, a segunda linguagem, obra artística, a arte da palavra, que por mais ensimesmada que seja, não é alheia ao mundo que a cerca e que em ti apenas\ vejo o que se saboreia, não o que alimenta (João Cabral de Melo Neto, 2008). Então, como mostra Maria de Fátima, Gonçalves Lima (2011)

A obra chama para si novas significações, numa opacidade e pluralidade de interpretações. Esta polissemia abre possibilidade para uma plurissignificação, inclusive significar as coisas do mundo, numa presença de um certo real que foi chamada de presentificação (p. 207).

Nesta esteira, é o imaginário que permite o despertar por um caminho além de uma realidade pura. Ele é que conduz à luz literária e dá à arte sua identidade, seu caráter transcendental de dizer o interdito. É ao imaginário que se deve essa capacidade de potencializar as palavras até leva-las à segunda margem de enriquecê-la como uma matriz infinita de sentido.

O imaginário, em João Cabral, é o prisma pelo qual o real atravessa e é refratado em múltiplas coloridos, pelo qual passam o Nordeste, o Recife, Pernambuco refratado em arte poética. Todos esses elementos se metamorfoseiam no imaginário cabralino e passam de simples signos linguísticos à um objeto de transcendência literária. Então, as imagens reais vividas pelo poeta João Cabral, funcionam como um núcleo gerador de força para a imagem poética, onde o imaginário individual se articula com o imaginário coletivo para resultar o pensamento artístico do poeta. Podemos refletir o jogo que o imaginário cria com as palavras ao lermos o poema *Jogos frutais*, de João Cabral de Melo Neto (2008, p. 91). A criação imagética do real, materializada no signo verbal ganha corpo à medida que o imaginário abre as portas da receptividade poética e pareia ambos os jogos. Como se a própria construção poética fosse transfigurada a *Jogos frutais*, uma vez que o imaginário, como afirma Wunenburger (2007) “permite-nos em primeiro lugar afastar-nos do imediato, do real presente percebido, sem encerra-nos nas abstrações do pensamento” (p. 53). “Só a partir dele, que se pode compreender as imagens. Afinal, o imaginário é o trajeto no qual a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito.

2 SIGNO: PONTO DE CONVERGÊNCIA SIMBÓLICA

Trataremos, neste capítulo, do símbolo como o intensificador da metaforização da linguagem geradora de imagens poéticas. O signo é entendido como material verbal da criação imagética do real, que ganha corpo à medida que o imaginário abre as portas da receptividade poética e pareia ambos os jogos: o do real e o das imagens poéticas partidas dele e as quais se tornam núcleo do poeta cabralino, do qual o poeta trabalha de uma tal maneira, que se tornam constelações significativas. Atentemos a Todorov (2014), para compreendermos melhor a questão: “o signo é o que se mostra ele mesmo aos sentidos e, fora de si, mostra ainda algo ao espírito” (p. 46).

Ao falarmos um signo, damos a ele uma representação sonora, o que pode fluir de maneira arbitrária ou não. Isto baseia no fato do que Todorov (2014) aponta: “o signo é originalmente duplo, sensível e inteligível” (46), e que as palavras são tipos de signos, a qual, João Cabral, as tomou como seu objeto de arte. É por esse viés que se funda a perspectiva semiótica cabralina. Talvez seja essa a concepção maior das manifestações na literatura desse autor, buscadas nas concretudes signícas. Ao lermos as poesias de *A Educação pela pedra* (2008), podemos perceber a relação entre o signo e a coisa – entre a espiga e a poesia - e conseqüentemente, chegar em uma resultante, fruto da relação entre a poesia e o leitor.

Todorov (2014), nos mostra uma análise do signo em seus elementos constitutivos. Ele nos cita que “cumpre distinguir quatro coisas: a palavra, o exprimível (*dicibile*), a expressão (*dictio*) e coisa” (46). E continua apontando que

Numa palavra, tudo o que é percebido, não pela orelha, mas pelo espírito, e que o espírito guarda em si mesmo, chama-se *dicibile*, exprimível. Quando a palavra sai da boca, não a seu respeito, para significar alguma coisa, chama-se *dictio*, expressão (p. 47).

É por esse viés que se estabelece a convivência entre os homens na sociedade. Para que haja uma conformidade entre eles, se implantou um sistema de sons, cada qual dotado de significações próprias, para só então o dito, a expressão, o pensamento, tocar o espírito deles e eles viverem em harmonia, viver o exprimível. Análogo a isso, João Cabral de Melo Neto instituiu a educação pela pedra: criou uma harmonia entre o mundo e a maneira como ele via e sentia esse mundo por meio da arte e por meio dos malabarismos que essa arte permite: o da alegoria, o das metáforas e dar à literatura a sua verdadeira voz de pedra e exprimi, assim, todas as sensações do eu poético. Foi a maneira a qual intelectuais como ele, puderam pensar o mundo, expor a verdade, sem que ela perdesse o seu caráter real e o seu encanto singular do

imaginário, de maneira que a expressão, tomada pelo espírito do fazer artístico, se tornasse o exprimível.

Uma educação pela pedra: por lições;
 Para aprender da pedra, frequentá-la;
 Captar sua voz inenfática, impessoal
 (pela de dicção ela começa as aulas).
 A lição de moral, sua resistência fria
 Ao que flui e a fluir, a ser maleada;
 A de poética, sua carnadura concreta;
 A de economia, seu adensar-se compacta:
 Lições de pedra (de fora para dentro,
 Cartilha muda), para quem soletrá-la

Outra educação pela pedra: no Sertão
 (de dentro para fora, e pré-didática).
 No Sertão a pedra não sabe lecionar,
 E, se lecionasse, não ensinaria nada;
 Uma pedra de nascença, entranha a alma.
 (MELO NETO, 2008, p. 207)

Uma educação pela pedra: um lapidar poético de um objeto\signo real, palpável do eu poético, vivido não só por ele, mas também, por uma sociedade. Uma pedra que frequenta o eu poético e este a ela, lhe incomoda, como uma febre que vai e vem até entrar de vez em seu espírito e conseguir *captar sua voz inenfática*, voz da palavra, da imagem. *De dentro para fora*: da expressão ao exprimível. E, por vez, adentrá-la, desestabilizá-la e transformar a pedra signo em pedra poesia ao ser fluída, *maleada*, trabalhada, encorpada pelo real e pelo imaginário poético. Nesta poesia, sentimos que o sertão real, o verdadeiro Sertão, invade o sertão da sensibilidade poética, universalizando as características regionais do Nordeste, que é o tema, o solo fértil do poeta. Aguinaldo Gonçalves (1994), nos fala que

o paradigma do mundo hostil é esse Nordeste, microcosmo do poeta, que o reflete e em quem ele se reflete. Numa empatia silenciosa, João Cabral incorpora-o como um dado pessoal ao tom impessoal, conformado inconformista, sempre ‘capaz de pedra’, de sua poesia (p. 46)

Para Barthes (2013):

Todo signo inclui ou implica três relações. Primeiramente uma relação interior, a que une seu significante a seu significado; em seguida, duas relações exteriores: a primeira é virtual, ela une o signo a uma reserva específica de outros signos, da qual o destacamos para inseri-lo no discurso; a segunda é atual, junta o signo aos outros signos do enunciado que o precedem ou lhe sucedem (p. 41).

Pedra-signo, pedra-poesia, pedra-arte, pedra sobre pedra constitui, assim, um símbolo gerador de sentidos, um multissímbolo. De acordo com Durand (1994), o símbolo é

como signo que remete para um indizível e invisível significado e, deste modo, sendo obrigada a encarnar concretamente esta adequação que lhe escapa, e isto através do jogo das redundâncias míticas, rituais, iconográficas, que corrigem e completam inesgotavelmente a inadequação (p. 16).

A pedra, a palavra transcende o explícito da linguagem e se transforma em palavra seda que:

[...]
 Nada tem da superfície
 Luxuosa, falsa, acadêmica,
 De uma superfície quando
 Se diz que ela é “como seda”

Mas em ti, algum ponto,
 Talvez fora de ti mesma,
 Talvez mesmo no ambiente
 Que retesas quando chegas,

Há algo de muscular,
 De animal, carnal, pantera,
 De felino, da substância
 Felina, ou sua maneira,

De animal, de animalmente,
 De cru, de cruel, de crueza,
 Que sob a palavra gasta
 Persiste na coisa seda.

(JOÃO CABRAL DE MELO NETO, 2008, p. 66)

Pedras\poemas sobrepostos se explicam, se desmembram em significações. Isto confirma o caráter organizacional da obra cabralina, tensionada em símbolos que se revelam e revelam ao outro e não de signos rasos de dimensões apenas *luxuosa, falsa, acadêmica*; mas sim de uma linguagem que se transforma, encorpa, que abandona a forma primeira de ser: expressões que apenas nomeia os seres (*animal*), e se dimensionam para uma morfologia lexical bem mais complexa e exprimível (*animalmente*), que transforma o eu e outro, que maqueia a linguagem objeto.

Semelhante a esse processo, é a organização da obra cabralina: parte de algo concreto, para só então, alcançar uma característica outra que se encaixa diretamente ao lado do substantivo primeiro. O material poético parte de um possível real que passa de animal, um simples objeto do olhar do eu poético o qual não quer se silenciar e que é capaz de abstrair o que há de mais natural na linguagem *mineral, animal, carnal, muscular, felina, pantera* que em si já se fala e fala o outro, na essência do poético.

Reduzir a arte em, digamos, “soletramentos”, seria enfadá-la a uma finalidade estúpida e sem cunho poético. “No sertão a pedra não sabe lecionar”. Entendê-la, seja, talvez a contramão da própria arte. “E, se lecionasse, não ensinaria nada” Submetê-la a uma evocação

simbólica, seja, talvez, a maneira mais pura de se entender a poesia de João Cabral. Todorov (2014) diz que “a evocação simbólica vem enxerta-se na significação direta e que certos usos da linguagem, como a poesia, a cultivam mais do que outros termos” (p. 110). Isto nos faz entender o porquê, o signo, “uma pedra de nascença, entranha a alma”.

Nos poemas de *A educação pela pedra*, selecionados nesta pesquisa, é relevante ressaltar que os signos convergem para uma extensa zona de ressonância e que fazem parte do universo do imaginário cabralino, traduzidos pela materialidade dos sentidos. Por uma pensada composição, os poemas recorrem não aos signos próprios, ou seja, aqueles empregados para designar os objetos, puramente criados. Ao contrário, são reverenciados signos transpostos, que designam outra coisa a não ser o próprio objeto. Isso nos leva a conceitos de Todorov (2014) acerca dos signos transpostos, para quem os

signos transpostos não que são signos ‘naturais’, isto é, daqueles que tem uma existência anterior ao seu uso como signos. São definidos, de um modo mais geral, pela secundariedade: um signo é transposto quando o seu significado torna-se, por sua vez, significante; ou seja, o signo próprio baseia-se em uma só relação. O signo transposto, em suas operações sucessivas (p. 67).

Signo... sonoridade..., por meio de uma relação semiótica da linguagem, se tornam fórmulas para equacionar significações poéticas, as quais transcendem a linguagem a partir de objetos concretos que presentificam a inquietude poética cabralina, camuflada nos malabarismos das alegorias. Construções que emergem dos pensamentos do eu poético, que projeta objetos que são o alicerce do próprio sentido temático de sua arte.

João Cabral atinge a pureza e a liberdade diante dos hábitos e das habilidades até então apresentadas pelos poetas passados, calcada na poética do fazer, numa atitude, como diz o próprio poeta, de vigilância e lucidez no fazer, contrário ao deixar-se fazer do espontâneo e ao saber fazer do acadêmico. O poeta mergulha, para tanto, no oceano das palavras-coisas e por meio delas, como nos deleita o próprio poeta e justifica que (MELO NETO, 2008), adota uma outra técnica [...] diseca, [...] com lápis bisturi e [...] mais que o cirurgião, [...] se admira a lâmina que opera (p. 143)

A maneira de escrever de João Cabral o aproxima muito daquilo que Barthes (2000) aponta sobre o escrever:

Escrever sempre foi um “verbo intransitivo”. A obra literária não é mensagem, é fim em si própria. A linguagem nunca pode dizer o mundo, pois ao dizê-lo está criando um outro mundo, um mundo em segundo grau regido por leis próprias que são as das próprias linguagens. O sistema da linguagem não é análogo ao sistema do mundo, mas homólogo. A linguagem literária nunca aponta o mundo, aponta a si própria. (p. 9)

Por meio de qualidades concretas, nos poemas de João Cabral, encontramos uma retórica apoiada na tríade linguística da grafia, da sonoridade e da semântica, onde a escrita poética evoca vários objetos em torno de um só, que caminham para as metáforas. É como se as palavras nascessem das coisas e as coisas das palavras, na trama discursiva, sendo os objetos entes verbais e a linguagem, condição para esse objeto personificar-se, sair de seu estado dicionário, de denotação.

Segundo Candido (2006):

O poeta não é uma resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade (p. 22).

Não seria um novo capítulo A perspectiva estética que circunscreve a obra de João Cabral está inserida em um mecanismo complexo de composição, inaugurado, sempre, com um estilo novo a cada atitude criadora. O poeta mantém a ruptura tão precisa em relação aos demais de sua época. Para Benedito Nunes (c1971, p. 138),

é dessa atitude criadora que decorre a *poiesis* que favorece a construtividade do poema, a psicologia da composição está presente nos momentos todos da segunda e última fase da obra cabralina, assegurando, por ser aquele modo de sentir e de pensar que lhe permeia o processo de elaboração, o necessário de depuramento, de equilíbrio e de controle racional.

Pela construção reflexiva e descritiva da própria linguagem, nasce a exatidão dos poemas cabralinos, num refazer e desfazer eterno do objeto poético, pacientemente pescado pelo poeta, como o único significado de vida. Tais princípios poéticos fazem de João Cabral “um poeta tecelão que maneja a linguagem como um tear” (Nunes, c1971, p. 141).

Antonio Carlos Secchin (1996), eleva João Cabral à semelhança de uma ilha, que:

Define em si e só se percebe por oposição ao continente. Diante desse continente literário, com suas famílias e genealogias bem assentadas, a ilha cabralina é uma poesia encharcada de silêncio por todos os lados. Autor situado no tempo, mas sitiado por ele, capaz, portanto, de grafar-lhe as marcas da recusa, da negação, da dissonância (p. 76).

Esse modo de sentir e de pensar, que marcou a poética de João Cabral e, que também impulsionou a sua ruptura diante das poesias de seu tempo, afirma a sua obra em regime de luta permanente. Nisto consiste o paradoxo da poesia desse autor, “cuja forma discursiva suporta, sem desintegrar-se, uma sobrecarga semântica e objetual de elementos não discursivos” (NUNES, 1971, p. 153).

A experiência poética de João Cabral faz de sua poesia, como afirma Nunes (c1971), uma poesia,

de superfície, cuja intencionalidade, voltada na direção das coisas feitas de palavras, lhe permite compor e decompor a experiência subjetiva como matéria e expressão lírica, fazendo da depuração e do esvaziamento as leis de sua poética negativa (p. 15).

Trata de uma arte enovelada em si mesma, de uma a poesia que se desloca do plano da linguagem-objeto ao da metalinguagem. E entre um ponto e outro se encontra a intencionalidade criadora do poeta, circundada pelas suas percepções. Nunes (c1971) diz que:

A lógica dita o rigor da composição cabralina, o horizonte perceptivo regula a clareza de suas imagens, por intermédio das quais irrompe não só a riqueza do mundo visível, como a penúria e a impureza do mundo humano, ambos dessubstancializados (p. 161).

O essencial ao poeta é transativar a coisa-objeto, é torná-la uma singular plurissignificância, de dimensões, como já dito antes, rizomáticas. Rizoma que atinge até mesmo a pintura, em uma relação enriquecedora de homologia.

Assim procedendo, João Cabral abre fronteiras às vicissitudes da crítica literária por construir uma poesia estudada, previamente pensada, que procura, de certa forma, partir de uma possível realidade, para só então, tear o seu objeto poético. Dessa forma, em *A Educação pela pedra*, o poeta leva a ponto extremo a concepção organizadora do poema e do próprio livro, como se a montagem do livro fosse o maior poema que o livro contivesse. De maneira racionalista, este poeta preocupou-se com a engenharia de sua obra e fez da realidade presenciada, matéria de seus poemas. Este pensamento exógeno do poeta confere o tom impessoal de sua linguagem. Nunes (1971) afirma em *Poetas modernos do Brasil* que:

Desprendendo-se das bases valorativas que o associavam ao individualismo na cultura da época moderna, o racionalismo, que subtrai a poesia de João Cabral da tradição romântica, aproximando-a do clássico, tende a por em evidência os valores comunitários e coletivos, quer na origem quer na destinação da obra poética (p. 18).

Enquanto alguns poetas se preocupavam com a tradição romântica, João Cabral se desterritorializa dessa morbidez e escrevia seus poemas transformando o cenário literário de sua época. Restaura para a superfície do seu texto a realidade, combinando o consciente e o inconsciente. Num ato de transpiração, é que a poesia cabralina foi construída, em um processo de fotossíntese do pensamento. Longe de uma inspiradora força sentimental, que se diz recair sobre alguns poetas, João Cabral acreditava que, para ele, escrever consiste em um trabalho braçal. Até porque, como diz Octavio Paz (1982), “a poesia não é sentida: é dita. Não

é uma experiência traduzida depois pelas palavras, mas as palavras mesmas constituem o núcleo da experiência” (p. 191).

