

## A poesia, o absoluto e o labor artesanal

Márcio Araújo de Melo  
Estela Campos de Oliveira

\*1 Universidade Federal do Tocantins, Campus Universitário de Araguaína. Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras/UFT. E-mail: [marciodemelo@uft.edu.br](mailto:marciodemelo@uft.edu.br)

\*2 Universidade Estadual de Goiás. E-mail: [estelacoliveir@uol.com.br](mailto:estelacoliveir@uol.com.br)

### Considerações Iniciais

DE QUE NATUREZA SE CONSTITUEM as palavras de um texto poético? Para Hegel, a literatura expressa a Ideia ou a manifestação do espírito absoluto. Mas trata-se de uma relação em certa medida ambivalente. É que, embora conectada ao espírito absoluto, a uma idealidade *totalizadora*, a literatura associa-se à dimensão finita do espírito enquanto representação da particularidade das coisas. O espírito finito, obrigado por sua condição a negar a dimensão infinita, ao fazê-lo, ao assumir essa negatividade, ascende por ela mesma à totalidade. É uma forma dialética de reconhecimento pelo oposto, ou pela negação – um apelo ao finito e ao mesmo tempo uma superação dele. E ainda que não passível de representar-se em sua forma, é para a totalidade que a literatura se abre.

Assim, para Hegel, a literatura não existe para expressar a universalidade abstrata, mas para trazer para a particularidade e a concreção a presença do absoluto. Ela realiza isto através da intuição, que tem a capacidade de propor por imagens a projeção do absoluto sobre o sensível e o concreto. Num primeiro momento, mesmo sob a perspectiva do absoluto, ou de algum modo aberta a ele, entendemos a arte como particularização, individuação, concreção imitadora, ou melhor, transmutadora das coisas e da realidade, que não pode representar o absoluto em sua própria forma. Pode apenas, em última análise, colocar-se sob a irradiação imaginária de sua existência. Também não há como apartar em si mesmo o absoluto, ou seu feixe de significados entremeados à particularidade da expressão que o projeta.

De todo modo, ainda segundo Hegel, a arte abre-se para o absoluto, sendo esta a essência que ela busca, a verdade que lhe cabe, seu conteúdo espiritual fundamental. Ele assim define a ideia:

Para darmos da ideia uma definição mais rigorosa, diremos que enquanto existente em si e para si, a ideia é também a verdade em si, é o que participa do espírito de um modo geral, o que é o espiritual universal, o espírito absoluto. O espírito absoluto é o que é o espírito universal e não enquanto particular e finito. Determina-se como o que recebe a verdade de uma verdade universal.<sup>1</sup>

A ideia é, portanto, a transposição, pela arte, da verdade universal em um ser concreto. Isto significa que a literatura permanece sendo uma abertura para o infinito, na dialética do atrelamento ao finito e sua superação, ao voltar-se para a intangibilidade do absoluto. Mas como chega ela a isso, como pode alcançar uma esfera tão impalpável e superior? É possível propô-la concretamente? Como, enfim, se torna realizável a projeção abstrata da totalidade sobre a particularidade das coisas, e tudo isso contido na palavra poética? Admitindo-se que seja possível não a apreensão do absoluto, mas tão somente sua sugestão, qual o papel da construção e do esforço do criador sobre a forma para que isso se dê? Qual a parte da busca voluntária e consciente? Existe uma produção única e dada graciosamente por uma condição refinada e especial do espírito que permite essa realização, seja ela a inspiração ou outra?

<sup>1</sup> HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o belo na arte*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 120.

No seu livro *Iniciação à Estética*, Ariano Suassuna<sup>2</sup> dedica um capítulo à distinção entre ofício, técnica e forma, e esta abordagem aqui nos interessa pela concepção de forma que se expõe: o autor parece associá-la de modo subjacente e inextrincável à Ideia no sentido hegeliano, ou à transposição intuitiva do absoluto sobre as coisas. Como, para este autor, a forma por si mesma implica espiritualidade inimitável, inovadora e única, já por isso se mostra afim à verdade do ser. Ao compor-se a obra, ao dar-se por feito um texto, isto nos leva a pressupor, pelo modo como Suassuna concebe a forma, que ela soube transmutar em si a Ideia e traz imanente o ser, de tal modo que a aparência formal e sua essência intrinsecamente coincidem e se identificam.

Se o ofício, como afirma Suassuna, é a parte mais modesta da criação, representa as regras indesejáveis de cada arte, seu caráter tradicional e universal, aquilo que é banal o bastante para ser ensinado. Mas ainda assim fundamental e nada descartável (como, por exemplo, o número de estrofes e de sílabas de um soneto), a técnica é imposição de regras, mas já em um nível um pouco mais flexibilizado (por exemplo, a opção, na pintura, pela forma linear, de contornos mais definidos, ou pictórica, de linhas menos nítidas e formas que de algum modo se fundem sob a expansão da luz e sombra, ou a coincidência de marcas artísticas enfeitadas em estilos de época ou “escolas”). Representando ambos, o ofício e a técnica, a parte da *necessidade* na criação, a forma é bem diversa e pode ser vista como a *liberdade* que nela afirma a espiritualidade e particularidade intransferível com que o artista capta a Ideia em cada obra. Ela é o que alcança o artista quando, tendo incorporado as regras do ofício e da técnica, como que as esquece, para ultrapassá-las e buscar o que lhe propõe a imaginação criadora ou a intuição; externa, por vezes com uma aparência de facilidade, mas que foi, de fato, duramente conquistada, aspectos únicos de sua subjetividade, traços singulares de sua percepção interior ou de sua alma. Nas palavras de Suassuna: “[...] o terceiro campo, o da forma, governado pela regra única e soberana da imaginação criadora, é o que fará o artista, imprimindo indelevelmente sua marca peculiar e original à sua obra.”<sup>3</sup>

Se o que governa a arte é a imaginação criadora, com sua marca indelével e original sobre a forma, supõe-se, então, que a obra realizada, para dar-se a ver como arte, implica que, simultaneamente à forma que exhibe, também a Ideia ou a visão absoluta aí se fazem imanentes e de algum modo perceptíveis: “Repita-se que, aqui, forma não significa aparência exterior de que se reveste o conteúdo, mas sim o princípio ativo, profundo, determinante e enigmático do ser.”<sup>4</sup> Não há, pois, forma distinguindo-se de conteúdo, mas identificação da forma com a essência, ou a forma sendo portadora imediata do ser. Tal visão da arte implica ainda que esta seja aquilo que se faz no ato de composição e que daí inteiramente resulta, que não se sabia antes de ser, tornando-se progressivamente inseparável do fazer de que ela emerge.

