



# Nau Literária

crítica e teoria da literatura em língua portuguesa

PPG-LET UFRGS

ISSN 1981-4526

<http://seer.ufrgs.br/nauliteraria>

Vol. 14 N. 02 2018

Literatura e a emergência do político

## Violência, imagem e linguagem na poesia de Alberto da Cunha Melo

### Violence, image and language on the poetry of Alberto da Cunha Melo

Renato Nésio Suttana

**Resumo:** Algumas manifestações contemporâneas da poesia brasileira têm sido marcadas profundamente por imagens de violência física e psicológica. O objetivo do presente artigo é investigar essa temática, abordando-a a partir de indicações encontradas na obra de Alberto da Cunha Melo. Percebendo que a violência se manifesta ali como uma constante, buscaremos compreender de que maneira as temáticas da opressão e da sujeição do outro se exprimem em suas imagens. Deparamo-nos, na obra, de modo geral, com um imaginário que revela a ideia da opressão e submissão do outro como elemento constituinte das relações sociais, opressão que se exerce também no plano da subjetividade e do simbólico. A série de poemas de cunho narrativo intitulada *Yacala* descreve, em linguagem contida e incisiva, o processo de destruição de um indivíduo por forças naturais (a doença que o consome internamente) e sociais (o processo de marginalização a que ele, dadas as suas origens e a sua trajetória de vida, é brutalmente submetido). Ao mesmo tempo, exprime o drama de um sujeito que resiste à destruição, mas que a qualquer momento pode sucumbir frente a ela.

**Palavras-chave:** Violência; Imagem; Poesia contemporânea; Alberto da Cunha Melo.

**Abstract:** Some manifestations of Brazilian poetry of today are deeply marked by images of physical and psychological violence. The objective of this article is to investigate such thematic, approaching it from indications found in Alberto da Cunha Melo's works. Realizing that violence is expressed as a constant in those works, we aim to understand how the themes of oppression and subjection of the other emerge from the poet's images. In general, the reader is confronted, in the work, with an imaginary revealing the idea of the oppression and submission of the other. This oppression — which is also exercised on the level of subjectivity and symbolism — is a constituent element of social relations. The series of narrative poems entitled *Yacala* describes, in a self-contained and incisive language, the process of the destruction exercised upon an individual by natural forces (the disease that consumes the man internally) and social forces (the process of marginalization to which, given his origins and his life trajectory, he is brutally subdued). At the same time, the series expresses the drama of a subject who resists destruction, although in the verge of succumbing to it at any moment.

**Keywords:** Violence; Image; Contemporary poetry; Alberto da Cunha Melo.

“... neste planeta assustador.”  
(Alberto da Cunha Melo)

## 1 A metafísica negativa

O conjunto de obras de poesia publicadas em vida por Alberto da Cunha Melo<sup>1</sup> se compõe de quinze volumes. Inicia-se com *Círculo cósmico*, editado em 1966 como separata da revista *Estudos Universitários* da Universidade Federal de Pernambuco, e termina em *O cão de olhos amarelos & outros poemas inéditos*, de 2006, último livro publicado pelo autor. Além dos livros de poesia, Cunha Melo publicou também um livro de crônicas, um ensaio sobre a literatura de cordel e relatórios de cunho profissional, deixando inéditos alguns escritos em prosa (anunciados aqui e ali nos livros impressos), entre os quais o importante *A noite da longa aprendizagem*, de que são citados trechos no estudo *Faces da resistência na poesia de Alberto da Cunha Melo*, publicado em 2003 por Cláudia Cordeiro. Segundo notícias da ensaísta, esse grande livro, de caráter meditativo e autobiográfico — formado por cinco volumes manuscritos (CORDEIRO, 2003, p. 24) —, contém registros cuja primeira manifestação data de fevereiro de 1978.

A conformação da obra editada de Cunha Melo é peculiar, e deve-se observar que alguns de seus livros tiveram mais de uma edição. Isto se deve não tanto a facilidades ou conveniências de edição — de que o autor não gozou em vida —, mas ao fato de os textos originais terem sido compilados e, conforme a situação, reeditados em publicações posteriores, às quais eles se incorporaram (como é o caso da *Oração pelo poema*, cujo texto, além da edição original, de 1969, consta também nos *Poemas anteriores*, de 1989, e *Dois caminhos e uma oração*, de 2003). Desse processo de reedições podemos dizer, ao menos, que, revisitando as obras, as recupera do esquecimento e que, ao recolocá-las em circulação, as põe em confronto com aquilo que está em questão a cada vez.