A poesia, para esse poeta, não se passava em um espetáculo social, em que se mascara a biografia individual de cada artista. Na verdade, a poesia dele é o próprio espetáculo espetacular, planejado, bem executado, composto freneticamente pelo poeta. Ele é, como afirma Nunes (c1971):

Um poeta que revelou nova metodologia da criação literária, que substituiu o princípio da sinceridade biográfica pelo princípio da sinceridade artística. Um poeta que construiu sua poesia a partir da desconstrução da própria poesia (p. 26).

Distanciando-se das preocupações formais do estilo romântico, João Cabral preocupou-se em captar a essência poética da arte. Esta essência, segundo Nunes (c1971), “podia ser encontrada na elevação do vulgar por meio do sentimento e da expressão e no aprofundamento da realidade psíquica” (p. 28). Sendo a linguagem uma grande preocupação por parte da geração de João Cabral, o poeta também queria elevá-la ao nível estético dos novos propósitos da arte de 45, que tinha em comum a construção complexa e o vigor da linguagem. Segundo Gonçalves (1989):

Para empreender uma nova concepção de lirismo, baseada no descondicionamento e na desobjetivação, João Cabral de Melo Neto, totalmente coeso e essas considerações, mas não anula as formas tradicionais do verso, como já foi dito. Parte das normas fornecidas e sedimentadas pela tradição e vai engendrando novas formas, novos caminhos de linguagem (p. 116).

Este autor valoriza uma nova maneira de ver a arte, a literatura. Enfadado de vivenciar a poesia no ritmo do soneto, de maneira mecânica e rançosa, a ideia cabralina era, ao contrário disso, escrever uma poesia que desacomodasse o leitor do costumeiro ritmo de antes. Ela parece situar no que Barthes (2013), “conceitua sobre “quando a literatura começou a sentir-se dupla: ao mesmo tempo objeto e olhar sobre esse objeto, fala e fala dessa fala, literatura-objeto e metaliteratura” (p. 28). Uma literatura que não fosse apenas inspiração, mas também algo que apontasse em si mesma sua própria finalidade de ser, uma literatura que não só representasse e sim apresentasse a sua própria voz emergida da consciência artesanal da fabricação literária.

Constrói uma poesia áspera e uma poesia que leva o sujeito, ao passar de uma palavra a outra, a pensar sobre ela. Importante lembrar que, por mais que negasse as expectativas de seu tempo, isso não significava anulá-lo, mas reescrevê-lo sob um outro viés. Até porque João Cabral não rompeu com as formas tradicionais do verso. Há poemas em que percebemos

traços de versos clássicos, com rimas alternadas: *à atração pelo sal\ e saltar o curral, permanecer tal qual\ que é própria do cristal* (p. 45) mesclados com versos brancos:

Na verdade, embora tudo
 Aquilo que ela leva em cima,
 Embora, de fato, sempre,
 Continue nela a vesti-la,
 Parece que vai perdendo
 A opacidade que tinha
 E, como a palha que seca,
 Vai aos poucos entreabindo-a.
 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,
 Rompante e esbelta, em espiga.
 (MELO NETO, 2008, p. 30)

Ao trabalhar a linguagem, o poeta constrói um universo sensorial das coisas que o rodeiam. Isto se explica a escolha, bem pensada, do signo *espiga*. Palavra essa, que não se limita apenas à denotação, mas também à conotação, à metaforização do signo. Palavras que tem uma matéria própria, um peso e um sabor próprio, nesse novo poetar que, como a própria espiga, também tem sua melhor época de semeadura para os diferentes tipos híbridos, como suas necessidades, maximizando o potencial produtivo, assim o é, o fazer poético de João Cabral de Melo Neto. O poeta/agricultor, ao escolher a semente/signo, encontra como um grão, o signo verbal em seu estado mais bruto e original para se tornar signo poético. Quando ele o vê, o analisa sensorialmente: o tateia, o escuta, o vê, o cheira e só depois que seu sabor lhe aguça o desejo, o poeta o toma pelas mãos e, com seu labor, planta-o em terreno fértil. É a expressão tornando-se exprimível.

Um texto de fruição e não somente de prazer, assim é a poesia de João Cabral. Um texto que desconforta o que já existe, mas sem perder a vestimenta de antes, que com o passar do tempo se desbota, *seca*, cai em desuso e pede um outro colorido que agrada não só a sensibilidade do eu poético, mas também o seu olhar crítico e questionador diante do mundo que o cerca. Um olhar que se vai *entreabindo-a*, possibilitando ao poema uma maior liberdade de criação, *embora a roupa persista* (os versos clássicos, o jogo de palavras e a sensibilidade, agora o material poético, a espiga, se desnuda diante a liberdade criadora do eu poético que potencializa os significados desse signo até transformá-lo em arte, *rompante, e esbelta, em espiga*).

João Cabral se radicaliza mais no discurso do que na sua própria poética. É um discurso desfolhado, desnudo apenas de sensibilidades, de formas e preocupações que limitam a arte em *soletramentos*. Seu discurso, sua linguagem sai da forma linear e espirala O que lhe importa não é criar um estilo de arte e sim usar a arte, a linguagem para falar dela mesma. Para isso não é mais necessário se preocupar apenas às questões estéticas desse ou daquele estilo de arte, da estética do belo, digamos, do poema perfumado, do poema da tessitura extremada, do poema do vocabulário mais pomposo e sim centrar-se no verdadeiro objeto de arte- a linguagem, que ao ser trabalhada

Parece que sua dança
Ao ser dançada, à medida
Que avança, a vai despojando
Da folhagem que a vestia
(MELO NETO, 2008, p. 30)

Assim nos deixa o poeta (MELO NETO, 2008, p. 65):

A atmosfera que te envolve
atinge tais atmosferas
que transforma muitas coisas
que te concernem, ou cercam.

[...]
Mas em ti, em algum ponto
Talvez fora de si mesma,
Talvez mesmo no ambiente
Que retesas quando chegas,

Há algo de muscular, de animal, carnal, pantera,
De felino, da substância
Felina, ou sua maneira.

E genialmente, o poeta termina seu poema desestabilizando a palavra pura, intransitiva, primeira que ecoa os sentidos mais ínfimos da linguagem:

De animal, animalmente
De cru, de cruel, de crueza
Que sob a palavra gasta
Persiste na coisa seda.

Ao criar sua própria linguagem, João Cabral também criou as leis da sua composição poética e, assim, nos transmitiu o que lhe há de mais autêntico. Autenticidade esta, que eclodiu no novo de seu poetar, que o tornou singular. Transfigurou, assim, a sua poética, em faíscas nervosas, que incendiaram todo o universo literário da arte, as quais não se contentaram em ficar ensimesmada, apenas, em uma fogueira ardente. Viraram lava, que alimenta a linguagem vulcânica do grande poeta, que se segmenta em poesia de estilo, brotada

no texto literário. De acordo Lima (2016): “*O texto literário nos faz ver e reviver o essencial, por meio de sensações, imagens, sonhos ou forças imaginantes. Por intermédio da transfiguração da realidade, o artístico representa a imitação de formas*” (p. 108).

Pela sensibilidade, João Cabral toma a palavra como núcleo de seu poeitar e este núcleo é a imagem, a qual o poeta trabalha sobre ela de uma tal maneira, que se torna uma constelação de imagens significativas. Por isso a escolha do caminho antropológico neste estudo, ou seja, por meio desse trajeto, percebemos a relação que o artista estabelece entre o mundo em que ele vive, o das palavras- seu maior objeto- e sua sensibilidade. E é justamente nesta dimensão que se encontra o símbolo.

É, pois, dessa forma que o poeta agrupa as palavras e pensa em uma zona de convergência entre as imagens, modulada por uma consciência simbólica que analisa o signo em seu significado mais profundo.

Isto nos faz pensar no funcionamento complexo de um grande sistema de polias e engrenagens, em que uma dá a força geradora da outra, uma impulsiona, em sintonia, o movimento da outra. Em um sistema de equilíbrio físico, também se desenvolve a força poética do fazer cabralino. O fazer poético é a tração, a força que surge a partir de um signo quando este se encontra preso a um fio ideal esticado pelo mundo e pela sensibilidade do poeta.

Neste sistema, a imagem funciona como uma polia fixa, que muda a direção e o sentido dessa força, mantendo sua intensidade, em um fazer artístico que desestabiliza a linguagem primeira. À medida que o sentido da força é alterado, surge a necessidade de se acrescentar mais polias e aumenta, assim, a potência de imagens e o surgimento de símbolos transmitidos ao longo de toda construção poética e, assim, “se organizam em torno de um “núcleo” e formam constelações” Pitta (2005, p. 20).

O movimento das “engrenagens”, dos objetos linguagens retratadas pelo poeta, impulsiona uma contínua inércia rítmica de significações em torno de um signo, de maneira a estabelecer uma rede coerente de áreas simbólicas afins, em um perfeito hidrodinamismo, que por fim, só depois de se chegar à uma zonação batimétrica do trajeto antropológico do autor, é que se sedimentam em bela e pura poesia.

Uma poesia com imagens simbólicas heterogêneas e bastante complexas, metabolizadas pela ânsia desejosa do gozo poético engenhado. Esta profundidade poética, alberga o poema *Paisagens com cupim* (MELO NETO, 2008):

O Recife cai sobre o mar
 Sem dele se contaminar.
 O Recife cai em cidade,
 Cai contra o mar, contra: em laje (p. 47)

Assim como este recife, a linguagem é essa superfície rochosa, profunda, rica em microorganismos, de uma morfologia incrivelmente variada:

Cai como um prato de metal
 Sobre outro prato de metal
 Sabe cair: limpo e exato
 E sem contágio: em só contato

Paralelo a isto, vemos o movimento das engrenagens ilustrado antes. Um significado cai um sobre o outro e ele continua sendo ele e, também, um outro. Da mesma forma que nos recifes, muitos organismos vivem fixos à rocha e alguns desenvolvem esqueletos rígidos com complexas formas tridimensionais, levando a que se tornem o habitat e o refúgio de outros microorganismos, mas nem por isso, o recife deixa de ser recife. Ele, apenas passa a albergar outros significados mil.

Símbolos surgem das imagens, do recife. Alguns:

Cai como cidade que caia
 Vertical e reta, sem praia
 Outros
 Cai em cais de cimento, em porto,
 Em ilhas de aresta e contorno.

Neste ecossistema de biodiversidade, as espécies mais perfurantes, sobrevivem, porque se rizomam em contorno. O signo torna luz ao espírito do eu poético:

O Recife cai água isento.
 Bem calafetado o cimento:
 Ao dente da ostra, ou sua raiz,
 Aos bichos do mar, seus cupins

A palavra, matéria prima do poema, é articulada no seu mais profundo significado, *calafetado*, trabalhada em seu grau máximo possibilidades semânticas, semelhante ao processamento da cana-de açúcar (MELO NETO, 2008):

No canal tudo se gasta
 Pelo miolo, não pela casca.
 Nada ali se gasta de fora,
 Qual coisa que em coisa se choca. (p. 51)

A cana é a principal matéria da indústria e sua agroindústria envolve etapas complexas. Ela é preparada, lavada, moída, peneirada para só, então, obter uma boa produção. Todo esse processo, o poeta também faz com as palavras. Ao lermos a obra de João Cabral, percebemos esta construção eficaz, perspicaz de exatidão poética, de processamento profundo, *pelo miolo, não pela casca*, que desdobra as palavras em grau máximo de significados: *qual coisa que em coisa se choca* e uma linguagem vai criando outras:

Tudo se gasta mas de dentro:
O cupim entra os poros, lento,
E por mil túneis, mil canais,
As coisas desfia e desfaz.

Toda a estrutura biológica e orgânica desses organismos vivos ilustrados nesta no poema *Paisagem com cupim*: cupim, dente de ostra, canavial, recife, raiz, se engendram no significado e nas funcionalidades da linguagem. Ela é resistente no sentido de ser mutável de sentidos, assim como os dentes de um molusco, *ao dente da ostra, ou sua raiz*, com uma força potencialmente maior do que qualquer outra ação humana. A imagem basta por si só. Ela mesma se sustenta. Segundo Lima (2016):

O poema *Paisagem com cupim* faz um retrato de Recife e Olinda. Realiza também uma descrição da paisagem marinha e suas relações com essas duas cidades. Assim, Pernambuco, com sua paisagem típica, vai sendo transformado num exercício da lúdico e imagético para expor minuciosamente o “Litoral de Pernambuco” (p. 164)

O engenheiro cabralino se debruça sobre esse material calcário, a poesia, que por sua estrutura fibrosa, possibilita a ele a construção de um material poético semelhante às estruturas de um cupim: uma linguagem gregária, de morfologia complexa.

Esse esboço pode ser considerado como a estrutura do imaginário, como movimento transformador impulsionado pela dimensão simbólica, caracterizada pelo seu sem fim de suas significações e por enxertar em si a arte de dizer o impossível, de ser recife, de ser cupim... de provar um movimento transcendental diante do mundo material objetivo. De algo sagrado, que ultrapassa os limites terrenos, da palavra, do dizível. Esta interioridade poética que emana de objetos da realidade do eu poético e que rompe, pelo imaginário, com as marras do senso comum, pode ser confirmado nas próprias revelações de João Cabral, ainda no poema em análise:

Tudo se gasta mas de dentro:
O cupim entra nos poros, lento,
E por mil túneis, mil canais,
As coisas desfia e desfaz (p. 51)

Como na própria teoria dos símbolos, esse poeta promove ao leitor a receptividade a partir da relação do estado de alma (um dos tripés do símbolo) e da significação. Isso graças aos sons significantes que soam de suas poesias. Dessa forma o estado de alma inerente ao símbolo, neste caso, está longe de se definir, somente, como mera perspectiva psicológica e a interpretação da qual foi citada, distante de ser uma atitude exterior e mecânica de quem deleita de sua poesia. É, pois, mais que isso, torna-se um sentido vivido. É algo incorporal, tatuado de significados. É o dizível. É o que liga o leitor às palavras, a terra ao céu. Jean-Jacques Wunenburger (2007) informa que símbolo “revela uma realidade sagrada ou cosmológica que nenhuma outra ‘manifestação’ é capaz de revelar do mesmo modo” (p. 32). Durand (1964) enfatiza que:

O símbolo é uma intensificação extrema do figurado, que transfigura a imagem em ícone verdadeiro, velando intimamente se sentido, encarnando no ‘ventre’ de sua materialidade a constância de uma promessa significativa (p. 17).

A partir disso pode-se entender o porquê os pensamentos do eu poético desembocam à uma cadeia de significações não possível ao mundo real e o quanto o poeta tem a plena consciência de si e de seus objetos.

Por esse viés é que entendemos como João Cabral transformou os objetos concretos em símbolos arquetípos, como o ouriço em *Uma ouriça* (MELO NETO, 2008, p. 221). A imagem do ouriço se liga ao signo multiespinhento, ao verbo ouriça, se dinamiza e se vincula à dimensão de constelação de imagens estruturadas em torno de um núcleo comum, que é o ouriço: *não passiva (como ouriço na loca)*. Todas essas imagens se estreitam concomitantemente a um movimento convexo e côncavo de representação simbólica, como um ato *convulsivo*. A cada pulsação desse movimento, a cada exposição do interior do eu poético com o exterior, a linguagem se eriça, *não só defensiva (como se eriça o gato)* e cria uma outra, *agressiva*, transcendente àquela que não consegue dizer o indizível: *do agressivo capaz de bote, de salto*, que rouba a linguagem fechada, a primeira linguagem e *reconverte: o metal hermético e armado* em poesia.

De fato, o autor estabelece um paralelo entre a forma do ouriço, seu movimento, com a linguagem. Assim é o corpo do ouriço, eriçado, côncavo e convexo, corresponde à estruturação da palavra quando operada pelo bisturi do poeta cirurgião, em um processo de condensação e deslocamento de alguns termos. Ao vislumbrarmos a poesia cabralina, pensamos no objeto artístico como coisa, como signos de espécies diferentes e não como,

simplesmente, palavras. Algo maior acontece: a linguagem incorpora na alma de quem vivencia a verdadeira arte, de mil formas, como se fosse uma fumaça entrenhando na alma:

Ela pode empinar-se essencial, unicaule;
Unicaule, mas bem diversa do coqueiro,
Incapaz de ir linheiro ao empinar-se;
Unicaule mais bem de palmeira a prumo, de uma palmeira coluna, sem folhagens.
(MELO NETO, 2008, p. 2060)

Assim como o caule é o eixo de sustentação da planta e assim como a fumaça pode ser vista como o eixo do mundo, que liga o terrestre ao celeste, assim é a plurissignificância dentro da poesia. Ela é o tronco que firma a libertação do psicologismo simbólico. Ela é a purificação da arte. Arte essa, sem *folhagens*, nua, aberta a se vestir com os infinitos estados de alma plurais, para só então, alcançar a transcendência. É como se o mundo abrisse em dois: o comum, das palavras que servem só para nomear, e de um outro, no qual a criação artística se sustenta numa linguagem de *carnadura, felina, animal, pantera, cupim, dente de ostra, Recife...*

Nesse sentido, Todorov (2014) reflete que “a única razão de significar, isto é, de fazer signos, é de trazer à luz e transfundir no espírito de outrem o que traz no espírito aquele que faz o signo” (p. 54). A poética cabralina é se não um brilhante caminho pelo qual o poeta põe em prática a atividade significante de sua arte, uma vez que “significar é exteriorizar”.

O poema pode ser visto como um retiro onde se esconde todos os pensamentos em cadeia do poeta e o lugar onde os signos são pensados pelo espírito e encarnados em estado de sentido que pertencem somente a arte, mas que imanam na alma do interlocutor como a evocação sensível do estado poético, que permanece em nosso ser enquanto lemos a obra e que imprime na alma com todo objeto de conhecimento:

O signo é como cabra:
Viva a cabra contra a pendente,
Sem os êxtases das descidas.
Viver para a cabra não é
Re-ruminar-se introspectiva.