De algum modo, reencontramos Pareyson e sua concepção de arte segundo a visão moderna, como um fazer que se constrói artesanalmente e que só se vê segundo aquilo que erige e que se torna. Nele, como também em Cabral, e como adiante se verá, a arte é antes de tudo resultado da decisão de fazer, de produzir, de executar. Mas Pareyson não faz referência à Ideia ao explorar a noção de formatividade; ela só poderia estar presente se supuséssemos – podendo essa atribuição deduzida tornar-se temerária em relação a este teórico – ser a arte enquanto arte sinônimo instantâneo de apreensão da Ideia, já que esta é entendida por Hegel, Schopenhauer e alguns criadores como subjacente a toda verdadeira criação.

No texto, “A arte como formatividade”, de *Os problemas da estética*, Pareyson<sup>5</sup> nos lembra que toda atividade humana pressupõe o empenho para a execução e realização. Isso se percebe como óbvio nos trabalhos resultantes do ofício e da técnica, da execução manual e fabril,

<sup>2</sup> SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 267.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 266.

<sup>5</sup> PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 26.

mas a necessidade da intervenção executiva está também nas realizações de natureza mais espiritual, dependentes diretamente do pensar ou do modo de agir. Cabe ao homem propor possibilidades de ideias e ações, escolher e realizar obras teóricas, éticas ou estéticas. Mas a arte é, mais do que qualquer outra, a atividade por excelência, porque, ao se concluir, acaba de depor no mundo um ser único e irrepetível, que vem acrescer uma nova existência ou uma nova entidade no espaço ontológico. Isto porque a arte deve inventar o que antes inexistia, o que é original, o que amplia com presença inesperada a dimensão dos seres. E sua originalidade resulta do fato de que ela “[...] é um *tal fazer que, enquanto faz, inventa o por fazer e o modo de fazer*.”<sup>6</sup> É operando que ela inventa sua regra e seu ser. O realizar na arte é coparticipante do seu inventar. Se lhe fosse dado ver-se e se saber antecipadamente, a arte já estaria feita e completa. Fazer, inventar e perfazer ou acabar são as palavras de ordem da arte, ou mais propriamente da forma:

[...] estas características da forma, que é, precisamente, exemplar na sua *perfeição* e singularíssima na sua *originalidade*. De modo que, pode dizer-se que a atividade artística consiste propriamente no “formar”, isto é, exatamente num executar, produzir e realizar que, é, ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Ibidem, p. 26 (grifos do autor).

<sup>7</sup> Ibidem, p. 26 (grifos do autor).

### *Drummond e a “falta de instrumentos não-terrestres”*

Sem perder de vista o conceito de Ideia, de Hegel, como referência inicial de nossa reflexão, consideremos o poema “Os Cantores Inúteis”, de Drummond.<sup>8</sup> Sem sombra de dúvida, é negativamente, como impossibilidade, que se aborda a comunicação do poema como sua verdade absoluta. E isso acontece porque os elementos de elaboração poética não estão na mesma dimensão dessa verdade, pertencendo esta a outro nível que “não-terrestres”. Não há aí meias palavras: o poema fica explicitamente aquém de sua mais alta expressão, estando em planos diferentes aquilo com que vislumbra o poeta e os meios e materiais de que dispõe: “A canção absoluta não se escreve,/ à falta de instrumentos não-terrestres”. É fato que o poeta anseia pela “canção absoluta”, ou não teria por que se referir ao que permanece inapelavelmente distante, alheio e proibitivo sob a ótica de uma possibilidade criadora mais alta. É fato também que podemos ler naquele verso uma constatação de perda por parte do poeta. Tanto anseia e valoriza uma outra verdade inatingível que entende a canção do pássaro no quintal como um deboche dirigido ao desempenho de seu “verso modernista”, sendo que esta expressão talvez signifique simplesmente a intransponível insuficiência da palavra. Para o poeta, são ambos, ele e o pássaro, aprendizes da lírica, seres, em qualquer tempo, “ao sol ou à garoa”, sempre a caminho, mas que nunca chegam à meta. E se o poeta consulta os mestres, até o silêncio, única resposta obtida, parece avaro em sua gota. Todavia, sabemos que o silêncio pode ser revelador, e esse que apenas pinga levemente talvez não precise mostrar de si mais do que a parcimônia dessa mínima porção, presente, plena e indecifrável em sua essência. O que resta de comum ao canto do poeta e do pássaro, além da insuficiência, é a vaidade: mesmo crítico, sequer o pássaro alcançou aquilo que lhe caberia, assim como o poeta, embora pressentindo algo dessa busca comum a ambos, mas sem desvendá-la – já que, à falta de meios não a vê realizada no papel –, reconhece seu caráter intangível, impossível, anunciado desde o título. Encerra o poeta que acima da produção inacabada de ambos, melhor que ela, está a “melodia interna” vivida pelos amantes reais: “Tudo mais, em verdade, são ruídos”. E esta conclusão

<sup>8</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1988, p. 743.

nos remete à visão platônica, quando concebe três níveis de existência dos seres: no mais alto plano, as ideias, formas perfeitas, imateriais e imperecíveis (ou a “canção absoluta” a que se refere o poema); no mundo, os objetos reais que lhes correspondem (ou, em “Os Cantores Inúteis”, o sentimento-símbolo melhor que o poema, o “mítico amor”) e, depois deles, no patamar mais afastado da perfeição, a realização imitadora da arte. Reduzindo a questão a seus elementos nucleares, poderíamos dizer: dadas as limitações da linguagem, amar vale muito mais, ou satisfaz melhor os anseios míticos ou transcendentais do homem.

Já Valéry parece concentrar todas as questões relativas ao espírito poético e seus mistérios sobre a condição prática do fazer formal. Para ele, a poesia depende especificamente da união entre som e sentido e é essa indissolubilidade que o poeta deve perseguir, uma vez que ela garante a especificidade da natureza poética e sua força expressiva. Essa exigência de intimidade inseparável entre aqueles dois elementos nada tem de simples, sendo algo que parece tocar o reino do impossível se não se realizar por prodígios que não se explicam, dada a diferença total de natureza entre um e outro. No entanto, por extraordinária que pareça, é essa junção que deve alcançar o poeta.