Com efeito, o gesto — de editar e reeditar —, segundo se percebe da leitura do ensaio de Cláudia Cordeiro (que além dessas informações traz esclarecimentos relevantes acerca das diversas edições dos poemas do autor, bem como de suas relações com a chamada Geração 65 de poetas nordestinos<sup>2</sup>), liga-se ao fato de que as obras originais, publicadas localmente em pequenas tiragens, de circulação restrita, foram anexadas aos livros seguintes. Essa prática, embora tenha a virtude de torná-las gradualmente mais acessíveis ao público leitor (qualquer que fosse este na época em que o autor as publicou), de certo modo complica e dispersa a

---

<sup>1</sup> Alberto da Cunha Melo nasceu em 8 de abril de 1942, na cidade de Jaboatão dos Guararapes (PE), e faleceu em 13 de outubro de 2007, no Recife.

<sup>2</sup> O núcleo inicial do grupo foi composto pelos escritores jaboatanenses Jaci Bezerra, Domingos Alexandres, José Luiz de Almeida e Alberto da Cunha Melo, conforme notícia de César Leal (1966 apud CORDEIRO, 2003, p. 27), mencionada pela autora.

possibilidade de percepção do seu desenvolvimento próprio, mais claramente visível quando se reconstitui a trajetória do seu surgimento e publicação. Não obstante, demonstra ao menos, conforme o faz notar Cláudia Cordeiro, um aspecto que a ensaísta considera como fundamental na poesia de Cunha Melo, relacionado a um fator de “resistência” cuja interpretação aponta para algumas das características que a marcam.

Em princípio, o que se chama de “resistência” tem a ver com a hostilidade com que o mundo moderno recebe as manifestações da poesia e do humanismo. Estamos aqui no rastro daquilo que Adorno afirmou acerca de não ser mais possível escrever lírica depois de Auschwitz — afirmação que parece dirigir à poesia uma acusação de frivolidade a que ela não tem como responder senão deixando de ser aquilo que é. Entretanto, não obstante as razões que teríamos para aceitar como dada a existência desse elemento — a resistência — e para considerá-lo da maneira como o considera a autora, convém supor que a sua significação tem um alcance restrito. Admitiremos, no início, que a resistência tem a ver mais com o esforço de criar uma obra de poesia que se sustente como tal — e de “existir como autor” diante de um universo de circunstâncias que, em mais de um sentido, se mostra inóspito e frequentemente adverso a esses esforços — do que com qualquer outra coisa, que extrapola o sentido desses esforços.

De qualquer modo, temos aí o todo da obra publicada<sup>3</sup>, incluindo-se as duas impressões do volume *Dez poemas políticos*, de 1979, acrescentados ao livro *Noticiário*, do mesmo ano. (Outras informações podem ser encontradas, por exemplo, no apêndice “Obras do autor”, de *Dois caminhos e uma oração*, que traz uma lista atualizada dessas publicações até o ano de 2003, anteriores portanto a *O cão de olhos amarelos*.) Não entraremos em pormenores acerca da tese de Cláudia Cordeiro, que reedita e expande uma afirmação de Alfredo Bosi, contida no prefácio que Bosi escreveu para a edição de 2000 do poema *Yacala*<sup>4</sup>. Resumidamente, a afirmação assinala que, ao lado de Augusto dos Anjos, Jorge de Lima, Carlos Pena Filho e João Cabral de Melo Neto, o Nordeste brasileiro “nos dá, mais uma vez, [...] a sua lição de dor que se faz beleza e arranca de si forças para construir uma poesia [...] cujo nome secreto é — resistência” (BOSI, 2003, p. 163).

---

<sup>3</sup> Tratamos aqui, evidentemente, apenas da obra de poesia.

<sup>4</sup> Publicado pela Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, EDUFRN.

Se existe, de fato, um aspecto de “resistência” na poesia de Cunha Melo<sup>5</sup>, não queremos disputar, pelo menos não até um ponto extremo. Antes, preferimos suspeitar da extensão do conceito e mantê-lo restrito àqueles dois sentidos mencionados há pouco, sendo de observar, no início, que o que ali é tomado como resistência remete principalmente, a nosso ver, ao conjunto de esforços que o autor empreende para editar e fazer circular os seus livros (sem desconsiderar a consciência que teve — manifesta em diversos momentos — da relevância de sua própria poesia para a literatura de seu tempo e das dificuldades que enfrentou para editá-la).