É, literalmente, cavar
A vida sob superfície,
Que a cabra, proibida de folhas,
Tem de desentranhar raízes
(MELO NETO, 2014, p. 83)

Ao atribuir sentidos aos objetos, se dá o primeiro passo para a concepção semiótica, que para Todorov (2014, p. 39) é a própria variedade das substâncias que se tornam o ponto de partida de uma interpretação: da água, do fogo, do voo dos pássaros às entranhas dos

animais, tudo parece poder torna-se signo e, portanto, dar origem à interpretação. E é aí que encontramos o papel alegórico da arte, que nos permite, de modo indireto, interpretar a linguagem poética testemunhada pelo poeta João Cabral.

Ao se pensar nos escritos cabralinos, compreendemos que há neles a consciência da linguagem, o processo construtivo da escrita e a busca por um mergulho profundo no jogo metafórico das palavras. Estes três, unificados, é um grande passo na direção da constituição de uma teoria semiótica. Por um percurso de transposição sógnica, João Cabral desconstrói o sentido primitivo das palavras, que em vez de serem usadas segundo sua destinação inicial, são transpostadas para uma intenção segunda. *O signo é como cabra. Viver para a cabra não é ruminar-se introspectiva*, ou seja, o signo como cabra é criação e não representação\ ruminação de algo já existente. É um signo arte e sendo como tal, é sempre novo, desestabilizado de sua forma original ao ser extraído da realidade e condensado no universo ficcional e estético da arte poética, a qual cava e desentranha a alma da linguagem. Signo esse que não só muda de sentido, como mais do que isso: designa a um objeto portador de sentido. Um ruminar, processar da linguagem, então acontece semelhante ao ouriço e não de maneira apenas *introspectiva* e nem só de forma exteriorizada.

A sagacidade de João Cabral de Melo Neto em suas circunstâncias poéticas, fez dele um poeta eloquente. Foi capaz de adaptar e objetivar sua linguagem àquilo que lhe achava conveniente ao mundo das artes, do conhecimento, da funcionalidade literária e não obstante, da sua sabedoria. Todorov (2014) adverte que “a grande eloquência precisa de matéria para se alimentar, de movimento para se animar, e é consumindo-se que ela brilha” (p. 84). Nesse exemplo da materialidade da língua, de lhe dar ritmo e negar a inércia da pluralidade sógnica, contemplamos o poema:

A arquitetura como construir portas,
De abrir; ou como construir o aberto;
Construir, não como ilhar e prender,
nem construir como fechar secretos;
Construir portas abertas, em portas;
Casas exclusivamente portas e teto.
O arquiteto: o que abre para o homem
(tudo se sanearia desde casas abertas)
Portas por-onde, jamais porta-contra;
Por onde, livres: ar luz razão certa
(MELO NETO, 2008, p. 220)

É possível perceber o caráter da própria arte cabralina: é aberta, uma vez que é rica em significados (*construir, não como ilhar...*). Ao contrário, uns mares de imagens poéticas desaguam sobre uma linguagem antes desértica, rasa, primeira, ilhada, fechada. O artista

constrói sua base artística apoiada na base da receptividade da obra e considera o seu olhar sobre ela, *por onde, livres: ar luz razão certa. Um poeta que construiu portas abertas, em portas; casas exclusivamente portas e teto.* Teto este que como se explica na retórica de Todorov (2014):

[...] ao mesmo que o protege da chuva e do vento, encanta a vista e os olhos; deve, além de uma mobília que baste para as coisas do dia a dia, ter também, sobre os móveis, ouro e pedrarias que inspirem o gosto de tocá-los e de observá-los com maior frequência (p. 88).

E é assim que as poesias aqui estudadas são pedrarias que ofuscam nossos saberes, nossas almas transpostas por imagens potencializadas em sentidos.

Essa luminosidade refletida dos escritos cabralinos nos leva à admiração, e é ela que impulsiona a eloquência do poeta, voltada não somente às ideias, mas, principalmente, às palavras. Nesta esteira é que João Cabral dá à sua arte a potência do seu talento, o qual cresce na medida que ele arquiteta a obra e se torna livre, sem guias, para cultivar uma poesia nova, despreendida das ervas mais espessas do passado, sem freio algum que atrase a sua maneira de acreditar, de construir uma literatura vinda de um real, experimentada por ele e pelo povo brasileiro e que, pelo poder do imaginário, é elaborada no laboratório ficcional da linguagem por meio do pensamento. Dessa alquimia poética, preparada com a química dos recursos linguísticos, a eloquência cabralina floresce ainda mais para alcançar o seu brilho artístico.

Ao Todorov (2014) aponta, o último dos antigos e o primeiro dos modernos, participa destes últimos por certas qualidades que caracterizam os seus discursos, isso nos faz lembrar do poeta João Cabral. Assim como Cícero, aquele poeta “com efeito, foi o primeiro a trabalhar o estilo; o primeiro que deu atenção à escolha das palavras e usou de arte para dispô-las” (2014, p. 88)

Para não matar seu tempo, imaginou:
 Vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo;
 Em ponta de agulha e porém acessível;
 Viver seu tempo: para o que ir viver
 Num deserto literal ou de alpendres;
 Em ermos, que não distraiam de viver
 A agulha de um só instante, plenamente.
 Plenamente: vivendo-o de dentro dele;
 Habitá-lo, na agulha de cada instante,
 Em cada agulha instante: e habitar nele
 Tudo o que habitar cede ao habitante.

Conforme Todorov (2014) “as palavras são claras quando nos fazem ver bem as coisas, e belas, quando as admiramos como tais: o claro está para o belo como as coisas para as palavras” (p. 97).

2

E de volta de ir habitar seu tempo:
 Ele corre vazio, o tal tempo ao vivo;
 E, como além de vazio, transparente,
 O instante a habitar passa invisível.
 Portanto: para não matá-lo, matá-lo;
 Matar o tempo, enchendo-o de coisas;
 Em vez do deserto, ir viver nas ruas
 Onde o enchem e o matam as pessoas;
 Pois, como o tempo ocorre transparente
 E só ganha corpo e cor seu miolo
 (o que não passou do que lhe passou),
 Para habitá-lo: só no passado morto.
 (MELO NETO, 2008, p. 267)

A consequência do novo fazer cabralino não podia ser outra a não ser a qualidade intrínseca de seu discurso poético, munido, equipado de um aparato estilístico belíssimo, maximizado pela apropriação da figuração de linguagem. Com o único objetivo de agradar, o poeta recorre à palavra como objeto de sua retórica e versa uma linguagem circunscrita nela e por ela mesma, que por meio das figuras e dos tropos, instrui, comove, agrada o público que recebe uma linguagem ornamentada de ideias, de caráter elocutivo e voltada para o próprio enunciado.

O discurso cabralino é claro e, ao mesmo tempo, embelezado em sentido transposto. Quando criado, é superior e ornamentado em rios sem discurso, pela grande eloquência do autor que transforma retórica em festa de linguagem:

Quando um rio corta-se de vez
 O discurso-rio de água que ele fazia;
 Cortado, a água se quebra em pedaços,
 Em poços de água, em água paralítica.
 Em situação de poço, a água equivale
 A uma palavra em situação dicionária:
 Isolada, estanque no poço dela mesma,
 E, porque assim estanque, estancada;
 E mais: porque assim estancada, muda,
 E muda porque com nenhuma comunica,
 Porque cortou-se a sintaxe desse rio,
 O fio de água por que ele discorria.

O curso de um rio, seu discurso-rio,
 Chega raramente a se reatar de vez;
 Um rio precisa de muito fio de água
 Para refazer o fio antigo que o fez.
 Salvo a grandiloquência de uma cheia
 Lhe impondo interina outra linguagem,
 Um rio precisa de muita água em fios
 Para que todos os poços se enfrasem:

Se reatando, de um para outro poço,
 Em frases curtas, então frase e frase,
 Até a sentença-rio do discurso único
 Em que se tem voz a seca ele combate.
 (MELO NETO, 2008, p. 229)

Assim por uma linguagem transposta, o poeta revela o pensamento e as coisas da sua própria poesia e o domínio pela beleza poética corre sem cessar diante do desejo retórico, voltado para belo. A linguagem é, pois, corpo humano e os ornamentos retóricos são enfeites desse corpo. Para Todorov (2014) usar metáforas, um dos ornamentos corporais da linguagem, é “cobrir o corpo; compreendê-las é desnudá-lo” (p. 100).

Diante dessa postura, de despír a poesia é que caminha a arte cabralina. Pensando assim, ao lermos o poema *A mulher e a casa*, de João Cabral, podemos vislumbrar a construção de seu discurso poético na mesma intensidade

Tua sedução é menos
De mulher do que de casa:
Pois vem de como é por dentro
Ou por detrás da fachada.

Mesmo quando ela possui
Tua plácida elegância,
Esse teu reboco claro,
Riso franco de varandas,

Uma casa não é nunca
Só para ser contemplada;
Melhor: somente por dentro
É possível contemplá-la.
Seduz pelo que é dentro,
Ou será, quando se abre;
Pelo que pode ser dentro
De suas paredes fechadas;

Pelo que dentro fizeram
Com seus vazios, com o nada;
Pelos espaços de dentro,
Não pelo que dentro guarda;

Pelos espaços de dentro:
Seus recintos, suas áreas,
Organizando-se dentro
Em corredores e salas,

Os quais, sugerindo ao homem
Estâncias aconchegadas,
Paredes bem revestidas
Ou recessos bons de cavas,

Exercem sobre esse homem
Efeito igual ao que causas:
A vontade de corrê-la
Por dentro, de visitá-la.
(MELO NETO, 2008, P. 57)

Essa poesia tem uma força maior de dizer à maneira que se deve experimentar a linguagem poética. É, na verdade, beber-se dela. Tatear-lhe um sentido segundo, para só então, atingir a sedução e entranhar em suas paredes fechadas com o intuito de abri-la. Como

veias que percorrem todo o corpo, a semântica entranha em toda poesia E como veículo de vida, pulsiona sentidos a todo corpo poético e o mantém vivo.

A proximidade com a qual João Cabral coloca a poesia de um rio, é um dos diferentes sentidos que se pode tomar a mesma palavra em uma língua. Partindo do signo (rio), da palavra considerada em si mesma, em sentido alegórico, o escritor transposta sentido ao seu discurso, ou seja, nos faz entender, pensar, sentir pelas significações mais profundas. É essa ferramenta estilística que não permite que o discurso poético seja cortado. A transitoriedade da significação para o significado é a ponte que liga o poço ao rio, que liga a água parálitica e estanque às correntezas do rio. E é nela que se encontra a grandiloquência poética, que inunda o texto de significados pelas águas do imaginário. É pela poesia, segundo Paz (1982) que:

O poeta chega à margem da linguagem. E essa margem se chama silêncio, página em branco. Um silêncio que é como um lago, uma superfície lisa e compacta. Dentro, submersas, as palavras aguardam. E é preciso descer, ir ao fundo, calar, esperar. A esterilidade precede a inspiração, como o vazio precede a plenitude. A palavra poética brota depois de eras de seca. Mas qualquer que seja seu conteúdo expresso, sua significação concreta, a palavra poética afirma a vida desta vida. Quero dizer: o ato poético, o poetizar do poeta- independentemente do conteúdo particular desse dizer- é um ato que não constitui, pelo menos originalmente, uma interpretação, mas uma revelação de nossa condição (p. 179).

A palavra poética cabralina é enxertada por essas definições, é poço de água densa, pesada, carregada de significados, é, também pedra, superfície lisa e compacta, coberta por ervas\ signos em mutações, que se confirma pela manifestação de um caráter intercambiável dos termos objeto e pensamento, além de trabalhar, com muita propriedade, as estruturas lexicais que comportam tanto as ideias principais quanto as acessórias, as quais são evocadas, excitadas, em todo ato de significação. Não ficaria, pois, *A Educação pela pedra*, objeto dessa dissertação, fora dos conceitos os quais Todorov (2014) expõe bem acerca dos tropos e suas classificações. Vemos, assim, a estratégica poética da obra cabralina ressurgir dessa teoria, como se fosse até mesmo traduzida pelo crítico aludido:

Entre as ideias acessórias é que vão inscrever-se as figuras. As figuras de que são ideias acessórias que indicam a atitude do sujeito que fala em relação àquilo de que fala, e provocam automaticamente a mesma atitude naquele que ouve. “As expressões figuradas significam, além da coisa principal, o movimento e a paixão daquele que fala e, assim, imprimem uma e outra ideia na mente, ao passo que a expressão simples só assinala a verdade nua” (p. 136).

As ideias acessórias, foram justamente elas, que despertaram no poeta Cabral por ocasião de outra ideia. Assim, interessante é comentar os tropos para compreendermos melhor

a poética cabralina, uma vez que eles, assim como o próprio poeta, são associações eloquentes.

Ainda, neste limiar Todorov (2014) explicita que:

A ligação que há entre as ideias acessórias, ou seja, entre as ideias que tem a relação umas com as outras, é a origem e o princípio dos diversos sentidos figurados que damos às palavras. Os objetos que nos causam impressão são sempre acompanhados de diferentes circunstâncias que nos impressionam e pelas quais designamos amiúde todos os objetos, mesmo os que elas se limitaram a acompanhar ou aqueles cuja lembrança elas nos despertam. O nome próprio da ideia acessória está, muitas vezes, mais presente à imaginação que o nome da ideia principal, e muitas vezes, também, essas ideias acessórias, designando os objetos com mais circunstâncias do que o fariam os próprios nomes desses objetos, os retratam com maior energia e com mais beleza (p. 46).

Serviu-se dos tropos, João Cabral. Pela relação entre os objetos, como exemplo vivo de excitação vocabular, é que ele definiu sua poética e com *vento anti-séptico*, em *Cemitério Alagoano* (MELO NETO, 2008, p. 32) soprou da poesia a carnadura do estilo mecânico, irreal da poesia de antes de seu tempo e com água nova, *desinfeta* o terreiro das significações e as curam do ranço poético antigo. Pela assessoria dos tropos, *ele enxuga e cauteriza* a ferida, a carne. Desinfeta os tecidos e a partir disso, a poesia cura da doença de possuir carne, que agora, embalsamada, só lhe resta sepultá-la e dar-lhe alma, espírito novo, espiritualizada pela arte retórica de um poeta grandiloquente. Isto mostra que a linguagem não envelhece e nem morre.

A excitação pelos tropos, é condição humana. “Faz parte da própria definição do homem ser capaz de ligar os objetos entre si; faz parte, portanto, da definição do homem fazer tropos” (TODOROV, 2014). E ainda continua “Servimo-nos, assim, dos tropos, não porque os antigos deles se serviram, mas porque somos homens como eles” (p. 140).

Ao usar-se dos tropos, João Cabral usou-se do signo em potencial, em uma experiência de aproximação às circunstâncias vividas, criou sua própria linguagem, encarnada pela força do espírito das associações, das impressões únicas que desencadearam na bela produção de *A Educação pela pedra*. Na mais real das impressões que o poeta tinha do ato de criação poética, ele nos diz

Catar feijão se limita com escrever:
 Jogam-se os grãos na água do alguidar
 E as palavras na da folha de papel;
 E depois joga-se fora o que boiar.
 Certo, toda palavra boiará no papel,
 Água congelada, por chumbo seu verbo:
 Pois, para catar feijão, soprar nele,
 E jogar fora o leve e oco, palha e eco.
 (MELO NETO, 2008, p. 222)

De forma tão poética, da poesia pela poesia, o poeta nos mostra o seu fazer, pareado às suas vivências, suas concretudes. É delas que nasce seu signo de chumbo, denso, pesado por significâncias, oriundas, primeiramente de um sentido próprio, mas que depois, como a leveza dos grãos\palavras que boiam, são transpostadas à uma segunda instância, um segundo objeto. E assim, o pensamento não é tomado pelo que parece ser, mas sim, próximo do que é.

Todorov (2014) para explicar a trilha semiótica dos signos observa:

Observai como artes do desenho, a linguagem da ação e a música falam ao espírito do homem. Sem signos convencionais e instituídos, criam por si mesmas uma linguagem; encontram os seus signos nas associações formadas em nosso espírito pela natureza ou pelas circunstâncias; sabem captar, nas impressões sensíveis, um dos elos da cadeia secreta que une os nossos sentimentos às nossas lembranças. Não nomeiam um objeto, mas fazem nascer a ideia dele por uma ideia que lhe seja vizinha. O artifício que forma os *tropos* é o mesmo, eles se valem das palavras da mesma maneira que a pintura se vale dos matizes, que o desenho usa aos contornos para estabelecer uma troca entre as ideias, recorrendo à ligação que existe entre elas, para emprestar a uma a expressão da outra (p. 141).

Este conceito é o ápice de todo esse estudo acerca dos signos e do poetar cabralino. Ele sintetiza de forma completa o estilo de João Cabral, a ponto de ser o próprio tropo de seu fazer poético. É como se esse conceito fosse o verdadeiro *catar feijão* entre todas teorias que se pode agregar a arte desse grande poeta. Essa, seja talvez, a teoria de chumbo da poesia desse autor:

Ora, nesse catar feijão entra um risco:
O de que entre os grãos pesados entre
Um grão qualquer, pedra ou indigesto,
Um grão imastigável, de quebra dente.
Certo, não quando ao catar palavras:
A pedra dá à frase seu grão mais vivo:
Obstrui a leitura fluviante, flutual,
Açula a tenção, isca-a com o risco.
(MELO NETO, 2008, p. 222)

Essa teoria é a pedra que dá a este estudo bibliográfico e crítico, a base, e esboça os caminhos dos signos, cujas natureza são os tropos e as imagens.