Não crê Valéry que a construção poética resulte inteiramente de uma condição especial do espírito. O estado privilegiado em que som e sentido se dão ao espírito é raro e contrário a todas as exigências da vida, às distrações, às insatisfações, aos compromissos, a tudo que nos mobiliza em nossa existência habitual. Para o crítico, esses são momentos especiais que servem não exatamente para a construção poética em si, mas como uma bela oportunidade para o poeta se conhecer, para descobrir que ele, enquanto criador, pode, realmente, ser tocado por uma “energia espiritual de natureza especial”, sendo minutos de preço infinito. No entanto, ele não vive desses momentos, mas de um esforço enorme, feito por um malabarista do espírito, ao realizar com palavras um delicado equilíbrio, beirando o inacreditável – deve promover o encontro entre som e sentido, com todas as suas exigências (num encadeamento de ritmo, rimas, imagens, significados) que, em sua existência original, são absolutamente alheias, nada tendo de comum entre si. Assim, normas e inovações devem convergir para um diálogo entre estranhamentos, chegando, às vezes, a um resultado tão orgânico que só para terem chegado a ele parecem existir. Valéry compara o exercício poético ao trabalho feito com metais preciosos que dormem entre rocha e areia, e não só são difíceis de serem encontrados como ainda pedem um trabalho exigente para revelar todo o seu esplendor. Também o poeta não viverá de improvisações nem de acasos felizes, nem de mediunidade (em que uma voz desconhecida fale por ele), mas de um trabalho teimoso, eivado de contínuas correções, refeito por revisões que tecem estreitamente som, significado, sintaxe, ritmo, para se ter um resultado pleno de sutis entrelaçamentos entre correspondências e contraposições. O papel ordenador da forma é tão decisivo que, na verdade, o que o poeta acaba escrevendo não algo pretendido, mas aquilo que a forma, com todas as suas exigências de composição e coexistência entre os vários elementos verbais, lhe permitiu dizer, tendo ela preeminência sobre o pensamento:

É estranho que nos empenhemos em formar um discurso que deve observar condições simultâneas perfeitamente heteróclitas: *musicais, racionais, significativas, sugestivas*, que exigem uma ligação contínua ou conservada entre um ritmo e uma sintaxe, entre o *som* e o *sentido*.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> VALÉRY, Paul. *Varietades*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 198, (grifos do autor).

O prodígio da poesia é, pois, conscientemente buscado, e a definitiva importância do labor formal é sempre exaltada por Valéry. A poesia, reconhece ele, esteve desde seu início associada

ao poder de encantamento, sobretudo da sonoridade, que se sobrepõe ao sentido, muitas vezes ausente do efeito mágico. Os momentos especiais no “campo da existência psíquica” não são capazes por si sós de criar a sequência de associações felizes na ressonância e na significação, como aquela que ostenta um poema bem realizado. Aqueles momentos criariam apenas fragmentos e não o extraordinário resultado de um poema, indiviso e contínuo em seu todo semântico-sonoro. Este efeito só pode vir de um labor obstinadamente entretecido.

Valéry atribui ainda o caráter de universalidade ao poema, já que, como afirma, “o que vale apenas para um nada vale”, sendo essa “a lei implacável da Literatura”.<sup>10</sup> Para obter esse resultado de validade para outros, o poeta não só é capaz de raciocínio abstrato, como o põe a serviço de um agudo senso crítico, que não o abandona. Nada, pois, fica ao sabor de conquistas eventuais e mediúnicas. O pensamento é volátil, variável, caótico, mas o trabalho do poeta assume-se em atitude de exercício e persistência contra a dispersão e os dias desgastantes. <sup>10</sup> Ibidem, p. 198.

Valéry reconhece o poder mágico da poesia, mas atribui o seu resultado à criação consciente e rigoroso empenho daquele que lhe insufla vida. É o fazer que conduz a invenção do poema e que garante, inclusive, que essa invenção, ao se dar corpo, instaure seu significado intransferível. A grande palavra da realização poética é mesmo o ato de fazer, a obstinação artesanal, nas palavras de Valéry: “Se pois me interrogam; se se inquietam (como acontece, e às vezes muito vivamente) acerca do que “quis dizer” em tal poema, respondo que não quis dizer, mas quis fazer, e que foi a intenção de fazer que quis o que eu disse...”.<sup>11</sup> <sup>11</sup> Ibidem, p. 52.

Vemos neste texto que, para Valéry, não só há uma perfeita identificação entre a presença de cada palavra e o ser poético que exhibe, mas que foi a decisão criadora do autor ao escolher aquelas palavras a maior responsável por todo o resultado, quer semântico, quer sonoro. Vê-se que a escolha e combinação das palavras, de suas propriedades sonoro-significativas têm prioridade sobre tudo o mais. A primeira intenção não foi transcrever um significado entrevisto, mas cinzelar uma forma em que som e sentido se entremeassem. Escolhendo as palavras pela “intenção de fazer”, o poeta modela o produto lírico. O ser da poesia é idêntico à palavra com que se expõe, um é imanente ao outro. A minuciosa intenção de fazer produziu o que se disse, significando seja o que for. Essa imanência é igualmente proposta por Hegel, em *O Belo na Arte*, quando reconhece dois aspectos, o tema e a expressão, que se fundem na obra de arte, para entremostrear apenas a Ideia ou o ser da verdade poética; o tema é uma simples base virtual, “as linhas gerais do conteúdo”, que se pode dizer em poucas palavras, algo abstrato que só se concretiza e de fato se reconhece na execução, ou expressão:

Rememorando o que antes já dissemos quanto ao conceito do belo e da arte, insistimos mais uma vez sobre o seu duplo aspecto: o de conteúdo, de fim, de significação, por um lado, o de expressão, de manifestação, de realidade, por outro. Entre esses dois aspectos existe uma interpenetração tal que o exterior, o particular só tem razão de ser como expressão de interior. Na obra de arte nada mais há senão o que se refere ao conteúdo e serve para o exprimir. Aquilo que chamamos conteúdo, significação, é o simples em si [...]. Esta coisa simples, este tema que, por assim dizer, fornece uma base à execução, é o abstrato; pelo contrário, a execução é que é o concreto.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> HEGEL, G. W. F. op. cit., p. 123-4.

A insistência de Valéry na importância da intencional e metódica escolha das palavras remete-nos a outras considerações que fortalecem a concepção da criação literária como resultado da construção artesanal. Em “Poesia e pensamento abstrato” um dos estudos de *Variadas*, ao mostrar as diferenças de linguagem entre essas duas formas de reflexão, Valéry expõe

algumas ideias sobre os modos de manifestação do estado poético, para deixar claro que uma obra concluída não se deve a ele, mas a um atento trabalho de transmutação da palavra segundo os apelos simultâneos dos vários componentes formais da poesia. Afirma sem rodeios que aquele estado por si só não sustentaria uma obra. Sem dúvida, o estado de poesia permite a quem o experimenta uma visão resplandecente do mundo, uma associação harmônica entre as coisas, uma “tal plenitude de delícia e de compreensão imediata” que seria impossível não perceber sua força como um momento privilegiado e dadivoso; ao mesmo tempo, essa compreensão resplandecente, provinda de fonte não-localizável, parece dizer, segundo o autor, que este estado, malgrado sua harmonia, é como um iluminado fascínio que poderia se esvair, não existir, não ter nunca existido. Ele é tão prodigioso quanto fugaz e improvável:

Isto significa que este estado de poesia é perfeitamente irregular, inconstante, involuntário, frágil, e que o perdemos, assim como o obtemos, *por acidente*. Mas esse estado não basta para se fazer um poeta, como não basta ver um tesouro no sonho para encontrá-lo, ao despertar, brilhando ao pé da cama.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> VALÉRY, op. cit., p. 206.