É de observar também que, se o conceito aponta para certa relação do autor com a realidade social do seu tempo, essa realidade é enfrentada mais abertamente em livros como *Noticiário* e *Poemas à mão livre*. Esses volumes contêm poemas escritos no formato dos versos “livres” que Cunha Melo adotou para os seus poemas no final dos anos 70, quando abandonou a poética das quadras em octossílabos, desenvolvida por mais de dez anos, desde as primeiras manifestações de sua poesia, e a que de algum modo retornará em seus anos finais, com *Yacala*, *O cão de olhos amarelos* e, sobretudo, *Meditação sob os lajedos*, livro que estampa, a nosso ver, os seus escritos mais significativos. Já sobre o conjunto “Outros poemas inéditos”, incluído em *O cão de olhos amarelos*, o autor esclareceu em nota introdutória que nele “se encontram amostras dos originais engavetados e representativos das várias fases de [sua] obra”:

Estão juntos uma seleção de textos inéditos escritos em octossílabos rimados, estruturados dentro de uma forma fixa a que chamei de Retranca (I), poemas dos livros de títulos provisórios: *Noticiário II*, *Poemas 83/84*, *Poemas 81*, *Diário de Bardo* (II), e *Poemas Finais* (III), e de minha primeira fase, em octossílabos brancos (IV). (MELO, 2006, p. 80)

A ideia de dividir a obra em “fases”, reiterada e esclarecida no ensaio de Cláudia Cordeiro, parece ter sido cara a Alberto da Cunha Melo e é de certo modo um marco de orientação para a leitura dos seus poemas. Ressaltamos nela, sobretudo, uma preocupação de autorrevisão (no sentido de um debruçar-se constante sobre aquilo que escreve) e, principalmente, de autoconhecimento — ou autoconsciência —, a atravessar de ponta a ponta a trajetória da sua produção. A autorrevisão e o autoconhecimento — que implicam uma espécie de aprendizado de si e um esforço permanente de autodomínio e comando da linguagem — colocam aquele que escreve numa relação de perspectiva diante da obra.

---

<sup>5</sup> A proposição de Bosi foi comentada pelo autor num poema intitulado “Dois demônios”, em que, entre outras coisas, se diz: “[...] e assim, toda resistência, / em duas frentes, leva o tempo / inteiro de tua existência, / rouba-te as horas de amar, / que dão aos santos seu altar” (MELO, 2006, p. 107).

Já na *Oração pelo poema* — composta de trinta seções de cinco quadras em octossílabos desprovidos de rimas — a escrita aparece como alguma coisa em direção à qual se deve caminhar. À maneira dos primeiros livros de João Cabral de Melo Neto, ela não está “dada” desde o princípio, e o seu teor, descoberto aos poucos e à medida que o próprio escrever se desdobra e ganha corpo, parece dirigir-se a uma divindade incógnita que “regressa / pelos quatro cantos da casa” e à qual se solicita que venha, estranhamente, “desenterrar o poema” que é também do corpo e se dá na forma de um grito (MELO, 2003, p. 311). Mas escrever é trabalho que se faz “de cabeça baixa”, adverte o autor na primeira estrofe do poema. Cumpre implorar a esse Deus desconhecido não tanto que seja o guardião do poema por escrever, mas que ao menos proteja o esforço sem origem e sem direção do qual ele decorre e do qual se espera, mediante o advento da “palavra brisa / irmã das fontes” ou de “qualquer palavra que suavize” a vida para sempre, o poema por vir: “Senhor, protege meu poema / e obscurece com tua sombra os versos mortos, as palavras / que sobram, o tempo perdido” (MELO, 2003, p. 311).

Se é verdade que nunca há mundo suficiente para quem escreve, é verdade também, como o quis Maurice Blanchot, que a realidade nunca é suficiente para aquele que, ao se pôr em demanda de qualquer linguagem, se põe em demanda da sua origem (relação que, conforme observou Blanchot em diversas ocasiões, será sempre eivada de equívocos, não sendo menor o fato de que, sempre que se pensa encontrar a linguagem, o que está em questão é o mundo e, sempre que se encontra o mundo, o que aparece para quem busca é a linguagem destituída de substância). Assim, escrever só pode ser um gesto de indecisão: “[...] como se a poesia precisasse faltar e faltar-se a si própria”, sugeriu Blanchot (1997, p. 133), num estudo sobre Baudelaire; ou “como se ela só fosse pura e profunda em razão de seu próprio defeito”.