A linguagem, para torna-la poética, para que a pedra dê à frase seu grão mais vivo, como diz o poeta, é necessário a desconexão do signo com o seu designado. Dessa forma, a linguagem ganha um caráter poético, evocada pela motivação imagética que é voltada para a forma. Essa, porém, de natureza orgânica, que elabora conexões com o todo o corpo linguístico do poema e que, conseqüentemente, causa esquemas eufórica e disfórica na química da linguagem. E o que opõe-se ao orgânico:

É o cemitério. E esse estuque
 Tão retórico e florido
 É o estilo doutor, do gosto
 Do orador e do político,

 De um político orados
 Que, em vez de frases, com tumbas
 Quis compor esta oração
 Todas em palavras esdrúxulas,

 Esdrúxulas, na folha plana
 Do Sertão, onde, desnuda,
 A vida não ora, fala, e com palavras agudas.
 (MELO NETO, 2008, p. 54)

Diferentemente da linguagem orgânica, viva, é a linguagem plana, sem relação nenhuma com a matéria que lhe serviu. A outra, é vertical e horizontal, é rede estabelecadora de relações entre partes que a constituem, é força viva natural, como obra da própria natureza, que cristaliza as essências da arte. É pedra, que ao ser, agoniantemente mastigada, não é lançada fora, mas sim, processada em rúmen, até detoxificar em substâncias ricas que estão sujeitas a ação de degradação dos microorganismos não semânticos, mortos. Este é, pois, um processo complexo pelo qual o poeta desenvolve com a palavra. A complexidade no ambiente vocabular é tão grande que, em função da variedade de signos e das múltiplas interações entre eles, podemos chamá-lo de ecossistema signíco.

Não bastasse essa complexidade orgânica, visceral, o ecossistema signíco onde está inserida a poética de João Cabral, é muito dinâmico e se altera conforme mudam os substratos linguísticos, num sentimento de harmonia infinita, em um idealismo transcendental que transmuta entre o consciente e o inconsciente, entre intenção e o instinto, no intercâmbio eterno entre arte natureza.

São dessas oposições que surge o caráter criador da arte, de ser pedra, lixo, mas de ser ao mesmo tempo minério para o corpo poético, quebrado, triturado e depois selecionado, graças à interação “alimento-hóspede-hospedeiro” que a arte abre caminhos e que rompe em explosão de imagens e se espalham no corpo de todo poema, como se mostra uma ouriça:

Se o de longe esboça lhe chegar perto,
 Se fecha (convexo integral de esfera),
 Se eriça (bélica e multespinhenta):
 E esfera e espinho, se ouriça à espera.
 Mas não passiva (como ouriço na loca)
 Nem só defensiva (como se ouriça o gato);
 Sim agressiva (como jamais ouriço),
 Do agressivo capaz de bote, de salto
 (não do salto pra trás, como o gato):
 Daquele capaz do salto para o assalto.

Se o de longe lhe chega em (de longe),
 De esfera aos espinhos, ela se desourça.
 Reconverte: o metal hermético e armado
 Na carne de antes (côncava e propícia),
 E as molas felinas (para o assalto),
 Nas molas em espiral (para o abraço).
 (MELO NETO, 2008, p. 221)

Assim, como característica da própria obra de arte, o poeta nos deixa esse legado *multiespinhento*, juntado, construído da fusão forma-conteúdo, matéria espírito, real-ideal, enfim, como diz Todorov (2014), “a obra de arte representa, para nós, a identidade do consciente e do inconsciente” (p. 296). Estes dois caminham juntos com a liberdade e a necessidade e assim vão delineando as características da própria arte.

E como essa matéria espírito pode vir ao aparecimento? Só simbolicamente, em imagens e signos. Da maneira como afirma Todorov (2014), “em um eterno simbolizar” (p. 316). Assim, todo processo estético do qual se falou nesse trabalho, se condensa no símbolo, na teoria semiótica.

O símbolo é, mais do que nada, representação, designa de preferência o signo puramente arbitrário e abstrato. Porém, quando se fala em obra de arte, essa representação é dissolvida pela autoestima do espírito da arte ensimesmada em si própria e um leque de intransitividades plurais se abre diante desse tipo de signo. O símbolo carrega em si uma esfera de significados segundos, indiretos daqueles de uma primeira instância. Nesta esfera se ionizam designações secundárias que nos levam a atender que os símbolos também significam, designam e representam em uma onda imanente de sentido.

Um olhar simbólico deve estar de pleno acordo com a natureza e em razão disso que os escritos cabralinos possuem uma forte concretude sígnica, uma vez que o poeta parte de uma possível realidade para estruturar sua poética, com uma relação oblíqua, lacônica, em relação à a natureza que o cerca. E aí está propriamente a natureza da poesia, que é fundamentalmente simbólica. Disto depreende-se o tal importante estudo sobre os símbolos para se falar da poesia de João Cabral.

Ao lermos *A Educação pela pedra* (2008), percebemos, à medida que nos deleitamos do poema, que nos símbolos, como mesmo fala Todorov (2014) acerca dos mesmos, “a imagem presente não indica por si mesma que tem um sentido diferente, só ‘mais tarde’ ou inconscientemente somos levados a um trabalho de reinterpretação, o qual é infinito, inexaurível e até indizível” (p. 325).

2.1 Imagens e Símbolos em *A Educação Pela Pedra*

O poder de transcendência da linguagem poética, como um sistema autônomo e de muita expressividade, garante à poesia uma desestabilização do signo linguístico e um poder de acomodação desses signos em múltiplos significados plausíveis à arte poética, contemplada pelas nuances do imaginário.

2.1.1 A imagem: comunhão poética

Ao valorizar a materialidade das coisas, dos objetos, das palavras, da imagem pela imagem, atinge-se a essência do imaginário. A imagem é toda a forma verbal que o poeta reúne em seus poemas e esta, como já aludido, é bem plural de significados. Em uma relação de interdependência entre a concretude e a consciência imagética, João Cabral, em *Estudos para uma bailadora andaluza* (2008) toma a dançarina, perfeita, singela, arduamente ensaiada, tátil, como a expressão da própria poesia, que ao contrário disso, é intocável, intatiável:

Dir-se ia, quando aparece
Dançando por siguiiyas,
Que com imagem do fogo
Inteira se identifica (p. 23)

A composição imagética ainda recorre ao elemento fogo, algo ultra interior, indominável, luminoso, chama da unidade, um ser de natureza superior, venerado por suas labaredas, de rápida mobilidade. O surgimento desses semas em torno do signo *fogo*, aproxima as significações poéticas acerca da própria linguagem poética: móvel, que está em contínua combustão de significados. Assim, coisas do real, como a palavra cabelo, língua convergem em unidades homogêneas à realidade fogo. Estes signos conferem movimento, domínio, assim como o fogo, que em uma condição poética de criação imagética, é a expressão da própria dançarina:

Todos os gestos do fogo
Que possui dir-se-ia:
Gestos das folhas do fogo, de seu cabelo, sua língua

Mais à frente no poema, a imagem do fogo já conjuga realidades opostas. Isto também remete à pluralidade do real. Assim a imagem do fogo:

é um ponto desmentida:
que o fogo não é capaz
como ela é, nas siguriyas.

Aqui, o fogo é como se virasse faíscas e a dançarina, antes, de aparência frágil, se tornasse o oxigênio que “vem e acende-a fibra a fibra”. É o momento que ao manusear os signos por uma dimensão simbólicas, o eu poético atinge o ponto máximo de sua arte em um transcender da linguagem: a imagem poética:

Somente ela é capaz
De acender-se estando fria,
De incendiar-se com nada,
De incendiar-se sozinha

Subida ao dorso da dança
(vai carregada ou a carrega?)
É impossível se dizer
Se é cavaleira ou a égua.

Sutilmente, o poeta vem nos dizer do seu próprio poetar, da grandeza e da singularidade da arte. É como se diante da bailarina, o fogo perdesse sua própria autonomia e arte crescesse sob seu criador. A liberdade de criação é a expressão maior do ato criador e o intercâmbio entre signo, sensibilidade e imaginário acontece e traduz a linguagem em arte poética:

Como a tensão do animal
Dominado sob a rédea,
que ressentido der mandado
e obedecendo protesta

Então, como declarar
Se ela é égua ou cavaleira:
Há uma tal conformidade
Entre o que é animal e é ela.

Assim, o artista maestra a arte, que enfurecida, cresce diante dele e lhe toma as rédeas da direção: *entre a parte que domina e a parte que se rebela, entre o que nela cavalga e o que é cavalgado nela*. Poeta, poesia, plurissignificados e pensamentos... se convergem e eclodem em pura arte, que na sua grandeza *é égua* e também *cavaleira*. O poeta reconhece, então, na relação da égua e a cavaleira, a sua própria falta de domínio do seu espírito criador. Agora, tudo sobra e fica a arte. Esta relação entre as imagens simbólicas feitas por João Cabral à égua e à cavaleira, subtendidas à arte e seu criador, demonstram a complexidade poética a qual o poeta se submete. Nesta colocação, é nítido a preocupação que o poeta tem de falar sobre a construção da arte, sobre a sua obra, que se torna maior que ele próprio.

O poeta maquina todo esse trocadilho, sem que fogo deixe de ser fogo, sem que dançarina deixe de ser dançarina e sem deixar que arte seja arte. Assim o caráter de concretude não é perdido na construção da linguagem poética. E é isso que confere a poesia à arte de ser. Nisto, lembra bem Octavio Paz, em *O arco e a lira* (1982):

Ao anunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos de nosso pensar. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas do “impossível verossímil” de Aristóteles (p. 120).

Para Durand, (2012): “A imagem não é simplesmente um fenômeno de consciência, faculdade independente ou um signo, mas a matéria de todo o processo de simbolização, fundamento da consciência na percepção do mundo” (p. 22)

A fenomenologia guia os estudos deste autor. Primeiramente, para a fenomenologia, a imagem é uma consciência e sendo tal, é transcendente, como aludido. Segunda característica da imagem que diferencia a imaginação de outras formas, é que ela concebe o objeto na sua forma real e pelas percepções de aproximações, constrói-se sobre seu saber. Então, pensa-se numa terceira característica da imagem: a consciência imaginante.

A imagem é uma consciência, é transcendente. O objeto imaginado, é pela imaginação, dado por aproximações. Observar um objeto pela a imaginação, isso não nos leva a nada. Dessa observação, resulta a consciência imaginante, a qual, por sinal é bem criada por João Cabral de Melo Neto. “A imaginação bebe, pois, o espetáculo que a opacidade do real percebido constitui, e a vacuidade total da consciência corresponde a uma total espontaneidade” (DURAND, 2012 p. 23). Diante das sutilezas do real, não ultrapassando os limites da concretude material, o imaginário solta das amarras do intelectual, na o consciente imaginante. Segundo Bachelard (2012):

Poderíamos distinguir duas imaginações: uma imaginação que dá vida à causa formal e uma à causa mate que dá vida à causa material; ou, mais, brevemente, a imaginação formal e a imaginação material. Estes últimos conceitos, expressos de forma abreviada, parecem-nos efetivamente indispensáveis a um estudo filosófico completo da criação poética. É necessário que uma causa sentimental, uma causa do coração se torne uma causa formal pra que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiente da luz. Mas, além das imagens da forma, há imagens da matéria, imagens diretas da matéria (p. 1\2).

A partir disso, podemos compreender que a obra cabralina tem as duas imaginações: uma impulsionada pela imaginação e a outra, material, palpada no pensamento, na observação de uma realidade, de modo que uma contempla a outra.

A imagem muitas vezes é vista como pensamentos duvidosos, vida factícia, como nada, coisa de esquizofrenia. É neste vácuo que se cria entre o mundo real e do não qual real, “é pelo processo de nulificação que se conciliam a consciência do real e a consciência do irreal, e a obra desemboca nesta banal conclusão” (DURAND, 2012 p. 24). É aí, no ponto de não ser nada e não servir para nada, que nasce a arte da imaginação. “Nunca a arte é considerada como uma manifestação original de uma função psicossocial, nunca a imagem ou a obra de arte é tomada no seu sentido pleno, mas sempre como mensagem de irrealidade” (DURAND, 2012, p. 25). No limiar dessas duas oposições, é que se encontra a arte.

Octavio Paz, em *O arco e a lira* (1982), afirma a respeito desse dualismo de imagem que “ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos de nosso pensar. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade” (p. 120). Assim, o poema de João Cabral sugere possibilidades daquilo que a imagem verbal poderia ser. Assim ainda em Paz (1982) a essência do poema não é o que ele é, e sim o “impossível verossímil” (p. 121) de Aristóteles. Disto, também se depreende os conceitos de Gilbert Durand (2012). Supõe ele que “a sensibilidade que serve de *médium* entre o mundo dos objetos e dos sonhos” (p. 35).

A sensibilidade do poeta João Cabral, *um camponês que cavando a terra sabe que a terra amacia, que mais se planta que pisa*, é ponte que une a realidade dos objetos à imaginação da sua construção poética:

Quando está taconeando,
A cabeça, atenta, inclina,
Como se buscasse ouvir
Alguma voz indeistinta.
(MELO NETO, 2008, P. 25)

E é dessa forma que os elementos usados não só na poesia *Estudos para uma bailadora andaluza* (2008, p. 23), como fogo, bailariana, cavaleira, égua, camponês, terra, bem como em toda a obra *A Educação pela pedra* (2008) a pedra, a água, o cemitério, a seda, bisturi, lâmina, entre muitos outros que serão discutidos no decorrer desse trabalho, guiados pelo fluxo da sensibilidade até atingir a posição imagética da arte. Assim na teoria afirmada por Durand (2012, p. 35) estes elementos que vão servir de axiomas classificadores para os sutis estudos poéticos e ainda, estes são os hormônios da imaginação. Isto é que confere o caráter epistemológico da poesia de João Cabral, norteado pelas motivações simbólicas, as quais permitem a leitura da verdadeira arte:

Assim, em vez dessa ave
Assexuada e mofina,
Coisa a que parece sempre
Aspirar a bailarina,

Esta se quer uma árvore
Firme na terra, nativa,
Que não quer negar a terra,
Nem, como ave, fugi-la.

Este é o papel que a literatura moderna quer cumprir – o da materialidade poética, o de parear a expressão da linguagem simbólica às estruturas da linguagem-objeto:

Árvore que estima a terra
De que se sabe família
E por isso trata a terra
Com tanta dureza íntima.

Mais: que ao saber da terra
Não só na terra se afinca
Pelos troncos dessas pernas
Fortes, terrenas, maciças,

Mas se orgulha de ser terra
E dela se reafirma,
Batendo-a enquanto dança,
Para vencer quem duvida.

(JOÃO CABRAL DE MELO NETO, 2008, P.28)

Esta consciência não nasceu como um dia em se amanhece. Ela passou por vários processos de estruturação, para só então chegar ao amadurecimento, se assim podemos dizer. Inerente a este pensamento, Barthes (2013) nos explica, de modo simples e sublime, as fases em que se sucederam tal consciência: primeiramente, exposta por Flaubert, a consciência literária para ser atingida foi dolorosa; depois, colocada por Malharmé, esta consciência preocupou-se em como unir pensamento e literatura; em seguida, na visão de Proust, esta consciência para ser alcançada, deveria fazer do ato de escrever, a sua própria literatura; pelo surrealismo, a matéria prima da boa literatura teria que ser multiplicadora de sentido e por último, no pensamento de Robbe-Grillet, como diz nas próprias palavras de Bathes (2012) “inversamente, afinal, rarefazendo esses sentidos a ponto de esperar obter um estar-ali da linguagem literária, uma espécie de brancura da escrita (mãos não uma inocência)” (p. 28).

Este derradeiro pensamento nos leva a refletir sobre a arte. O seu fim é, senão, ela mesma, esculpida apenas pelo próprio prazer de criação e contemplação. E nesse sentido é que vemos a obra cabralina, como se surgisse do encontro do homem com a natureza e um fosse dando forma ao outro, em um jogo de mutualismo biológico. Numa relação de liberdade criadora, de acréscimo à ambas as partes, como em um arquétipo de engenharia bio-estética.

Todorov (2014) reflete sobre isso. Para ele seja qual for o papel que tenhamos em relação à Literatura, todos concordam em defini-la pela inutilidade. Quintiliano pensará da mesma forma: “O encanto das letras é mais puro quando se distanciam da ação, ou seja, do trabalho, e podem gozar de sua própria contemplação” (II, 18, 4). “O único objetivo dos poetas é agradar” (p. 93)

Digamos até que o conteúdo da arte é seja uma beleza indizível Todorov (2014), nos fala que “podemos chamar a beleza artística de *expressão* de ideias estéticas”. As “ideias estéticas” são, portanto, o conteúdo das obras de arte:

Pela expressão Ideia estética, entendo essa representação da imaginação que dá muito que pensar, sem que nenhum pensamento determinado, isto é, *conceitos*, possa ser-lhe adequado e, por conseguinte, nenhuma língua possa alcançar completamente e tornar inteligível [...]. Em suma: a Ideia estética é uma representação da imaginação associada a um conceito dado e que se acha ligada a uma tal diversidade de representações parciais no uso livre destes, que nenhuma expressão que designe um conceito determinado pode ser encontrada para ela e que faz pensar em mais de um conceito muitas coisas indizíveis, cujo sentimento anima a capacidade de conhecimento e inspira um espírito à letra da linguagem (p. 303).

A poesia, que aqui é a cabralina, é a alma onde encarna esse indizível, esses atributos estéticos materializados pelo impulso da imaginação, que graças à linguagem poética, é cheia de pluralidades. Então disso decorre a verdadeira arte, àquela que é concedida de maneira arquitetada, fruto de uma transpiração imaginadora do poeta.