### *João Cabral e a decisão de escrever, lúcida e laboriosa*

João Cabral se aproxima de Valéry no sentido de uma poesia construída pela decisão de escrever, sustentada pela atenção, disciplina e lucidez, muito mais do que por qualquer outra intervenção mental ou espiritual de caráter prévia e obscuramente desenvolvido, ou instantaneamente revelador. Na “Psicologia da Composição”, começa seu poema com dois versos que nos remetem ao sentido de liberação de uma tarefa proposta pelo poeta a si mesmo ou do dever cumprido: “Saio de meu poema / como quem lava as mãos”.<sup>14</sup> Para compor, o poeta se diz refugiar na folha em branco, na sua pura clareza, isenta e contrária a toda fuga. É ela que o “incita ao verso / nítido e preciso”. Mas que refúgio há, se esta folha, como diz o poema, descarta a noite – dentro da mitologia clássica, origem de tudo, mãe de todas as coisas e também sede do inconsciente – e o sonho? Ele o faz porque encontra o que precisa: ausência de devaneios, de mistérios, da “noite”, e sua “fonte”, enfim de toda escapatória, de toda evasão que destitui a objetividade. Sequer permite o poeta que seu próprio tempo real se deixe atravessar pelo tempo infinito, sem começo nem fim, do espaço poético: “como não há fuga, / nada lembra o fluir / de meu tempo, ao vento / que nele sopra o tempo”.<sup>15</sup> Esta folha em branco é árida, sem concessões, implacável em seu poder de enrijecer ou aniquilar coisas vagas que não encontraram sua melhor forma, sobretudo se foram elaboradas como “flores da véspera”, na engambelação do crepúsculo ou da noite. A poesia precisa ser trabalhada ao sol da manhã, porque este é o tempo da lucidez, em que todos os apêndices poéticos, como aspectos morais ou emocionais, e tudo o que for confuso, frouxo, morno, podem revelar sua nulidade. Ele desdenha a noite, com todo o seu peso simbólico e sua presença tão louvada em certos poetas (como René Char); desdenha-a no que ela pode ter de mais reconhecido literariamente: ser inspiradora ou liberadora de resistências racionais. A manhã, e não a noite, é que, para Cabral, revela as verdadeiras flores da criação poética.

Malgrado o voluntarismo expresso, a palavra que daí se obtém nem sempre é a que obedece a esse comando gerador, havendo também a que parece acontecer um pouco por si mesma. Do seu trabalho ele extrai tanto efeitos de seres ambigualmente concretos (como as ocas conchas), quanto os de sugestão e de liberação do pensamento (pássaros). Mas suas palavras não são

<sup>14</sup> MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968, p. 327.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 328.

a realidade, e sim arremedos que apenas lembram formas de ser no mundo. São também “minerais”, com muitos atributos que esta palavra pode sugerir: dureza, contenção, pureza, frieza, silêncio. Não enumeraria entre suas características a inanimada, porque o ser mineral assume para Cabral tanta intensidade, que parece conter uma forma de vida feita de silenciosa e quieta, densa e atenta essência.

O poeta diz ainda, na “Psicologia da Composição”, viver “com certas palavras, / abelhas domésticas”.<sup>16</sup> Se com elas vive como seres domésticos, a troca profunda é inevitável, conhece-as,<sup>16</sup> reconhece-as nas singularidades de seu modo de ser, assimila algo de sua natureza, atribui-lhes também algo de seu. Como suas abelhas, trabalha ao “dia aberto”, e de seu esforço retira não o sabor enjoativo da doçura passada, já apodrecendo, mas o toque desafiador ou sem adulações da acidez. Recusa as contribuições casuais, os detritos incertos, “a forma encontrada / como uma concha, perdida / nos frouxos areais como cabelos”.<sup>17</sup> Recusa ainda a aparição miraculosa da palavra resultante de um lance espiritual desconhecido, “a forma obtida / em lance santo ou raro”<sup>18</sup> – a forma, quem sabe, vinda do *estado de poesia* de que fala Valéry. O que busca é resultado da atenção; mas assim é até onde pode o poeta, porque há um voo, uma arrancada maior que a vontade construtiva não alcança; perde-se por causa da inadequação e inépcia das “mãos enormes”, pela carência de recursos mais sutis e refinados; isto nos lembra os “instrumentos não-terrestres” de Drummond, seu caráter desapropriado ou aquém do que seria desejável pelo criador. Há, pois, nesses dois poetas a constatação de uma ausência ou de uma impossibilidade que frequenta o ato poético:

mas a forma atingida  
como aponta do novelo  
que a atenção, lenta,  
desenrola,

aranha; como o mais extremo  
desse fio frágil, que se rompe  
ao peso, sempre, das mãos  
enormes.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Ibidem, p. 331.

Cabral tem nos seus poemas, quer sejam metalinguísticos, quer se mostrem como um “pretexto” ou uma espécie de painel referencial para o desenvolvimento de uma ideia subdividida em motivos, uma preferência pelos elementos terrestres que se exibam como enxutos, claros e luminosos, áridos e secos, limpos de resíduos e se expondo em formas nítidas e despojadas. Daí a presença do deserto, da luz, do mineral e a exclusão da noite, da umidade, da natureza luxuriante. O poeta coloca a luz como o elemento que pode transformar pretensos achados da véspera, isto é, do claro-escuro ou da noite, em coisas insignificantes, mornas, úmidas ou enrijecidas, desmascarando a ilusão criadora da penumbra: “(Teme por isso, / a jovem manhã / sobre as flores / da véspera)”.<sup>20</sup> Rejeita as intervenções poéticas noturnas, como também descarta as embebedas em moral, ou os resultados da pressa, porque as formas conquistadas no sonho, no devaneio, nas conformidades sociais, no irisado sentimentalismo, na miragem intuitiva, ou no açodamento criam presenças informes ou dispersivas, indecisas ou rígidas, incapazes de resistir ao limpo sol criador. Por sob a origem do poema se insinuam forças obscuras e instintivas que podem trincar a precisa superfície poética com imagens fáceis e fartas:

O poema, com seus cavalos,  
quer explodir teu tempo claro; romper  
seu branco fio, seu cimento  
mudo e fresco.