João Cabral (2008), ao construir seus poemas abre-se a esta teoria, delineada em seu fazer artístico, visto, pois em *A palavra seda*

A atmosfera que te envolve
Atinge tais atmosferas
Que transforma muitas coisas
Que te concernem, ou cercam (p. 65).

Assim o empenho estético de João Cabral faz surgir o efeito fundamental da criação artística- a relação do escritor com o seu texto, que inevitavelmente atinge a nós, leitores. Dessa forma o poema alcança seu ponto máximo, o diálogo em que a “arbitrariedade da metáfora tem seus limites compartilhados, em que a poesia se efetua como conhecimento do objeto sobre o qual se detém e, simultaneamente, oferece-se como objeto de conhecimento” (TODOROV, 2014, p. 17).

Ao falarmos da poesia de João Cabral, é quase que impossível deixar de apresentar os fundamentos da teoria da semiótica. Esta é uma teoria que tem, por excelência maior, a preocupação com o texto. Os estudos semióticos circunscrevem-se, assim, em um espaço

vasto onde o texto é a unidade máxima de sentido. Nesta esteira, ao vislumbrarmos a poesia cabralina, temos a consciência de que “procura descrever e explicar o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz” (BARROS, 2001, p. 7). E para isso, a semiótica examina os procedimentos da organização textual, os mecanismos enunciativos de produção e de recepção do texto.

Apreender o verdadeiro sentido da grande arte de João Cabral, seja talvez, o maior trunfo que um leitor cabralino possa almejar, “captar sua voz inenfática, impessoal”, “ao que flui e a fluir, a ser maleada”, a de poética, sua carnadura concreta”, “lição da pedra (de fora para dentro, cartilha muda), para quem soletra-la” (MELO NETO, 2008, p. 207). Uma arte única, singular, de sentido rizomático, que faz com que o pensamento crie cadeias de agenciamentos interligados a uma rede possível, quantas vezes for, de associações familiares aos significados que brotam de dentro do texto e que criam relações de sentidos.

Nisto, Gonçalves (2010)

Trata-se da delimitação de molduras. Independente da modalidade expressiva, sempre haverá o procedimento de emolduragem sem o qual cairíamos num ofuscamento das referências e dos signos no ato de leitura do mudo. Construir o espaço oracular é estabelecer a singular passagem e iscar o olho mental para as dependências do invisível. Entre o laboratório existencial de vivências e o laboratório da linguagem, uma vala se estende. Uma atitude se impõe por aquele que vê e se propõe a mostrar os hieróglifos que se inscrevem sob a epiderme das coisas e dos (p. 9)

Assim mais que um elemento da enunciação, seja da oralidade ou da escrita, o signo, na arte, é, como diz o próprio Cabral, “como seda”, “nada tem da superfície”, “luxuosa, falsa, acadêmica” (MELO NETO, 2008, p. 65). O signo se dissolve em cadeias sêmicas, se estilhaça com a força multiplicadora de sentidos. Dessa forma, ele deixa de ter uma relação simbólica, convencional e toma corpo na imaginação funcional, segundo a qual, como afirma Barthes (2013)

Não vê mais (ou menos) o signo em sua perspectiva, ela o prevê em sua extensão: suas ligações antecedentes ou consequentes, as pontes que ele lança em direção a outros signos; trata-se de um imaginação “estemática”, a da cadeia ou a da rede; assim a dinâmica da imagem é aqui a do arranjo de partes móveis, substitutivas, cuja combinação produz sentido, ou mais geralmente um objeto novo; trata-se, pois de uma imaginação funcional (a palavra é felizmente já que remete ao mesmo tempo à ideia de uma relação variável e à de um suo) (p. 46).

Um conjunto de significações rodeia a palavra imagem. Esta, independente de qual seja seu significado, é elaborada, a partir de nossa imaginação, de nosso psicológico. As imagens são, assim, produtos imaginários. Em nossos estudos, a palavra imagem remete a tudo que o poeta, no caso João Cabral, fabrica: as palavras, as frases, enfim, todas as formas

verbais que, em conjunto, compõem o poema. E sabemos, muito bem, que à retórica coube o papel de classificá-las nos mais ricos compêndios de nossa literatura. As particularidades de cada classificação verbal não impedem que as formas verbais sejam plurais em significados, sem que cada uma perca sua unidade sintática. Para Barthes (2013) “significação é a união do que significa e do que é significado; quer dizer ainda: nem as formas, nem os conteúdos, mas o processo que vai de uns aos outros” (p. 69).

Assim, ao lermos os poemas de *A Educação pela pedra* (2008), percebemos que cada imagem que compõe os poemas contém seus significados próprios, os quais se associam à uma ideia imaginada pelo eu poético, sem que seja suprimida a intenção primeira da forma verbal. Estas imagens que formam os poemas, ou elas aproximam ou se distanciam entre si. Isto é o que confere à elas, a pluralidade do real.

O caráter da imagem pode ser delineado por uma redução racional, na qual o amor e a palavra convertem-se em unidades homogêneas de sentido. Faço ver em *História natural*:

O amor de passagem,
O amor acidental,
Se dá entre dois corpos
No plano do animal
(MELO NETO, 2008, p. 44)

Assim como à imagem do amor, é a palavra, que permuta entre os dois corpos no momento de produção: no do poeta e no do poema. E assim como o amor, a palavra criada e imaginada pelo eu poético, *tem o dom de mover-se e saltar do curral*:

O encontro realizado,
Juntados em casal,
Eis que vão assumindo
O cerimonial

As palavras, no poema, se desestabilizam, abandonam sua maneira própria de ser, por fazerem parte do cerimonial purissignificante da linguagem. Cerimonial esse, que escamoteia, sorratamente, a primeira forma verbal:

Que agora é já difícil
Definir-se de qual:
Se ainda do semovente
Ou já do vegetal

(pois os gestos revelam
O ritmo luminal
De planta, que se move
Mas no mesmo local).

Ou seja, com o amor, passamos, de certa forma, a ser o outro, a viver o outro, mas sem deixar de ser nós mesmos. O poeta fala que a palavra é amor, sem que amor deixa de ser amor e sem que a palavra deixa de ser palavra. Esta é a grande categoria da poesia: os elementos da imagem não perdem seu caráter concreto e singular. Assim, o poema sugere o que a imagem do amor poderia ser.

A transmutação de significados da imagem amor para a palavra continua. No fim, já não se sabe:

Se ainda é vegetal
 Ou se a planta se fez
 Formação mineral
 À força de querer
 Permanecer tal qual,
 Na permanência aguda
 Que é própria do cristal,

Contudo, algumas imagens continuam sendo o que são. Então:

Depois vem o regresso:
 Sobem do mineral
 Para voltar à tona
 Do reino habitual

Desses versos, busquemos Octavio Paz (1982) “há que retornar à linguagem para ver como a imagem pode dizer o que, por natureza, a linguagem parece incapaz de dizer” (p. 129).

Contudo, o caráter de concretude e a fidelidade de uma possível realidade é firmada em prol do ato criador, que consagra, sobretudo, a poesia como palavra capaz de transcender o sentido das coisas, do mineral ao habitual, do habitual ao mineral, da primeira linguagem (habitual) em segunda margem (mineral) e dizer, com tudo isso, o indizível. Graças às imagens poéticas, poesia e pensamento se entrecruzam e desta tecelagem brota, pela sensibilidade artística, rizoma da arte poética.

A imagem poética é “o lugar onde os nomes e as coisas se fundem e são a mesma coisa: à poesia, reino onde nomear é ser” (PAZ, 1982, p. 129). A imagem diz o indizível: o amor são palavras, o habitual é a linguagem e o mineral é a imagem:

Com a imagem
 Vem o desintegrar-se
 Dessa pedra ou metal
 Em que antes se soldara
 O duplo vegetal.

A linguagem é esse vegetal, calcado de significados, referencializado em um mundo real, que des-constrói que se deriva em sentidos relativos e que:

Vem o difícil des-
Emaranhar-se mal,
Desabraçar-se lento
Dessa planta dual

“Ora, a imagem é uma frase em que a pluralidade de significados não desaparece. A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras sem excluir os significados primários e secundários” (PAZ, 1982, p. 130)

Cada vocábulo toma a sua dimensão, o seu corpo de significações próprias. Para Paz (1982), *“em si mesmo o idioma é uma infinita possibilidade de significados; ao se atualizar em uma frase, ao se converter verdadeiramente em linguagem, essa possibilidade se fixa numa única direção”* (p. 130)

Que enquanto embaraçada
Lembrava um cipoal
(no de parecer uma
Sendo mesmo plural).
[...]
Não mais se encontrarão
No palheiro ou areal
Multimultiplicado
De qualquer capital.

Paul Ricoeur (1969) nos deixa que: *“Apreender o sentido da imagem implica, por conseguinte, para além do sentido imediato, um desvelamento do sentido indireto e oculto do qual só uma parte superficial está presente na intuição primeira”* (p. 127)

Isto implica que ao conceber a imagem, o poeta a toma nas mãos não somente como algo representado, contedudístico, mas sim, apreende á ela significados, a desestabilizada como mero conceito e dá ela um olhar profundo de interpretações de sentidos.

2.1.2 A criação de imagem no poema

Ao criar essas imagens, João Cabral, as fez com muita autenticidade. Por mais que não interesse às artes, não é indispensável dizer, que elas fizeram parte da experiência de mundo do poeta. E o mais importante, essas imagens constituem uma realidade objetiva e como diz Paz (1982), *“o poeta faz algo mais que dizer a verdade; cria realidades que possuem uma verdade: a de sua própria existência”* (131). Assim, podemos sentir que com as imagens, o

poeta tem algo a nos dizer, seja sobre o mundo, sobre si ou sobre nós mesmos. Revela, de fato, aquilo que somos.

O poeta, vê, vive, sente e recria o mundo que vê. E ao vivê-lo, ao ter contato com um objeto qualquer, uma pluralidade de qualidades, sensações e significados, nos é apresentada, graças aos neurotransmissores que são responsáveis pela mediação de respostas sensoriais e emocionais. Temos, pois, a capacidade humana de “eletrizar”, com sensações, lembranças, experiência, todos os objetos que vemos. Até aqui, o poeta é como todos os homens.

A partir do momento que o poeta opera o objeto como imagem, é que o diferencia de outras formas de expressão da realidade e o possibilita apto a recriar aquilo que ele quer exprimir. A vivência poética não se limita à palavra, por mais que ela seja a melhor forma para exprimi-la. Segundo Barthes (2013):

A palavra não é nem um instrumento, nem um veículo: é uma estrutura, e cada vez mais nos damos conta disso; mas o escritor é o único, por definição, a perder sua própria estrutura e a do mundo na estrutura da palavra. Ora essa palavra é matéria (infinitamente) trabalhada; ela é, de certa forma, uma sobre-palavra, o real que lhe serve apenas de pretexto (para o escritor, escrever, é um verbo intransitivo); disso decorre que ela nunca possa explicar o mundo, ou pelo menos, quando ela finge explicá-lo é somente para aumentar sua ambiguidade: a explicação fixada numa obra (trabalhada), torna-se imediatamente um produto ambíguo do real, ao qual ela está ligada com distância (...) (p. 34).

Os objetos, as palavras ao sofrerem o choque da percepção do poeta, se transformam em imagem, graças a mobilidade dos signos. Esta traz um arcabouço de lembranças que poderão servir de material artístico do poeta que cria sentido às coisas. Assim, a imagem é enigmática e a obra de arte é um dos mecanismos desencadeadores dela. Ambas se explicam em si mesmas. Frente isso, Paz (1982) afirma, “o poeta não quer dizer, ele diz” (134). O poeta não descreve o objeto, ele o coloca diante de nós. Dessa forma “a imagem reproduz o momento de percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto percebido”.

Paz (1982) defende: “*A imagem não é meio; sustentada em si mesma, ela é seu sentido. Nela acaba e nela começa. O sentido do poema é o próprio poema. As imagens são irredutíveis a qualquer explicação e interpretação*” (p.134).

A palavra, o signo, que antes fora utilizado como instrumento de construção poética, por apresentar mobilidade significativa, agora, já na segunda margem da linguagem, guiada pela imagem, perde a sua dinâmica plural, a sua capacidade móvel e os vocábulos passam a ser imutáveis, insubstituíveis, irreparáveis. Não são mais apenas material de construção poética, mas sim, a própria alma da poesia.

Como reforço a isso Paz (1982) nos diz que:

A linguagem deixa de ser um utensílio. O retorno da linguagem à natureza original, que parecia ser o fim último da imagem, é apenas o passo preliminar para uma operação ainda mais radical: a linguagem, tocada pela poesia, cessa imediatamente de ser linguagem (p. 135).

Ao deixar de ser linguagem, esta dinamicidade\mobilidade plural do signo, se estabiliza. A linguagem, então, ressurgue como movimento transcendental da arte. Semelhante à própria imagem, que representa a segunda margem da linguagem, sem deixar de ser a primeira, o poema, também, é mais que linguagem, apesar de não deixar de sê-la. Esse algo a mais, transcende pelo fato da própria linguagem não conseguir representá-lo. “nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a ultrapassa”. (PAZ, 1982, p. 135).

Daí, a grande máquina que sublima esta experiência da poesia: a imagem. Esta, ao simbolizar o indizível, já deixa de ser carne, de ser linguagem. Passa a ser espírito transcendental da arte poética. Assim, a imagem é o único recurso que consegue suprimir aquilo que não se pode ser dito. É o grito que se ouve no imenso silêncio da sensibilidade do eu poético. É como se as palavras se perdessem em forma de alma.

A imagem é esse *Litoral de Pernambuco*, de qual nos deixa João Cabral:

O mar se estende pela terra
Em ondas que se revezam
E se vão desdobrando até
Ondas secas de outras marés:

As da areia, que mais adiante
Se vão desdobrando nos mangues,
Que se desdobram (quase palha)
Num cupim-lucas, de limalha,

Que se desdobra em canaviais,
desdobrados sempre em outros mais,
e desdobrando ainda mais longe
o campo raso do horizonte,

como se tudo fosse o mar
em mais ondas a desdobrar
a mesma natureza rente
de um verde ácido e higiene:

tudo debaixo do alumínio
de um sol de cima e nordestino,
sem que nada, ou coisa, interponha
o domingo de alguma sombra,

tudo sob um céu mineral
que preside em pedra, imparcial,
e que devassa tudo ali;
mesmo os grotões onde parir.
(MELO NETO, 2008, P. 55)

Assim como o mar se desdobra em ondas e a água do mar avança no solo, formando a vegetação dos mangues, é a imagem. Tem a mesma intensidade do mar e é, também, um manguezal. A imagem semelhante ao mangue, é um ecossistema de transição entre o dizível e o indizível, entre a terra e água, *desdobrados sempre em outros mais*. Aquém desse mangue está o litoral: palpável, visível, explicável. Além dele, as suas profundezas é um “berçário” natural, tanto de espécies características desse lugar, quanto de outros bichos.

O poema é sim, esse berçário que acolhe o clímax da linguagem. Paz (1982) aponta que: *“o poema é linguagem em tensão: em externo de ser e em ser até o extremo. Extremos da palavra e palavras extremas, voltadas sobre suas próprias entranhas, mostrando o reverso da fala: o silêncio e a não-significação”* (p. 135).

Mesmo debaixo do sol nordestino tudo debaixo do alumínio, o poema ressurgiu, *sem que nada, ou coisa, interponha, o domingo de alguma sombra*. Mesmo na sequidão da própria linguagem, de não dizer, a imagem invade o solo infértil do poema, com um sentido último de ser, ela, nada mais que ela e expressa, assim, o não dizer. Elas, pois, reconciliam sentidos semelhantes, ou contrários, sem destruir aqueles pertencentes ao solo improdutivo da linguagem em não dizer o indizível, sem que cada elemento da construção poética perca, verdadeiramente, a sua singularidade essencial.

Dessa forma, mangue é imagem, a riqueza poética, sem deixar de ser mangue. “a linguagem, voltada sobre si mesma, diz o que por natureza parecia lhe escapar. O dizer poético diz o indizível”. (PAZ, 1982, p. 136). “O dizer poético do poeta se encarna na comunhão poética” (PAZ, 1982, p. 137)

A imagem é um significativo atalho que encurta, em potência, a distância entre o signo e o objeto e atenua, assim, a expressão do indizível. Contudo, o sentido da imagem é a própria imagem. É por esse caminho, que se pode pensar que a linguagem ultrapassa a concretude sógnica, para dizer o indizível. Na verdade, a linguagem diz, mesmo que o indizível, já a imagem, é o indizível. Deste último pensamento é que se entende a distância entre a linguagem e a poesia. Isso nos fica mais claro ainda, nas palavras de Paz (1982): *“a linguagem indica, representa; o poema não explica nem representa: apresenta. Não alude à realidade; pretende – e às vezes consegue –recriá-la. Portanto, a poesia é um penetrar, um estar ou ser na realidade”* (p. 137).

João Cabral de Melo Neto traçou seu percurso poético sendo fiel a esse duelo artístico entre a dizer o indizível e o ser o indizível. Consolidou suas experiências de poesia dentro da própria poesia. O seu conteúdo poético esteve habitado, todo tempo, no território da própria linguagem, de mostrar o indizível por meio daquilo que diz o impossível, no tocante de uma

possível realidade factual, vivenciada, não obstante, pelas suas experiências objetivas, em uma identificação com a realidade da realidade. E nada mais que a imagem, para expressá-la.

Na poesia de João Cabral (2008), *Habitar o tempo*, percebemos que a única maneira de viver o tempo, é se, não vivê-lo, ser o seu sujeito ativo. Isto nos faz pensar na construção poética. Nada melhor do que experimentá-la, para senti-la e transcender por meio dela, a um tempo, a um lugar, que somente a imagem pode alcançar. Na busca de um não sentido, de algo ilógico, o ser ativo e passivo da poesia leva e é levado a um devaneio: *habitá-lo, na agulha de cada instante\ em cada agulha instante: e habitar nele*.