(O descuido ficara aberto  
de par em par;  
um sonho passou, deixando  
fiapos, logo árvores instantâneas  
coagulando a preguiça).<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Ibidem, p. 329.

O cavalo, presente na “Psicologia da Composição”, reaparece fortemente na “Fábula de Anfion”, associado ao acaso e depois à musicalidade. O acaso é metaforicamente expresso pela identificação com as coisas mais diversas, sendo primeiro um cavalo cuja cabeça ninguém conhece, para se metamorfosear sutil e prodigiosamente em um inseto que vive a proeza (poética) de sobreviver ao silêncio; torna-se depois uma esfinge de estrutura antiga e descarnada, que se faz enfim estranha flauta, já extinta e, no entanto, atuante, exercitando-se ao som do “puro nada”. Podemos entender alegoricamente essa sequência de imagens como uma visão inesperada do absoluto (acaso), ou da Ideia, no sentido hegeliano, ou um estado de poesia, servindo-se da presença impetuosa do cavalo, de sua bela e poderosa mobilidade, “raro animal”, remanescente de origens primordiais e intactas, mas cuja identidade ou representação (cabeça) se desconhece; o absoluto manifesta-se ainda pela habilidade do inseto, incompatível com o homem e sua precisão de palavra, em atravessar o ermo esvaziado de todo som ou de significação; insinua-se também pelo mudo mistério da esfinge que floresce sobre a exaustão da flauta ou da musicalidade, exercendo-se paradoxalmente sobre o nada.

Na “Fábula de Anfion”, Cabral divide o poema em momentos ou motivos diversos do mesmo assunto, e eles recebem uma espécie de subtítulos colocados à margem direita da primeira estrofe de cada um desses aspectos. Por um desses subtítulos, fica evidente que a ausência de musicalidade é um objetivo buscado por Anfion. Neste poema, Anfion é, como conta a fábula, o fundador de Tebas, e as qualidades – a brancura, a luminosidade, a seca avidez, o silêncio, a “fome vazia” que de tudo emana – atribuídas a esta cidade e ao deserto onde se ergue são formas que satisfazem o espírito, assim como outras se opõem ao desejo do fundador, sendo lembradas como faltas em modo de constatação nostálgica, mas nua e sem lamento. Por toda a ressonância dessas qualidades sobre as marcas presentes na poesia de Cabral ou por ele destacadas como forma a ser atingida, podemos entender essa cidade como uma sequência de ilustrações metafóricas dos atributos devidos à melhor produção poética. Aí, a ausência de musicalidade, ou o silêncio é buscado como um estado favorável a se atingir, associado à precisão poética, reforçando tudo que é nítido, claro e lúcido. A luminosidade, sempre desejável, tem o mérito de favorecer o ressecamento do som da flauta, que se cala. A música pertenceria ao mesmo domínio do estado de poesia, a seu apelo negativo, de onde emergem a doçura úmida, as visões entumescidas de sonho, sentimento ou mistério, contrárias ao caráter nuclear de uma castanha, ao mesmo tempo contido, essencial e pleno de possibilidade vital, como podemos ver nas estrofes seguintes:

Ao sol do deserto e                      Sua flauta  
no silêncio atingido                      seca  
como a uma amêndoa,  
sua flauta seca:

sem a terra doce  
de água e de sono;  
sem os grãos de amor  
trazidos na brisa,  
sua flauta seca:

como alguma pedra  
ainda branda, ou lábios  
ao vento marinho.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Ibidem, p. 322.

O deserto, em sua branca secura de “cinza e areia”, é propício à extinção da musicalidade e ao silêncio, mas não a um silêncio inerte, e, sim, agente, atento e atuante: “[...] Anfion, / agora que lavado / de todo canto, / em silêncio, silêncio / desperto e ativo como / uma lâmina, depara / o acaso, Anfion”.<sup>23</sup> Ao mesmo tempo, o silêncio é favorável ao surgimento do acaso e este desencadeia o soar da flauta: “O acaso ataca e faz soar a flauta”. O acaso, que, identificando-se, como vimos, com o cavalo sem cabeça, ou com o inseto que sobrevive ao silêncio, ou com a esfinge, e que podemos entender como um certo estado espiritual diferenciado, mais afeito à visão absoluta, se anuncia sob o som da flauta. Mas esta quase instantaneamente se torna “flauta extinta”, aridez que se elabora em nada. Este instrumento, mal se manifesta e já revela a posição antitética de si a si mesmo, tornando-se a “flauta extinta: / árida do exercício / puro do nada”.<sup>24</sup> Por isso o poeta trabalha contra a intromissão do absoluto. Esta posição nos lembra o que afirma Hegel sobre a arte: sua busca essencial se volta para o infinito, mas, por estar ancorada no individual e no finito, não pode realizar diretamente esse movimento para a totalidade; então, dialeticamente, num movimento de oposição, de negação do infinito, supera-se a si mesma, abrindo-se da particularidade e da individuação para a totalidade. Também Cabral parece ter de se haver com uma inelutável intromissão do absoluto – mas para recusá-lo, tão logo sua presença se insinua.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 324.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 324-5.

### *Bandeira e o “jogo de intuições”, à revelia do poeta*

Se a posição de Cabral como criador é a daquele que se conduz pela operosa vontade, pela determinação laboriosa de escrever e cuja necessidade se alimenta antes de tudo dessa decisão, Manuel Bandeira coloca-se num plano oposto quanto à origem da composição poética. Diz não fazer o poema que quer ou quando quer, mas que ele se faz intuitivamente, se oferece por si e se impõe ao poeta muitas vezes nos momentos mais inoportunos. É o poema produzido pela inspiração, aquele de que Valéry diria ser como que resultante de interferência “mediúnica” – e aí fala uma voz desconhecida e autônoma, mesmo se interior, insuflada pelo inconsciente e ditando o poema a ser transcrito, podendo mesmo haver os que vêm completamente prontos, como “A Última Canção do Beco”; em que, segundo o depoimento do poeta, independentemente de sua vontade, ignorando-a, foi a poesia que, simplesmente, assim se quis:

“A Última Canção do Beco” é o melhor poema para explicar como em minha poesia quase tudo resulta de um jogo de intuições. Não faço poesia quando quero e sim quando ela, poesia, quer. E ela quer às vezes em horas impossíveis: no meio da noite, ou quando estou em cima da hora para ir dar uma aula na Faculdade de Filosofia ou sair para um jantar de cerimônia...<sup>25</sup>

<sup>25</sup> RODRIGUES, A. MEDINA et alli. *Antologia da literatura brasileira*. V. 2. São Paulo: Marco, 1979, p. 143.