Para não matar seu tempo, imaginou:

Vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo;
 No instante finíssimo em que ocorre,
 Em ponta de agulha e porém acessível;
 Viver seu tempo: para o que ir viver
 Num deserto literal ou de alpendres;
 Em ermos, que não distraiam de viver
 A agulha de um só instante, plenamente.
 Plenamente: vivendo-o de dentro dele;
 Habitá-lo, na agulha de cada instante,
 Em cada agulha instante: habitar nele
 Tudo o que habitar cede ao habitante.
 (MELO NETO, 2008, p. 267)

O eu poético é esse habitante, que ao mesmo tempo que invade o universo literário, é invadido por ele. Seguindo Paz (1982):

A poesia coloca o homem fora de si e simultaneamente o faz regressar ao seu ser original: volta-o para si. O homem é a sua imagem: ele mesmo e aquele outro. Através da frase que é ritmo, que é imagem, o homem – esse perpétuo chegar a seu – é. A poesia é entrar no ser (p. 138).

Esse movimento que desestabiliza o sujeito e o leva a uma outra instância é dinamizado graças à imagem. Ela transmuta o homem. Ela o convida e exige que ele extraia da linguagem o cheiro que a poesia exala; a imagem convida o homem a recriá-la, a vivê-la intensamente. A comunicação da imagem, permite que ele encontre consigo mesmo e com o outro ou a algo, e assim, a poesia o transforma, no igual instante em que se chega à margem da linguagem, onde o que predomina é o silêncio. Neste silêncio, as palavras boiam sem direção, na mão e na contramão e aguardam por uma força maior que as fazem imergir nas profundezas da alma. Ao fundo, as palavras são jorradas pela experiência traduzida em palavras, e ganham vida, encarnadas no fazer poético do poeta.

Na grande obra, *A Educação pela pedra*, podemos sentir por ela o pensamento bachelardiano (1988) “*Busco refúgio numa palavra, numa palavra que começo a amar por*

ela mesma. Repousar no coração das palavras, enxergar claro na célula de uma palavra, sentir que a palavra é um germe de vida, uma aurora crescente” (p. 46).

Esse crescer das palavras, as deixam longe de uma determinada definição e elas, como diz Paul Valery, *Variété V*, Gallimard Paul, p. 132, apud Bachelard, 1988, p. 47, “as simples palavras vêm repousar na morada de um devaneio”. Elas se tornam arte e tocam a sensibilidade da linguagem para o sonhador de palavras, o poeta, em um enigmático jogo artístico, de exorcização das palavras. A virilidade da arte poética cresce, pois, à medida que a linguagem adentra a abstração do ato construtivo.

Em uma busca sublime, que desalma a linguagem, João Cabral (2008, p. 263) nos deixa a deleite:

[...]

2

Quem pôde não reincidir no *chiclets*,
E saberente que não encarna o tempo:
Ele faz sentir o tempo e faz o homem
Sentir que ele homem o está fazendo.

Faz o homem, sentindo o tempo dentro,
Sentir dentro do tempo, em tempo-firme,
E com que, mascando o tempo *chiclets*,
Imagine-o bem dominado, e o exorcize.
(MELO NETO, 2008, p. 263)

Na contemplação da imagem *chiclets*, encarnamos a própria arte poética, a qual abre as portas para o devaneio indizível do homem e o leva a encontrar o ponto entre a razão e a imaginação. É só aí, na admiração da imagem pela imagem. É, justamente entre o conceito (palavra) e a imagem, que o homem encontra o seu entrelugar, no próprio vazio do significado, a sua transcendência de um mundo que não é possível nem mesmo com as palavras, mas sim, de algo muito mais ulterior a ela; a imagem.

3 METAFORIZAÇÃO ENTRAMADA

Neste capítulo, destacaremos as concepções estéticas do poeta, observando-as como linguagem construída a partir de signos geradores de energia simbólica modulada no universo metafórico e retirado de um objeto real, o qual ganha vida\ significações à medida que a construção poética ganha forma. Nesta formação de significados, os signos estabelecem entre si uma relação semântica harmoniosa, de maneira a formar entre uma e outra um conjunto de imagens metafóricas

Ela tem tal composição
E bem entramada
Que só se pode apreendê-la
Em conjunto, nunca em detalhe
(JOÃO CABRAL DE MELO NETO, 2008, p. 139)

Como obra arquitetônica, em que todo o conjunto estrutural deve ser construído em sintonia, malgamados, assim são os poemas de *A Educação pela pedra*, de João Cabral. Bem pensados, racionalizados e organizados, todos se relacionam entre si e geram uma explosão de sentidos em série. Maquinadas pelo material linguístico, palavra e obra tomam forma, à medida que o poeta se abre a outros mecanismos que fazem parte da galeria artística dos poemas e que serão crivos para a viagem poética cabralina, conjugada pelo poder estético da linguagem.

Tendo a organização estrutural dos poemas como a coluna vertebral de sua arte, João Cabral tece *A Educação pela Pedra* (2008) e constrói um pensamento modulado no universo metafórico dos signos geradores de energia simbólica. Para Aguinaldo José Gonçalves (1989), o que se tem na forma de poesia cabralina “é uma espécie de sincretismo adquirido através e na palavra reestruturada no seio da criação” (p.21). Para o crítico, João Cabral parece ter conseguido o que se denomina “*manifestação máxima da potencialidade da linguagem, em que o plano de expressão e o plano de conteúdo são amalgamados de tal modo que novas dimensões de sentido se desdobram no interior do texto*” (p. 21)

Os objetos observados pelo poeta ganham uma força simbólica maior que a sua realidade, que é diante da arte, imóvel. Eles, ao passarem pelo plano óptico do eu poético se expandem em cadeias significativas móveis conscientes, bem pensadas e elaboradas, pigmentadas, ponto a ponto por ele. Um texto tatuado, visto que trata-se de um desenho permanente feito na pele literária que, tecnicamente, foi construído pela mobilidade sígnica, juntamente com os inúmeros pigmentos estéticos da linguagem. Cada risco e cada cor que se

tatua, ganham forma à medida que acontece o corpo a corpo entre o eu poético e a linguagem. Cada ponto marcado se organiza em perfeita harmonia, de forma que um compõe o outro, até desenhar um conjunto de imagens poéticas. *Escritos com o corpo* (2008), é a própria metáfora da arte que se tatua:

Ela tem tal composição
 E bem entramada sintaxe
 Que só se pode apreendê-la
 Em conjunto: nunca em detalhe. (p. 138)
 [..]
 Não se vê nenhum termo, nela,
 Em que a atenção mais se retarde,
 E que, por mais significante,
 Possua, exclusivo, sua chave.

Nem é possível dividi-la,
 Como a uma sentença, em partes;
 Menos, do que nela é sentido,
 Se conseguir uma paráfrase. (p. 138)

A construção poética de João Cabral não se limitou apenas em um único estilo etético-literário. Ela se manifesta não só na estrutura, como também em sua sintaxe e na maneira de compor os versos. Tudo isso, de maneira harmoniosa e dialogada entre as partes. Uma organização vocabular com uma propriedade singular de se revelar por si só. De ser ela mesma, poesia, arte, imaginário, mas sem deixar de ser mundo, realidade experimentada pelo poeta: tensões entre a realidade e o universo do imaginário no laboratório ficcional tatuam uma arte onipresente e imortal no mundo da literatura

Para o crítico Aguinaldo Gonçalves (ano, p. 21),

O sincretismo que determina a construção de *A Educação pela pedra*, marcado pela presença de procedimentos próprios de outros sistemas, não retira de seu “meio” a especificidade de sua natureza. Ao contrário, a palavra adquire, no espaço dos poemas, uma acentuada intensidade. A poesia de João Cabral resgata a palavra. Reinventa-a, tornando-a, mais que designadora de algo, indicial, icônica e até mesmo gestual.

Nessa técnica modular da linguagem a poesia cabralina se desestabiliza de seu estado primitivo e ganha outras dimensões significativas do plano de expressão. A linguagem comum na poesia de João Cabral dá lugar a outro processo de elaboração da linguagem em vários níveis. Gonçalves (p. 22) afirma que esse estilo que se cria:

Esse enriquecimento da poesia moderna manifestou-se principalmente nos seguintes aspectos: a) na estrutura do verso (novas formas rítmicas, ritmo sintático, novas formas de corte e ‘enjambement’); b) na estrutura da imagem (choque de palavras, aproximação de realidades estranhas, associação e imagística do subconsciente); c) na estrutura das palavras (exploração dos valores musicais, visuais e, em geral, sensoriais das palavras, fusão ou desintegração das palavras, restauração ou

invenção das palavras, de onomatopeias); d) na notação da frase (realce material de palavras, inversões violentas, subversão do sistema de pontuação); e e) na disposição tipográfica (caligramas, uso de espaços brancos, variações de corpos e famílias de caracteres, disposição simétrica dos apoios fonéticos ou semânticos). (p. 22).

Estas características acima apontadas pelo crítico e que contemplam os poemas de *A educação pela pedra*, revelam o esqueleto da produção poética de João Cabral numa perspectiva funcionalista maquiada nos malabarismos linguísticos (processos retóricos da linguagem) inerentes ao mundo da linguagem. Em uma ideal correlação entre forma, conteúdo e expressão. Tudo isso é refletido na estrutura da experiência cabralina. Assim, o discurso literário da poesia desse poeta é talhado pelo campo da semiótica, da figurativização da linguagem engendrada na própria linguagem, partida de uma realidade factual do poeta.

As tensões entre a possível realidade e o universo do imaginário no laboratório ficcional da linguagem se entrecruzam em *A Educação pela pedra* para formar uma obra que comporta em cada poema, como diz Aguinaldo José Gonçalves (1982), uma dimensão dialética tanto quanto a própria obra, como em suas partes, além de traçar um caminho semiótico dentro e fora dela, num dialogismo verbal ideal no processo de construção.

Essa forma integradora da poesia de João Cabral se dá porque a metáfora atinge seu grau máximo de significados e cria imagens preconizadas no perfil enigmático das alegorias. Os signos, olhados por um caráter funcional, de iconicidade linguística se desmembra desse processo metafórico para dizer o indizível poético. Esta propriedade de representar por semelhança o mundo real, acontece porque o signo tem uma grande mobilidade de se adequar ao universo mítico da linguagem. Ainda debruçando no poema *Escritos com o corpo*, de João Cabral, é possível percebermos como o signo corpo, algo palpável, real, de grande complexidade, cujas partes são e devem ser interligados para se atingir uma exitosa capacidade humana se movimenta metaforicamente, para o significado imaginal do eu poético, que o transposta para o signo texto. Corpo é texto, é *corpo frase*. Texto tatuado, modelado, pigmentado metaforicamente de maneira dialogado: um contorno\signo é gerador de outros, naquele modelo das polias signícas, numa dinamicidade elementar.

[...]
 Apenas um corpo completo,
 E sem dividir-se em análise
 Será capaz do corpo-a-corpo
 Necessário a quem, sem desfalque,

 Queira prender todos os temas
 Que pode haver no corpo frase:
 Que ela, ainda sem se decompor,
 Revela então, em intensidade. (p. 138)

Segundo Susanne Langer (1980) ao teorizar sobre a poesia de João Cabral demonstra que:

Aquilo que chamamos de movimento na arte não é necessariamente mudança de lugar, mas é a mudança tornada perceptível, isto é, imaginável, de alguma maneira. Qualquer coisa que simbolize a mudança de modo que a nós nos pareça está-la observando, é o que os artistas, com mais intuição do que convenção chamam elemento “dinâmico” (p. 70).

Um dinamismo se opera entre corpo e texto. Lima (2016) expõe que “a dinâmica é uma ilusão e uma forma de dar vida e sentidos a uma realidade estática o movimento atrai a visão para a superfície que ele adorna” (p. 121). Percebemos o processo metafórico que se constrói no texto se referindo mais do que um simples trocadilho de linguagem. É como demonstra Lima (2016) “uma modificação do conteúdo sêmico e não uma simples substituição de sentidos” (p. 122). Considerando o caráter transformador da arte emergida de uma realidade, o eu poético cabralino parte do elemento corpo e da união de todo seu processo constitutivo, orgânico, químico, físico e o esquematiza, o transposta para toda estrutura complexa e dinâmica da linguagem artística. O conjunto de todo o sistema do corpo (células, tecidos, órgãos, organismos) é convexo à elaboração do discurso poético. É nesse ponto de semelhança entre esses dois sistemas (corpo e linguagem), que habita a metáfora.

João Cabral, mesmo tendo escolhido objetos reais, visuais, palpáveis para a representação simbólica de suas poesias, a começar pelo título *A educação pela pedra*, não deixou que suas palavras se limitassem à sua própria gênese: a primeira linguagem. O poeta, minado de intenções artísticas, associa, aproxima todas os signos escolhidos: bisturi, bailarina, pedra, fogo, lâmina, cemitério, recife, cupins..., ao universo ficcional da linguagem, sem perder, hora alguma, o equilíbrio de construção poética. Capta o real para acionar a sua sensibilidade. Se passando pela leitura do poema *Escritos pelo corpo* (JOÃO CABRAL, 2008, p. 138), percebemos o caso icônico da linguagem, a qual desnuda uma simbologia profunda do poético. Além disso, essas duas artes se correlacionam pelo o que Gonçalves (1989) “explica por simetria geométrica das composições”. Para ele:

Na disciplina de construção, na lucidez inventiva que jamais se vale do improviso fornecido pela inspiração, na busca do “equilíbrio” essencial perdido na poesia de caráter pessoal do romantismo e que se mantém até os dias, encontra-se, talvez, a simetria geométrica das composições de *A educação pela pedra* (p. 58).

[...]
De longe como Mondrians
Em reproduções de revista,
Ela só mostra a indiferente
Perfeição da geometria.

Como se evidencia no próprio pintor Mondrian, o poeta João Cabral, no seu poeitar, também buscou formas de abstrair a realidade e a essência da imagem por meio de uma geometrização bem pensada da composição formal da obra. Nesta composição, o poeta pôde correlacionar todos os poemas de *A educação pela pedra*, de modo que um infere relações semânticas ao outro. Esta organização programada da obra, composta por quatro lições, podemos percebê-la como a própria metáfora do caráter organizacional da nova poética inventiva de João Cabral, em uma *entramada sintaxe*, que *só se pode apreendê-la em conjunto: nunca em detalhes*. Assim, as imagens vão se organizando, se encaixando, em perfeita geometria, em torno do número quatro e do quadrado, a qual tem aparecido tanto em João Cabral como em Mondrian. Nisto, Gonçalves (1989) ainda pontua que esse caráter organizacional confere à obra cabralina uma ideia de que “cada bloco estrófico está sempre começando e sempre se findando no princípio” (p.58).

Mondrian rompe os laços que ligam as suas obras à realidade visível, por meio organizacional das imagens geométricas e se chega ao abstracionismo, o poeta cabralino, por meio de uma divisão plana, espacial e analítica da linguagem, também formula axiomas poéticos, *que como traz no poema, porém de perto, ao olho perto, se descobre que existe nela, certa insuspeitada energia, que aparece nos Mondrians, se visto na pintura viva*. O processo de desconexão semântico de João Cabral vai no encontro com a do pintor Mondrians. Gonçalves (1989), explica esses processos intersemióticos da linguagem:

Mesmo sendo próprio da semiótica literária, o revestimento exaustivo das figuras de modo a produzir pela iconicidade, ilusão referencial, o que ocorre na poesia de João Cabral é um tipo especial de figurativização, em que se reconhece certo *isomorfismo*, isto é, identidade formal da estrutura do sistema poético com os outros sistemas (p. 24).

A relação comparativa ente o sistema plástico e o poema *Escritos com o corpo*, se bifurcam numa linha tênue, uma vez que aquela busca centrar-se na representação da realidade para só, então, atingir a abstração, enquanto este, também, fabrica a sua arte por meio da transposição do real para atingir sua transcendência. Estes objetos são desconstruídos em ambas as obras

Porém de perto, o original
Do que era antes correção fria,
Sem que a câmara da distância
E suas lentes interfiram,
Porém de perto, ao olho perto,
Sem intermediárias retinas,
De perto, quando o olho é tanto,
Ao olho imediato em cima,

Se descobre que existe nela
 Certa insuspeitada energia
 Que aparece nos Mondrians
 Se vistos na pintura viva.

E que porém de um Mondrian
 Num ponto se diferencia:
 Em que nela essa vibração,
 Que era de longe impercebida,

Pode abrir mão da cor acesa
 Sem que um Mondrian não vibra,
 E vibrar com a textura em branco
 Da pele, ou da tela, sadia.
 [...] (p. 139).

Dessa forma, o poeta manifesta, conscientemente, a sua potencialidade estética. Não obstante dessa ideia, vê-se, pois, João Cabral de Melo Neto um poeta que rompeu com a tradição artística de sua época sem perder a consciência de sua criação, “como se houvesse sempre o desconhecimento do novo e uma necessidade de reproduzi-lo” (GONÇALVES, 1989, P. 59). A concretude de seu mundo, pincelada com as marcas do imaginário e transformadas em imagens poéticas se ampliam à medida que a pedra\signo é polida. Pedra esta que como teoriza Gonçalves (1989):

Dotada de permanência simbólica desde tempos primitivos, a pedra, objeto lítico de natureza mineral, serviu como ponto de aproximação e como metáfora do insólito, que envolve a trajetória da poesia de João Cabral de Melo Neto (p. 33)

Esta legitimidade poética, apurada pela sua construção, diz tudo quanto à busca pelo concreto, por uma imagem visual, real que talhada pelo imaginário poética, se torna a imagem do indizível, do impalpável, das associações reais às transcendentais conscientes,

Onde tampouco a fumaça incorpora muito;
 Onde nem pode o barroco mil folheiro
 Da mangueira matriarca, corpulenta,
 De que na Mata a fumaça finge o jeito.
 Nem o barroco, mais torto mais rasteiro,
 De quando a fumaça se faz cajueiro.