Por outro lado, se Bandeira não tem, como Cabral, a obsessão do elemento enxuto, preciso e luminoso, se se mostra aberto ao que é abundante, pleno de propósitos de expansão e de tensos anseios de pujança vital ou espiritual, em alguns poemas vai também demonstrar a predileção pelo modo menos do ser, pela exclusão de atributos marcantes, de rejeição de intensas energias impulsionando-se para acontecer, interferir, se descobrir. “O meu último poema” revela o movimento do ser enquanto busca do essencial: nada quer do que é vistoso, exuberante, nada de suntuosa evidência, fácil e excessiva para os sentidos, mas antes os atributos físicos e a paixão que não se exibem, sendo simples e parcimoniosamente o que são. Se há uma exuberância e uma intensidade, é a da substancial pureza. Busca-se o que é silencioso e translúcido, presença sem mistura e castiça em sua natureza, força contida na íntegra essência da origem. Aliás, aí se manifestam aspectos que frequentam continuamente a poética de Manuel Bandeira: de um lado, a busca da despretensão, da simplicidade, da modesta espontaneidade; de outro, a opção pela esterilidade existencial, pela extinção do desejo ou da manifestação sensorial, a busca do não ser, do “soluço sem lágrimas”, de “flores quase sem perfume”, de “suicidas que se matam sem explicação”.<sup>26</sup> Em “A morte absoluta”, o poeta exprime seu desejo de morrer “de corpo e alma”, não apenas pela desintegração da carne, mas pelo desaparecimento de todo indício de existência uma vez vivida, “sem deixar um sulco, um risco, uma sombra / a lembrança de uma sombra / Em nenhum coração, Em nenhum pensamento / Em nenhuma epiderme”.<sup>27</sup> Morrer sem deixar nem mesmo a lembrança do nome. Em “Enquanto morrem as rosas...”, desfalece à tarde, suavemente, a natureza, insinuam-se as desgostosas sombras da alma, enquanto apenas parece persistir, insatisfeito e magoado, mas obstinando-se, o apelo do sonho:

<sup>26</sup> BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, p. 119.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 148.

Morrem as rosas. Minhas pálpebras se molham  
No pranto das desesperanças dolorosas.  
Sobre a mesa, pétala a pétala, se esfolham,  
Morrem as rosas...

Morre o teu sonho?... Neste instante o pensamento  
Acabrunha o meu ser como um pesar medonho.  
Ah, por que temo assim? Dize; neste momento  
Morre o teu sonho?<sup>28</sup>

<sup>28</sup> Ibidem, p. 31.

Em “Os sapos”, o eu lírico, depois de mostrar os poetas do parnasianismo como sapos diversos e amantes das marteladas rítmicas, atrelados à criação de forte efeito aparente, que privilegia mais a norma – exclusão dos hiatos, da rima de termos cognatos, exaltação do “lavor de joalheiro”, da beleza cantada ao rigor do ritmo – do que a poesia como inextricável expressão do espírito, volta-se para a lírica sedenta do ser em sua dimensão absoluta, representada pelo sapo-cururu; este desdenha a vaidade e a glória fundadas nos efeitos de execução segundo um

rígido ideário formal, para experimentar o desconforto, a solidão e o frio sobre a imensidão infinita a que se abriria, pressupõe-se, a Ideia buscada pelo verdadeiro poema:

Longe dessa grita,  
Lá onde mais densa  
A noite infinita  
Verte a sombra imensa;

Lá, fugindo ao mundo,  
Sem glória, sem fé,  
No perau profundo  
E solitário, é

Que soluças tu,  
Transido de frio,  
Sapo-cururu  
Da beira do rio.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Ibidem, p. 47.

Todavia, esse despojamento exigente, que se afasta dos efeitos faustosos, eloquentes e exibicionistas, não exclui, em Bandeira, o lirismo carregado de força sensorial, de intenso apelo à vida em todas as suas múltiplas manifestações, que vão de impulsos do santo aos do herói, ao todo esplendor, à dionisíaca natureza igualmente afeita a origens espirituais, como aparece em “Plenitude”:

A energia vital que no ventre profundo  
Da Terra estuante ofega e penetra as raízes,  
Sobe no caule, faz cada galho fecundo  
E estala na amplidão das ramadas felizes.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Ibidem, p. 26-7.

### *A arte como produção fabril ou espiritual*

Todas essas formas de exprimir o modo como se dá a composição poética, de desvendar a atitude mental ou os esforços que a possibilitam, de definir as exigências para a seleção e combinação das palavras têm relação com a natureza da obra literária e com as leis que governam os fundamentos de seu ser, ou sua origem. Como quer o estruturalismo, desvendar modos de funcionamento, detectar funções é também, analogicamente, dar-se a ver a natureza de um objeto. Fazer um texto poético implica ter descoberto certos recursos técnicos e o modo de usá-los para modelar palavras que o tornem um objeto único, pleno de uma vida inimitável que circula sem se obstruir, mas variando seus tons, dramaticidade e luz; é realizar uma tão complexa e intrincada combinação de elementos que não se pode assinalar um componente decisivo que conduza só, soberana e hierarquicamente o alinhamento de todos os demais, nem destacar a ponta de um fio único, mesmo o da mais exuberante e fecunda expressão, que modele a meada literária inteira; a obra constitui um todo sincrônico, em que todos os aspectos aparecem tecidos entre si de modo simultâneo, todos se projetam uns sobre os outros e multiplamente se iluminam, como parte de um resultado em que multiplicidade e

unidade se entrelaçam. É esta colaboração sincrônica e intocável, completa na sua variedade e simultaneidade de componentes, de cenas e atores formais que faz da obra algo inextrincável, avesso a toda dissecação de suas fibras essenciais, permanecendo sempre fora do alcance de uma explicação conclusiva, abrangente e total. Toda abordagem teórica de uma obra, por mais sensível e luminosa que se mostre, por mais enriquecedora, deixa sempre um gosto de algo incompleto nos resultados, pois sabemos que ao apartarmos e explicarmos o funcionamento de algumas faces proeminentes da obra, não conseguimos, contudo, explicar todos os modos de interação dos componentes, sua minuciosa e esquiva ordenação e explaná-los num esboço que reproduza esquematicamente e com precisão os modos ou leis de associação e combinação dos vários elementos, sejam a significação, a sonoridade, o ritmo, a sintaxe, o léxico etc. Toda explicação de uma obra se detém em alguns elementos incapazes de reter em si a totalidade das faces articuladas e fios nela entretecidos.