Onde também a fumaça encorpa tudo;
 Onde nem pode encorpar-se de tão rala,
 Tanto quanto o ar ralo por que arvora
 O fio da árvore que pode, desfiapada.
 Onde porém, porque não pode o barroco,
 Ela pode empinar-se essencial, unicaule;
 Unicaule, mas bem diversa do coqueiro,
 Incapaz de ser linheiro ao empinar-se;
 Unicaule mais bem de palmeira a prumo,
 De uma palmeira coluna, se folhagem (206).

É esta a imagem das imagens poéticas cabralinas. De fumaça envolvente, com muitas partículas fracionadas em múltiplos significados, que penetram fundo na alma do eu poético. Imagens\ fumaça com grande propriedade rizomática de sentidos ao sofrerem a combustão da consciência imaginante da arte, numa correlação entre a realidade e mundo do indizível. O poema, aparentemente com desconexões semânticas, possui uma sintaxe bem organizada e apresenta imagens reais que se assemelham a própria construção da imagem poética, que não é *unicaule* (MELO NETO, 2008, p. 206), ou seja, a relação da arte com um espaço semântico não finalizado, não limitado da composição imagética do poeta João Cabral de Melo Neto. Existe, pois, um processo incessante de metaforizar os signos em *A educação pela pedra* (2008), para só então, conseguir atingir o olhar verdadeiro da poesia de João Cabral, uma vez que a metáfora, segundo Gonçalves (1989) “é considerada núcleo dos procedimentos do trabalho de arte” (p. 25).

O estilo cabralino inovou tanto no âmbito da construção quanto do pensamento e reflexão da obra. Se se pudesse radiografar as nuances do poetar e da poesia cabralina, Gonçalves (1989, p. 115) as teria feito muito bem e de maneira pontual, ao apontar certos fundamentos que norteiam o estilo dos escritos do poeta. Alguns deles serão citados aqui:

1. Necessidade de recomeçar, de uma consideração imposta pela consciência de linguagem, para que seja possível um descondicionamento das condições anteriores, impregnadas de desvios e superficialidades frente ao objeto poético.
2. Caráter ilusório da imagem tradicional da lírica, que não corresponde às reais necessidades do Homem.
3. Necessidade de singularizar a palavra considerando os seguintes níveis:
 - a) diferença básica entre o ato de comunicar (apenas universo verbal) e o ato de expressar (inclui-se aqui o universo extraverbal);
 - b) a desobjetivação da palavra com relação com relação a um significado e a sua função como motivadora de significação;
 - c) o poeta trabalha com combinação de palavras;
 - d) consciência de uma estrutura profunda no texto literário que se distância de uma referência imediata.
4. Aspectos mais diretamente ligados à nova concepção de Poético:
 - a) a poesia é uma arte de linguagem;
 - b) a emoção, o estado poético é produzido no leitor e não no poeta.
 - c) logicamente, uma vez que cada indivíduo é dotado de valores, ideias, estes se interligam, se chamam, se confundem e se equivalem harmonicamente no universo poético;
5. As emoções, os incidentes sensíveis, os estados plenos, o fluxo de ideias não constituem Poesia.
6. [...]
7. O processo de criação é mais forte que a obra produzida.
7. [...]

Considerando a exposição de Gonçalves, podemos fazer um trocadilho com a própria composição de *A educação pela pedra*:

1. No poema *A fumaça no sertão* (p. 206), o eu lírico exprime que uma nova arte surge como fumaça que encobre a velha, em um movimento de descontinuação, de caminho único, *unicaule, onde não pode o barroco mil folheiro*, essa nova, ela *pode empinar-se essencial, sem folhagens*, sem limites de significações, rizomática.

2. *Educação pela pedra* (207) é um poema que apresenta que se a poesia é racional e seca, não há lirismo para dosar o sofrimento do sertanejo:

*Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré didática).
No Sertão a pedra não sabe lecionar,
E se lecionasse, não ensinaria nada:
Lá não se aprende a pedra: lá a pedra,
Uma pedra de nascença entranha a alma.*

O poema não está preso à realidade e sim, está além dela. Com sua *carvadura concreta*, sua polissemia múltipla e eterna. Esta ideia dialoga em várias obras do poeta, de forma clara em *Morte vida Severina* (1955) expõe a ideia de que é difícil defender com palavras a vida, por isso poetiza-la, seja, talvez, uma liberdade de ver o mundo.

3. Em *A palavra seda* (p. 65), o poema apresenta a ideia de desconstrução de seu significado original, singularizada *na atmosfera que te envolve*, extraverbal, *como as coisas palavras impossíveis* de poema, *de estrutura profunda, muscular, carnal*. É uma poesia, uma construção que desacomoda a sintaxe e a estrutura semântica da poesia de antes.

4. No poema *Rio e\ou poço* (p. 73), poesia é água de correnteza, *que quando te deitas em rio, que se deita sobre a terra*, fertiliza um universo mágico da linguagem poço: águas profundas de significações, *água densa que pesa sobre o espírito do eu poético, água em si mesma, parada, e que ao parar mais adensa, água densa de água, como, de alma tua alma está densa*. Significados se condensam uns aos outros e se torna densa, a linguagem.

5. *Educação pela pedra* (207) expõe uma composição bem pensada do fazer poético. Nos versos do poema, fica claro o trabalho da construção da obra que não acontece por acaso, por um súbito lirismo. Esta ideia é reiterada pelo poeta em várias obras, como no poema *Lição de poesia*, do livro *O engenheiro* (1945). Nesse poema está explicitado poeticamente que o esforço dele em fazer a sua obra livre de *fantasmas* emoções que envolvem a mente que escreve:

Monstros, bichos, fantasmas
De palavras, circulando,
Urinando sobre o papel,
Sujando-o com seu carvão.

Este pensamento está didático em *Educação pela pedra* que fornece a lição de que o poema necessita ter concisão no sentido do racional. O texto poético deve dizer muito com poucas palavras. Daí a lição de pedra, *impessoal, com sua resistência fria, sua carnadura concreta; a de economia, seu adensar-se compacta...*

6. (...)

7. O poema *Estudos para uma bailadora andaluza* (p. 23) preceitua que a criação cresce sobre o criador, *entre a parte que domina e a parte que se rebela, entre o que nela cavalga e o que é cavalgado nela*. O processo de criação é maior que a própria obra. O poeta, a poesia se conjugam e formam pensamentos, reflexões, significados.

Assim, os signos se imbricam uns aos outros e fornecem uma teia de significados entre a fumaça e o poema, em um tom que o dinamismo, o enlace que ambas têm, engendram, caminham para a criação da poesia, das imagens poéticas ricas em sentidos, em uma simbiose combustiva de plurissignificâncias. A imagem, assim como a fumaça, encobre o visível, o concreto, e nesta nuvem, o imaginário cuida de guiar o caminho da sensibilidade sublimada em arte.

Da palavra esfumaçada de imagens poéticas é que constitui o oxigênio da poesia cabralina. Uma fumaça que não se exala em qualquer direção, mas governada pela consciência de um poeta, descortinada pela gana de fazer poesia brotada de um real e sedimentada pela metaforização de suas imagens. Há, pois, uma rede coerente de relações que atingem, é certo, dimensões abstratas, mas sempre a partir do uso de imagens constituídas por palavras concretas.

O fazer poético de *A educação pela pedra* se constrói, pois, às bases de uma realidade vivida: o Nordeste é, assim, transmutado para o sertão das sensibilidades cabralinas e, então, universalmente, transformado em arte. Da pedra mundo para a poesia. “De uma educação pela pedra, ou de uma reeducação, um reiniciar de um processo criativo que vai singularizando a realidade do mundo, ao singularizar a sua própria realidade” (GONÇALVES, 1989, p. 46).

Fica evidente o forte vínculo que existe entre realidade e linguagem, nas construções cabralinas de *A educação pela pedra*. Por isso a pedra se evidencia na pedra e a pedra em poesia. Daí, o crítico aludido afirmar que embora haja uma sucessão de lições no texto, a ordem em que aparecem só importa “na medida em que se acentua a interdependência, por exemplo, entre ‘economia’ e a ‘voz inenfática’, ‘impessoal’ que João Cabral aprende captar” (p. 46). Em um dinâmico jogo educativo elucidado nas suas próprias concepções estéticas correlacionadas com a pedra. Aguinaldo Gonçalves (1989 p.50) aponta,

quatro lições interdependentes, passam, em verdade, a constituir um só projeto educativo, que é a visão que o poeta aprendeu a ter a Poesia, revelada por uma prática criativa. Mas essa prática capta num só um golpe dois níveis de educação que se realiza pela pedra: um por lições (de fora para dentro) que parece se amalgamar ao outro (de dentro para fora, e pré-didático).

A palavra pedra, de onde há a busca de significância quanto a temática do livro e sua ideia, tem sentido transmutado e por ela “o verbo se fez carne”. É por ela que se pode fornecer uma lição elementar para as ideias cabralinas. Nela habita a sensibilidade do poeta metaforizada na pedra, como se nela nascesse uma outra substância nova, permanente, durável, que é a própria linguagem pedra e não um falar sobre a linguagem pedra. Nesta linguagem pétrea “as forças imaginativas da nossa mente desenvolvem-se em duas linhas bastantes diferentes e numa delas estas forças, de acordo com Bachelard (1989).

Escavam o fundo do ser; querem encontrar no ser, ao mesmo tempo, o primitivo e o eterno. Dominam a época e a história. Na natureza, em nós e fora de nós, elas produzem germes em que a forma está encravada numa substância, em que a forma é interna (p. 1).

A imagem da palavra poética metaforizada na palavra pedra enseja permite “que a obra tenha a variedade do verbo, a vida cambiante da luz” (BACHELARD, 1989, p. 1), da pedra que “entranha a alma”. E assim, a obra de arte floresce. Toma voz: *inenfática, impessoal*.

Destarte, a afirmação de Aguinaldo Gonçalves (1989) sobre a formação da obra *A educação pela pedra* é peça chave para compreendê-la:

São quatro as lições, são quatro as partes do livro. São múltiplas as relações possíveis, advindas dessa cartilha poética. Sendo assim, o livro, constituindo de 48 unidades poéticas, passa a valer por um só texto. Não podemos determinar o fim. Cada texto passa a ser um produto gerador de outro ou de outros textos que abrem possibilidades para novas relações. Esses desdobramentos semânticos rompem com as paredes de concreto que pareciam munidas de força inquebrantável, passando pelo pensamento construtivista e severo que as arquitetou, para conduzir o leitor a um incomensurável espaço de sensibilidade (P. 59).

Os poemas de *A educação pela pedra* carregam em si uma harmoniosa analogia entre suas partes. À semelhança ao esqueleto humano, onde ossos, músculos, tendões se comunicam para dar a ele uma forma, assim é a poesia cabralina. Um texto é, pois, gerador do outro, *que com muitos outros galos se cruzam* e tecem uma manhã. E nesse tecer dessa manhã, encorpada de letras, textos, pensamentos e significados, a poesia anuncia a arte de uma sintaxe interligada, entramada, conectada em cada parte, onde “cada metáfora passa a ser um produto gerador de uma outra ou de outros elementos retóricos, numa ininterrupta

remissão circular no interior da obra” (GONÇALVES, 1989). Assim, *um galo sozinho não tece uma manhã / ele precisará sempre de outros galos* (p. 63).

Alegoricamente, João Cabral comunica e compõe seus poemas de *A educação pela pedra* vinculados ao nascer de uma manhã evolutiva, ministrada pelos consecutivos gritos de galos. Assim como nasce a manhã, nasce a poesia. Ainda, Gonçalves (1994) afirma que essa maneira intrincada de se construir os poemas, “integrados entre si, provocam as semioses em vários sentidos”. E que, em tecendo a manhã:

Encontra tais semas como “reiniciação”, “clareza”, “pureza”, “vida”, que servem como elementos metaforizadores de uma nova realidade sugerida pelo poema, de um processo de transformação, de “entre fios” engendrados num dinamismo incessante (p. 65).

O poema *Mulher vestida de gaiola* (p.88)), de João Cabral (2008), é um exemplo de abstrair da realidade comum seu uso com um novo olhar:

Parece que vives sempre
De uma gaiola envolvida,
Isenta, numa gaiola,
De uma gaiola vestida

A palavra *gaiola* é liberada do seu sentido primeiro como objeto que aprisiona e ganha uma dimensão simbólica abstrata do aprisionamento do eu poético que se sente encarcerado em uma linguagem limitada, enxuta, de *exata medida, matéria isolante*, de valor denotativo. Porém é desse espaço, com características primitivas da linguagem, que esse eu o redimensiona, metaforicamente:

E, assim como tu resides
Nessa gaiola, cingida,
O vasto espaço que sobra
De tua gaiola-ilha

Agora, mesmo dentro de um espaço aprisionado, característico da linguagem denotativa, a linguagem tem o poder de abrir novos caminhos dentro do seu próprio isolamento e transforma, criativamente, seu espaço gaiola para gaiola-ilha. O eu poético, ao apodera-se da representação conotativa do significado entre os vários sentidos sob a potencialização do imaginário poético, ele desestabiliza o espaço limitado de gaiola que passa a representar riqueza, liberdade criadora a gaiola-ilha passa a ser o fruto da imaginação poética, um lugar glorificado da morada poética onde aspira toda a ânsia do fazer artístico cabralino, onde vai na contramão da economia poética. Compreende-se que esta gaiola-ilha:

É como outra gaiola
 Igual que o mar: sem medida
 E aberto em todos os lados
 (menos no que se limita)

Ao contrário da significação do mar, que no plano conotativo significa vida, riqueza, liberdade, está a aridez de Pernambuco, terra da exclusão, da condição de pobreza, da limitação, privação e miséria de muitos homens escravizados pela ganância de outros. Sob o olhar de uma terra marcada por uma história social que expõe o homem à condição de aprisionamento, de pássaro que se debate no árido canavial, Pernambuco enclausura a essência do ser acorrentada por suas usinas:

Pois nessa gaiola externa
 Onde tudo tem cabida,
 Onde cabe Pernambuco
 E o resto da geografia,
 Três bilhões de humanidade
 E até canaviais de usina,
 Sei que se debate um pássaro
 Que a acha pequena ainda.

Essa condição social e de vida que o homem de Pernambuco se apodera, é substituída pela imagem de uma sociedade esquecida, desfacelada. Nesse sentido, Pernambuco é metáfora de gaiola, *como cárcere lhe aberta*. Da mesma forma, o sentido denotativo da linguagem aprisiona o poeta e é um termo substituto de gaiola; já a gaiola-ilha, o liberta e é metáfora da linguagem conotativa, das significações e manifestações artísticas oriundas do imaginário do eu poético. Daquela linguagem que pode ser uma coisa e outra. Sob esse olhar possível de um espaço imaginante, é que o pássaro homem e o pássaro poeta *todo dia se debate\ a sua força expansiva\ (não de pássaro de enchente,\ de enchente do mar de Olinda)*.

A condição social de Pernambuco e a primitividade da palavra, antes de lapidada pelo poeta, se pareiam, se substância no sentido da miséria, do aprisionamento. Esses dois elementos se fundem e se tornam metáfora de um ser sem dignidade e sem linguagem, de um ser sem ser. Esta condição só é possível mudar com a gaiola-ilha, coma riqueza do mar. Nesse sentido, a força das ondas, das águas dinâmicas, parecia com a intensidade sgnica da linguagem conotativa, e mar é metáfora das significações que emanam da subjetividade do eu poético. Assim como a água do mar movimentava-se e invade o mar e se expande para além mar, a linguagem poética se debate impulsionada pela força do imaginário e invade o universo metafórico da linguagem:

Por que ele a quem sua gaiola
De outros lados não limita
Deseja invadir o espaço
De nada que tu lhe tiras?

Por que deseja assaltar
Precisamente a área estreita
Da gaiola em que resides,
Melhor: de que estás vestida?

É assim que arte toma corpo, fecundada pela força do verbo criador, na mesma medida que o povo de Pernambuco ganha o seu discurso e passa a ser o ser que antes não era. O homem passa, assim, a marcar presença a partir da possibilidade da linguagem poética que transita entre a realidade e o imaginário. Esse poder da linguagem, essa natureza poética de desconfigurar a realidade, de trazer à tona o poético por meio do real, é percebida pelo crítico Gonçalves (1994):

Ela desrealiza da função normativa da língua dos comunicados, mobiliza a necessária relação entre significante e significado além de recuperar ou nomear (indiretamente) aquilo que era apenas nebuloso no pensamento ou espírito. Dessa forma, um novo mundo surge diante de nós. O processo da criação poética vai mais além de reorganização das convenções, e não significa conferir “expressividade” ao já conhecido. Benveniste ao dizer que “o espírito só acolhe a forma sonora que serve de suporte a uma representação identificável para ele; senão. Rejeita-a como desconhecida ou estranha”, nota-se que a visão do linguista, marcada pela categorização, acaba fornecendo subsídios férteis para a reflexão sobre o poético. Muitas e muitas vezes, mesmo não conseguimos encontrar uma relação lógica entre os significados das palavras de um poema, o nosso espírito acolhe o que aprende como nomeado pela primeira vez, embora já não mais pelas palavras-signos, mas pela profusão hieroglífica dos elementos constitutivos. (p. 66).