Percorrendo o modo de conceber a construção poética segundo os autores anteriormente referidos – Drummond, Valéry, Cabral, Bandeira –, percebemos aspectos muito próprios na forma de conceber a fonte de seus recursos verbais e técnicos ou os procedimentos por eles empregados. Assim como a criação é um ato especial de descoberta que guarda marcas singulares e intransferíveis do autor, também as vias de realização desvendadas por ele revelam concepções e processos que pertencem exclusivamente a cada autor. Só quando reduzimos essas posições ao essencial, a suas linhas mestras, confrontando-as com posturas e definições teóricas já reconhecidas e normalizadas em suas perspectivas conceituais é que se sobressaem em relevo significativo os pontos de contato.

Valéry define o ato de criar como uma decisão de fazer, em busca de um resultado que exige a interação de elementos tão díspares que esta atividade aparece-lhe como altamente complexa; aliás, mais que isso, resultando do manejo simultâneo de vários elementos sem qualquer afinidade entre si, ela mais parece o efeito de uma intervenção miraculosa, em que nada teria podido sustentar a possibilidade de uma bela congruência de efeitos e que, contra tudo, quase magicamente se fez. Por isso mesmo guarda certa aura de realização prodigiosa e inexplicável. As palavras de Valéry frequentemente exibem sua visão objetiva e racional da criação para nela deixarem se infiltrarem sugestões do imponderável.

Mesmo delegando explicitamente a produção da poesia à construção, como decisão e resultado do fazer, ainda assim é como se em certos momentos ele deslizesse para a visão de arte como concepção espiritual, idealização, como elaboração interior cujos elos entre as partes permanecessem fora do alcance lógico e conceitual. Assim, a propósito da musicalidade e de vários outros aspectos relativos à lírica, ele escreve, em *Questões de Poesia*:

Por mais que contemos os passos da deusa, que observemos a frequência média, não obteremos o segredo de sua graça instatânea. Até hoje não constatamos que a louvável curiosidade que se consumiu escrutando os mistérios da música feita para a linguagem “articulada” tenha proporcionado produções de importância nova e essencial. Ora, tudo está lá. A única garantia do saber real é o poder: poder de fazer ou poder de predizer. Todo o resto é Literatura...<sup>31</sup>

<sup>31</sup> VALÉRY, op. cit., p. 180.

Pela exaltação da poesia, pela deferência com que a ela ou a um poeta de escola (como Mallarmé), não nos fica a plena certeza de que o mistério a ela associado por Valéry resulte do malabarismo formal que executa e a que se refere. Esta agrega, de forma cerrada, elementos díspares, mas que formam uma espécie de prodigiosa sinfonia; que só destoam, acrescentamos,

e emitem alguma nota de atrito quando o criador assim o quer (em busca de algum efeito de erupção); tão improvável se mostra a façanha instauradora de belos versos que o próprio criador se vê incapacitado de desvendar a complexidade de suas entranhas, entretecidas simultaneamente de disparidades que, entre si, tanto devem convergir quanto se opor, mas se ordenar no todo. Os fatores são independentes e apenas convencionalmente associados na língua, como som, léxico, sintaxe, na poesia deve se associar em funções que se transfundem, como se tivessem sido criadas desde sempre para essa sintonia:

Talvez eu deva chamar a atenção agora para o fato de que a execução de uma obra poética – [...], tornando explícitos os problemas que devem ser resolvidos – pareceria impossível. Em nenhuma arte o número das condições e das funções independentes a serem coordenadas é maior. Não vou infligir-lhes uma demonstração minuciosa dessa proposta. Limito-me a lembrar-lhes o que eu disse a respeito do som e do sentido, que só têm entre si uma ligação de pura convenção e que se trata, no entanto, de fazer a colaboração da maneira mais eficiente possível. As palavras evocam frequentemente, por causa de sua dupla natureza, aquelas quantidades complexas manobradas com tanto amor pelos geômetras.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Ibidem, p. 217.

Já Bandeira assume expressamente o surgimento da poesia como exigências inexplicáveis tanto pela lógica quanto pelo poder decisório do poeta; a julgar por depoimento seu, aí apenas cumpre as exigências expressivas que gratuitamente o invadem. Hegel, por sua vez, vê a poesia como um movimento para o absoluto que, no entanto, se afirma pela negatividade, porque, ancorada na finitude, ela não tem como realizar, direta, expressivamente, aquela dimensão de plenitude.

A literatura abre-se para o infinito, mas não pode exprimi-lo diretamente. Atrelada à particularidade das coisas, assume o infinito pela negação ou transposição dele, enquanto impulso para o intangível. Por essa negatividade mesma, por essa exclusão do infinito, pelo movimento para a dimensão que a ela se opõe, a literatura acaba por abrir-se a uma conversão ascensional para a totalidade. É uma forma dialética em que o anseio para o infinito volta-se para a finitude e a individualização das coisas sobre as quais a arte se sustenta, mas para negá-las e ultrapassá-las em direção à amplitude infinita. Embora a dimensão absoluta possa ser presentida intuitivamente, é inalcançável e intraduzível pelo caráter limitado tanto das palavras quanto da inteligência humana.

Enquanto Hegel coloca a arte sob essa perspectiva transcendente, a poesia moderna, tão voltada para a postura objetiva, impregnada da visão racional – que, desde o Iluminismo, tende a frequentar todas as áreas do conhecimento –, prioriza o voluntarismo da expressão, a opção pelo labor objetivado através da intenção lúcida de moldar meticulosamente a palavra poética. Valoriza-se tanto o ato intencional de fazer, de formar, de compor quanto a materialidade das palavras ou o tecido expressivo que resulta desse labor, sejam quais forem seus limites. Atribui-se um poder prioritário ao propósito de fazer. Parece ficar implícito que querer fazer já é signo prévio de convicção e de poder realizador, e que o produto deverá trazer, dentro dos limites próprios e necessários da palavra, a marca positiva do intenso empenho com que foi elaborado. Por outro lado, se persistisse qualquer insatisfação, ler-se-ia aí, de forma indireta: o que não se pode fazer, é inútil devaneio, inútil menção, ou o que não se pode tocar, nem desvendar, remediado está.

## Considerações Finais

Paralelamente a essa lúcida e atenta intenção realizadora, os poetas dão frequentemente o testemunho de que algo no caminho da expressão supera suas possibilidades artesanais de trabalho. Há, visivelmente, na poesia e na crítica literária moderna uma tendência a enfatizar a impossibilidade de plenamente compreender a poesia enquanto modo de elaboração, de fazer intelectual e artesanal do texto, assim como de entender por completo a origem e natureza dos elementos que entram na constituição de sua unidade estética e semântica, da totalidade de som, sintaxe, léxico e sentido que a caracteriza.