Diante dessas exposições, esse poema volta o olhar para o homem, para geografia de um lugar que o aprisiona, o desumaniza, o cala, mas que pela plenitude da linguagem metafórica faz ele apoderar-se do discurso e o torna, assim, um pássaro livre. É nessa transformação que se encontra a essência da poesia. De acordo com Lima (2016):

A capital pernambucana, de muitas lutas e histórias, surge poetizada à flor das águas. Desta forma, este espaço aparece materializando os poemas do artista, compondo imagens poéticas de paisagens com figuras: mundos que foram visualizados pelo poeta (p. 162).

Uma particularidade que permeia a obra do poeta em estudo é a composição de uma temática de caráter rizomático, que se estende de poema a poema. Imagens, pensamentos, arte... que se entrecruzam e constituem-se em agenciamentos. Estes, na construção da rede interdiscursiva de João Cabral, cria uma linguagem plurissignificativa de sentidos.

Ao se falar dessa interdiscursividade, seria interessante comparar a composição cabralina ao conceito que Deleuze e Guatteri (1995) dão à questão dos agenciamentos. Para eles:

Um agenciamento maquínico é direcionado para os estratos que fazem dele, sem dúvida, uma espécie de organismo, ou bem uma totalidade significante, ou bem uma determinação atribuível a um sujeito, mas ele não é menos direcionado para um *corpo sem órgão*, que não para de desfazer o organismo, de fazer passar e circular partículas a-significantes, intensidades puras, e não para de atribuir-se os sujeitos aos quais não deixa senão um nome como rastro de uma intensidade (p. 11).

Esses diálogos possíveis entre textos definem bem a liberdade que a arte tem, longe de estar aprisionada à uma única amarra, seja do pensamento, da alma ou do corpo. O crítico Gonçalves (1994) expressa essa liberdade fruidora da arte em desestabilizar um texto artístico:

é esse processo transformador, tão próprio da arte e tão dispensável pela economia da vida, que nos tira de uma primeira instância impressiva e nos conduz a planos superiores de prazer, a uma espécie de ‘confrontamento com a beleza’ em que se elidem sujeito e objeto (p. 219).

Assim, conseguimos, um pouco, perceber a profundidade intelectual, imagética, dialógica do poeta João Cabral. Com uma visão bem completa e abrangente das obras de João Cabral, os estudos críticos de Nunes (1971), já aludido, assenta bem na identidade cabralina ao afirma que:

Infenso ao envolvimento mágico da obra, a que se esquia e de que procura resguardar o leitor, expondo principalmente pela desagregação da metáfora, os mecanismos ocultos da poesia construída como máquina da linguagem, move-se João Cabral num espaço poético mais livre, dimensionado pelo horizonte da percepção entre a linguagem-objeto, em que não se fecha, e a metalinguagem, que lhe permite cultivar a consciência de poeta construtor, e a suspender a sentença de intransitividade que alcança a natureza da poesia (p. 163).

É assim que o poeta transmuta o sentido de pedra à palavra, no universo metafórico da linguagem poética, possibilitada pelos multissímbolos da arte. Recai, então nesse transmutar, o ideal poético de contenção e impessoalidade do poeta, de mineração e petrificação das coisas em uma gana, incessável do fazer, que deixa em segundo plano, a questão da tematização. Daí o esvaziamento do símbolo, que se torna mais oco, quanto mais o poeta adentra na perspectiva interna do seu vocabulário, em uma intelectualidade incrivelmente cabralina.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Intimido-me chegar até esta parte da pesquisa, uma vez que falar sobre João Cabral e sobre a sua obra é muito mais complexo do que todos os levantamentos expostos neste estudo. Os temas da transfiguração da realidade por meio dos elementos retóricos e do imaginário poético podem ser vistos como um caminho labiríntico, no sentido de complexidade para se alcançar os fundamentos da obra *A educação pela pedra*. No entanto, mesmo sendo um percurso, por hora, complexo, tentei delinear na pesquisa um trabalho de exposição crítica que envolvem tanto os estudiosos da poética de João Cabral, quanto a leitura de alguns poemas de *A educação pela pedra*.

Dessa forma, observei a essência do imaginário poético para a transcendência da linguagem. Por meio disso, é que a poesia ganha vida, significados e o poeta ganha a liberdade de explorar os recursos estéticos da linguagem, sem perder de vista o campo da realidade. Os símbolos são, pois, desacomodados de seu estado original pela força do imaginário, graças ao poder de expressividade conferida ao criador da arte. Segundo Durand (1964):

O poder poético do símbolo define a liberdade humana melhor do que qualquer especulação filosófica: esta última obstina-se a ver na liberdade uma escolha objectiva, quando na experiência do símbolo demonstramos que a liberdade é criadora de um sentido: ela é poética de uma transcendência no seio do sujeito mais objetivo, do mais implicado no acontecimento concreto. Ela é o motor da simbólica (p. 33).

Em seguida, pude demonstrar a dimensão, o transbordamento significativo e a consciência simbólica do signo, a qual o vê em sua dimensão mais profunda. Assim, a significação imanente do signo é que dá aos elementos retóricos o poder desestabilizador da linguagem. A partir disso, constatei, por meio da leitura de alguns poemas de *A educação pela pedra*, a relação entre o signo real e o signo poético. Um dinamiza o outro, sem que percam o seu caráter próprio. A concretude sígnica de um é preservada na mesma medida que o outro se prolonga em significados, pela cadeia do imaginário e constrói uma linguagem diferenciada, gregária e bem estruturada: *muscular, carnal, pantera, animal* (p.66)

Por diante, examinei também que essa mobilidade sígnica permite que a poesia cabralina atinja o que demonstramos ao longo da pesquisa, a segunda margem da linguagem. Neste lugar, já território do imaginário, os símbolos, tomados pela força propulsora dos significados, se transformam em imagens poéticas: *cai um prato de metal\ sobre outro prato de metal* (p.47). Então a palavra, na primeira margem, *se fecha (convexo e integral)*; a

imagem *se eriça (bélica e multiespinhenta)* (p. 221). Palavra\real\esfera e imagem\espinho, inter relacionadas no laboratório ficcional da linguagem e *se ouriça à espera*. Diante disso, o eu poético domina uma linguagem transposta, verticalizada, *nem só defensiva, sim agressiva, capaz de bote* (p.221), onde fundem o real e o imaginário poético, na mesma instância que aumenta a expressão do indizível. Disto, pude perceber que a literatura é um caminho singular que permite o homem transcender do mundo real e criar a partir dele um território rico em energia metafórica e assim mudar o eu, o outro e o mundo. Barthes (2013) expõe bem sobre isso ao argumentar que:

A literatura não é uma graça, é o corpo dos projetos e das decisões que levam um homem a se realizar (isto é, de certo modo, a se essencializar) somente na palavra: é escritor somente aquele que quer ser. Naturalmente, a sociedade, que consome o escritor, transforma o projeto em vocação, o trabalho da linguagem em dom de escrever, e a técnica em arte: é assim que nasceu o mito do bem-escrever: o escritor é um sacerdote assalariado, é o guardião, meio respeitável, meio irrisório, do santuário da grande Palavra francesa, uma espécie de Bem nacional, mercadoria sagrada, produzida, ensinada, consumida e exportada no quadro de uma economia sublime de valores (p. 35).

Assim, a literatura é uma arte inexaurível de possibilidades, que permite o escritor cabralino mostrar os seus feitos e dar a nós, leitores, a graça do espetáculo sacralizado da linguagem poética, que permite o poeta levar a palavra ao grau máximo do expoente das significações e o leitor, às inesgotáveis interpretações que brotam do poetar sensível do poeta.

Por fim, em um último capítulo, analisei o movimento mais profundo da linguagem poética, a sua metaforização. A metáfora é motivada na medida que se distancia a primeira linguagem da segunda, em que o objeto real, se desestabiliza, maqueia o material linguístico daquela e adentra no universo estético das artes. A metáfora, então, é um material poético que parte de um elemento de linguagem já preexistente. Jean Cohen (1969) teoriza que:

A metáfora não é o desvio, mas surge da redução deste a norma e a redução do desvio se situam no plano paradigmático, ao passo que o desvio em si está no plano sintagmático. A impertinência de sentido criada pela metáfora é uma violação do código, que resolve esse impasse, reduzindo a impertinência e se reestruturando, ao aceitar que o lexema passando do sentido próprio (dado pelo código) ao sentido figurado (criado pelo autor) (p. 127).

A partir dessa versatilidade da língua, é que o poeta João Cabral constrói sua poética calcada no universo metafórico dos signos geradores de energia simbólica e atinge, assim, a plenitude máxima da linguagem ao transpostar a unidade singular dos signos fogo, cabelo, cavaleira, égua, árvore, espiga, pedra, rio, bisturi, cupim, mineral, lâmina, entre outros

analisados nesta pesquisa, para a natureza figurativizada e mítica da linguagem poética, que faz das alegorias, comparações e metáforas, luz da sua existência. Tudo isso, sem perder a concretude sígnica das coisas.

Toda essa pesquisa foi norteada pela preocupação de expor teorias voltadas ao estudo da linguagem e da literatura, bem como o cuidado desses referenciais teóricos intercambiarem com a poética cabralina e produzir uma pesquisa coerente que pudesse demonstrar a qualidade e os fundamentos da obra *A educação pela pedra*, em que João Cabral, como expõe Lima (2016), “reflete a preocupação com o trinômio trabalho-processo de criação-simetria entre linguagem e realidade” (p. 182).

À luz dessas reflexões, se torna evidente o jogo dialógico que o poeta cria entre o mundo real e o universo do imaginário, a partir de uma consciência linguística que dinamiza o estático, humaniza o desumanizado ao tensionar a linguagem ao extremo e desafia o dizível, o transitivo encarnado numa linguagem inesgotável de interpretações que se adentra no signo da arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Trad. port. de Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes, (1ª ed. al.1970). 405 p.

BACHELARD, Gaston. **A Água e os Sonhos**. Trad. Antonio de Pádua Denesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 202 p.

_____. **A Poética do Espaço**. In. *Os Pensadores*. Trad. Roberto Francisco Kuhnen, Antônio da Costa Leal, Lídia do Vale Santos Leal. São Paulo: Nova Cultural. p.90-266.

BARBIERI, Ivo. **João Cabral: Uma Poética da Escrita**. in *Língua, Linguística e Literatura*. org. André Valente. Rio de Janeiro: EDVERJ.1998. p.23-38.

BARBOSA, João Alexandre. **João Cabral de Melo Neto. A lição de João Cabral**. Ensaio. p. 62-101.

_____. **João Cabral de Melo Neto. A poesia crítica de João Cabral**. São Paulo: Cult. dez. 1999. p.22-33.

_____. **João Cabral de Melo Neto. Língua & Metalinguagem em João Cabral de Melo Neto**. in *A Metáfora Crítica*. São Paulo: Perspectiva. 1974. p.137-159.

_____. **João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Publifolha, 2001. 105 p.

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **O grau Zero da Escrita**. São Paulo: Martins Fonte, 2000.

BAUDELAIRE, C. **Escritos Sobre Arte**. Org. e Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: E. Imaginário/ Edusp. 1991, 122.p.

BECHARA, Eli Nazaré. **Cabral: Dois Momentos no Tecer da Manhã**. São José do Rio Preto, São Paulo: Centro de Publicações do IBILCE/ UNESP, 1991.122p. (Coleção Unidade nº 1)

BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. Trad. de Nathanael C. Carneiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 40- 65.

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço Literário**. Trad. Albaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. 382 p.

BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 275p.

CAMPOS, Haroldo de. **O geômetra engajado.** in. *Metalinguagem & Outras Metas.* São Paulo: Perspectiva, 1992. p.77-88.

CAMPOS, Maria do Carmo. (org.) **João Cabral em Perspectiva.** Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS. 1995. 197 p. (Coleção Ensaaios CPG –Letras: 4.).

CANDIDO, Antônio. **Poesia ao Norte.** São Paulo: Folha da Manhã, 13/06/1943. p.73-75.

CARONE NETO, Modesto. **A Poética do Silêncio. João Cabral de Melo Neto e Paul Celan.** São Paulo: Perspectiva, 1979. 124 p.

CHAMIE, Mário. **João Cabral: severo Severino,** in. *A linguagem Virtual.* São Paulo: Quíron, 1976. p.154-159.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos.** Trad. Vera da Costa e Silva, et al. Rio de Janeiro: José OLYMPIO, 1990. 996 p.

CIRLOT, Juan-Eduardo. **Dicionário de Símbolos.** Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984. 614 p.

COELHO, Eduardo Prado. **João Cabral de Melo Neto: A Educação Pela Pedra.** in. *O Reino Flutuante: exercícios sobre a razão e o discurso.* Lisboa: Edições 70, 1971, p. 297-310.

COHEN, Jean. **A Plenitude da Linguagem (Teoria da Poeticidade).** Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1987. 263 p.

CORTAZAR, Júlio. **“Para uma Poética”.** In: *Valise de Cronópio.* Trad. de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 85-101.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DUBOIS, Jacques et. al. **Retórica da Poesia.** Trad. de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980. p. 15- 101.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário.** Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 551 p.

_____. **A imaginação simbólica.** Lisboa: Ed. 70, LDA, 1961.

EIKHENBAUM, Boris. et. al. **Teoria da Literatura - Formalistas Russos.** Trad. Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilbermam, Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1971. p.279.

ELIADE, Mircea. **Mito do Eterno Retorno: Arquétipos e Repetição.** Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições70, 1978. 191 p.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**. Trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 178 p.

ESCOREL, Lauro. **A Pedra e o Rio: uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Duas Cidades, 1973. 123 p.

FERNANDES, José. **O Poeta da Linguagem**. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1984. 157 p.

FREIXEIRO, Fábio. **Da Razão à Emoção II: ensaios rosianos, outros ensaios e documentos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971. 196 p.

FRIEDRICH, Hugo. **A Estrutura da Lírica Moderna**. Trad. Marise N. Curioni, São Paulo: Duas Cidades, 1978. p. 349.

GONÇALVES, Aguinaldo. **Transição & Permanência: Miro/ João Cabral – da tela ao texto**. São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1994, 331 p. (Col. Texto e Arte.)

JAKOBSON, **Linguística e Comunicação**. Trad. Izidoro Bitkstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2002. 162 p.

_____. **“O Dominante”**. In. *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Vol I. Trad. da conferência citada de Jorge Wanderley. Sel. e intr. de Luiz Costa Lima, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 485-491.

JUNG, Carl G. **O Homem e seus Símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho, Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 5. ed. (1. Ed. 1964). 316 p.

LEFEBVE, Maurice-Jean. **Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1980. 292p.

LEITE, Sebastião Uchoa. **Participação da Palavra Poética**. In. *O Pós-Modernismo: a geração de 45; Cabral e novos Poetas*. Petrópolis: Vozes, 1966. p. 77-115.

LIMA, Gonçalves Maria de Fátima. **O discurso do rio em Cabral**. Editora, 2016.

LOTMAN, Iuri. **A Estrutura do Texto Artístico**. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978. 479 p.

MAMEDE, Zila. **Civil Geometria: Bibliografia Crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942 –1982**. São Paulo: Nobel, 1987. 524 p.

MELO NETO, João Cabral de. **Cadernos de Literatura Brasileira/João Cabral de Melo Neto. Memória seletiva, confluências, entrevistas, geografia pessoal, manuscritos inéditos, ensaios**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, março de 1996. (Número 1) p. 5 -131.

_____. **Obra Completa. vol. único**. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1994. 836p.

NUNES, Benedito. **João Cabral de Melo Neto. Educação Pela Pedra -A Máquina do Poema.** In *O Dorso do Tigre: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 263-275.

_____. **João Cabral de Melo Neto.** Petrópolis: Vozes. 1971. 217 p.

_____. **Passagem para o Poético.** São Paulo: Ática, 1986. 304 p.

PAZ, Octávio. “Verso e prosa “; “Imagem”. In: *Signos em Rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976. 11- 62 p.

_____. **O arco e a lira.** Trad. Olga Saravary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 368 p.

PITTA, Danielle Rocha. **Ritmos do imaginário.** Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2005.

POUD, Ezra. **ABC da Literatura.** Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2002. 218 p.

_____. **A Arte da Poesia.** Ensaios Escolhidos por Ezra Paund. Trad. de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976. p. 21- 96.

RICOEUR, Paul. **A Metáfora Viva.** Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000. 500 p.

SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro. **Processos Retóricos na Obra de João Cabral de Melo Neto.** Assis, São Paulo: ILHPA-HUCITEC, 1978. 168 p.

SECCHIN, Antonio Carlos. **Poesia e Desordem: Escritos sobre Poesia & Alguma Prosa.** Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. 206 p.

_____. **João Cabral: a Poesia do Menos.** São Paulo: Duas Cidades. Brasília: INL. Fundação Nacional Pró-Memória, 1985. 307 p.

SOUZA, Helton Gonçalves de. **A Poesia Crítica de João Cabral de Melo Neto.** São Paulo: Annablume, 1999. 219 p.

TAVARES, Maria Andersen de Sousa. **Wallace Stevens, Francis Ponge, João Cabral de Melo Neto.** In. *Poesia e Pensamento*. Lisboa: Editorial Caminho, 2001. 382 p.

TENÓRIO, Waldecy. **A Bailadora Andaluza.** São Caetano do Sul. São Paulo: Ateliê Editorial. 1996. 178 p.

TODOROV, Tzvetan. **Teoria do símbolo.** São Paulo: Editora Unespe, 2014.

VILLAÇA, Alcides. **Expansão e limite da Poesia de João Cabral.** In Alfredo Bosi (org.) *Leitura de Poesia*. São Paulo: Ática, 1996. p.143-169.

WUNENBURGUER, Jean-Jacques. **O imaginário.** São Paulo: Ed. Loyola, 2007.