Essa impossibilidade, de algum modo, parece já nuclearmente contida na concepção de Hegel ao ver a obra como uma produção que traz uma forma de ambiguidade intrínseca. Ao se abrir para o infinito, para ele se dirige não diretamente, e, sim, como resultado de um efeito de desvio, enquanto retorno para os seres em sua particularidade e finitude e elevação sobre eles para uma dimensão que os transcende. A literatura, assim, pode-se dizer, se constrói sobre o desvio e a falta. Por isso mesmo, concluímos, assume em si, simultaneamente, a projeção do esplendor para o qual tende e a sombra, a plenitude e a ausência, ou a falta através da finitude em que se desdobra.

Esta “dissidência” interna da obra literária está presente não apenas na teoria hegeliana, mas frequente também, de modo um tanto esquivo, alguns dos mais claros defensores da obra como resultado de uma construção intencional, como decisão operosa de compor. Em meio a tanta objetividade formal, se insinuam palavras que parecem boiar dentro de suas teorias como vestígios de verdades assinaladas mas que não se desdobram de si mesmas; pode ser que, justamente, assim se mostrem por fugirem ao enfoque nítido e delineado da questão formal ou, simplesmente, por representarem aspectos de reflexão aparentemente insondáveis, deslizando para além de uma definição lógica.

Valéry, ao mesmo tempo que fala da impossibilidade de se desvendar o processo que sustém a “graça instantânea” da poesia, faz apelo ao único poder que resta ao poeta: o poder de fazer. Mas esse é um poder que se alimenta de exigentes condições e que implica a submissão do criador às imposições de rima, ritmo, melodia, sugestão, significação, as quais alteram o próprio rumo de seu pensamento, que tem que “querer o que se deve querer”; o poder do poeta deve servir ao entrelaçamento simultâneo dos vários elementos sonoros, sintáticos e semânticos entre si, ou melhor, promover a intimidade aparente de suas diversas estranhezas. Elas precisam se entretecer e se incorporar, como se se transmutassem umas nas outras, se fundissem. Trata-se aí de elementos originalmente estranhos entre si, sendo alguns pertencentes à ordem humana e mental, como a linguagem e as convenções verbais; a outra, ao domínio das coisas, como o ritmo e a entonação. Realiza-se aí, na complementaridade desses elementos tão heteróclitos, uma proeza, um processo de combinação de tão primorosos efeitos que escapam ao entendimento do próprio autor.

Para conseguir essa proeza, o poeta, segundo Valéry, dá prioridade à intenção de fazer sobre a de querer dizer, porque seu poder de expressão está claramente condicionado à natureza múltipla, diversificada e complexa dos elementos sintáticos, lexicais, sonoros, rítmicos e racionais. O poeta não teria sequer condições de falar do que quis dizer – embora Valéry não problematize nem lamente essa constatação –, porque seu pensamento e seu querer poéticos acabam sendo um devir que se atrela progressivamente às condições formais do poema em curso de realização. Outras vezes o poeta incorpora e às vezes idealiza seus limites como uma manifestação apenas parcial de um desejo ilimitável e de possibilidades poéticas transcendentais,

como faz Mario Quintana,<sup>33</sup> no *Poema*, ao se referir ao que o poeta insistentemente busca como sendo por vezes o “diamante mais puro” que apenas existe em sua “límpida loucura”.

Reforçando a ideia do caráter inexplicável do processo de composição, Valéry nos lembra que as obras que se empenharam em elucidar os modos de composição rítmica e melódica da poesia nada acrescentaram de essencial à compreensão disso. A poesia enquanto criação é algo que permanece inexplicável. O que dela se esclarece é sempre parcial e as considerações que sobre ela se fazem servem apenas “um pouco para esclarecer a constituição da poesia, que é bastante misteriosa”.<sup>34</sup> Valéry não reflete especificamente sobre a possibilidade de elucidar esse mistério – ao contrário, constata-o e aí nos deixa. E o mistério nos remete insistentemente ao modo como a poesia consegue harmonizar elementos tão diversos entre si. É uma espécie de arranjo mágico, em que o modo de intervenção dos elementos realizadores do prodígio não se explicitam por completo. Ela parece resultar de funções mentais que se acionam sem se conhecer. A inutilidade, reforça o poeta, de perscrutar os elementos formais e rítmicos, ou de “contar os passos da deusa” é indubitável, já que não alcançamos “o segredo de sua graça instantânea”. É como se *o poeta pudesse fazer, executar, mas não compreender nem prever o que faz*.

O efeito resplandecente da poesia persiste tão estranho a explicações de ordem formal ou outra quanto o modo de entrelaçamento dos diversos componentes verbais que tecem o corpo poético. Falando tão objetivamente da intencionalidade ou das insuficiências da construção poética, o poeta, no entanto, fica à superfície de sua dinâmica mais profunda, referindo-se a ela como misteriosa e a seu encantamento como um “segredo”, um resultado vindo por caminhos e ordenações intangíveis ou ininteligíveis.

Fato é que os poetas, mesmo os que se querem os mais lúcidos em seu processo de criação, como Valéry ou Cabral, parecem, como vimos, lutar com algo que, intrinsecamente, tende a ignorar e mesmo a minar a estrutura poética que se idealiza e que se pretenderia sustentar. Ou, simplesmente, se constata o domínio inevitavelmente relativo dos recursos verbais ou formais deixados ao poeta e a necessidade de se conformar aos resultados, mesmo quando eles exigiram, conforme depoimentos de alguns, obsessivos esforços de revisão, com incríveis retornos ao mesmo texto ao longo de anos.

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1988.
- BANDEIRA, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de Estética: o belo na arte*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- QUINTANA, Mario. *Primavera cruza o rio*. Maria da Glória Bordini (Org.). Rio de Janeiro: Globo, 1985.
- RODRIGUES, A. MEDINA et alli. *Antologia da literatura brasileira*. V. 2. São Paulo: Marco, 1979.
- SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.
- VALÉRY, Paul. *Variiedades*. Organização e introdução de João Alexandre Barbosa. Trad. Maiza Martins de Siqueira. Posfácio de Aguinaldo Gonçalves. São Paulo: Iluminuras.

<sup>33</sup> QUINTANA, Mario. *Primavera cruza o rio*. Maria da Glória Bordini (Org.). Rio de Janeiro: Globo, 1985, p. 24-5.

<sup>34</sup> VALÉRY, Op. cit., p. 198.