Não é difícil que a percepção do ato de escrita o denuncie como um ato precário, muitas vezes ambíguo e “ameaçado”, tendente a buscar um horizonte incerto e sobrecarregado de erros. Mas é em direção a esse horizonte que se deve avançar: “Por que levarei adiante / este poema ameaçado? / Por que levarei esta vida / tão ameaçada também?” (MELO, 2003, 323). É em direção à fuga que se caminha, mesmo não se sabendo qual o sentido ou a razão da caminhada e, mesmo, ignorando se a direção a tomar é a correta. Tal é o sentido do erro e tal é, para Blanchot, o significado que se deve atribuir à noção de “erro” ou daquilo que a poesia porta como um “defeito”, concentrando em si, de algum modo, a sua força. É também “o vazio que a aprofunda, a purifica e sempre a impede de ser”, isto é, aquilo que

a salva de ser, e por essa razão a irrealiza e, irrealizando-a, torna-a ao mesmo tempo possível e impossível, possível porque ela ainda não é, se ela se realiza a partir do que a faz fracassar, e impossível porque não é nem capaz da ruína completa, que lhe daria a base da sua realidade. (BLANCHOT, 1997, p. 133-134)

Essa entrada na irrealidade perturba e desorienta. Voltando à poesia de Alberto da Cunha Melo, não é de espantar, pois, que, quanto a isso, o autor se pergunte: “Poesia, poema, por quê? / Disso tudo possuis, Senhor, / a chave no bolso da túnica / ou deste a algum anjo a resposta?” (MELO, 2003, p. 323). Tais suposições, por sua vez, nos fornecem indícios do que pode vir a ser, na poesia, a relação do autor com sua escrita — relação marcada pelos avanços e recuos, pelas aproximações graduais a um objeto fugidio, que às vezes aparece com uma nitidez ofuscante, mas que também pode naufragar no desaparecimento. Igualmente, as suposições nos põem na pista do eventual e do incerto, apontando para aquilo que a ideia da “forma” do poema pode significar no âmbito dessa escrita. Quanto a isso, notaremos que, quando em *Dez poemas políticos* a regularidade do octossílabo é substituída pelo formato dos poemas curtos, escritos em versos irregulares, de poucas sílabas, a poesia se inflete em direção ao que não hesitaremos em chamar de sua dimensão “social” propriamente dita (da qual é certo que nunca se afasta); mas a ideia do risco e da ameaça permanece, sendo o poema “resistente” — para adaptarmos o termo de Bosi — apenas um modo próprio de perseverar diante do desaparecimento: “Agora me lembro / do que sou: / nenhuma palavra alta, / nenhuma ousadia maior / do que a de esperar / que os outros não ousem contra mim” (MELO, 1979, p. 95).

Escrever é sempre “pouco” e sempre “menos”, diante do desaparecimento em que tudo soçobra e que outra coisa não é senão o próprio aparecimento da realidade como tal (e como quer que a compreendamos e qualquer que seja o significado que demos a esse termo). Podemos caminhar nessa direção? Se, “como somos poucos, / tentamos preservar-nos / e a canção é a única / forma de defender / o nosso amor”, ou se “a canção é a única / forma de batalha / que nos restou” (“Os esquimós”, in MELO, 1979, p. 112), a percepção de que “poema nenhum, nunca mais / será um acontecimento: / escrevemos cada vez mais / para um mundo cada vez menos // para esse público dos ermos / composto apenas de nós mesmos” (MELO, 2003, p. 27) não aponta apenas para uma perda de público — da qual os poetas tendem a se queixar cada vez mais na época contemporânea, deslocando de certo modo o sentido da questão para um setor onde ele se torna duplamente equívoco. Aqui se negam muitas coisas, mas queremos ver nesses versos, sobretudo, na negação que os constitui, também uma forma de afirmação, que aponta para o desaparecimento como instância da

hesitação. E queremos notar que o desaparecimento é a própria ausência de linguagem diante de uma realidade “assustadora” ou sua terrível vice-versa (um excesso de linguagem que nos deixa aquém de toda realidade). Mas estamos de fato ameaçados? Pode a poesia resistir? E, se resiste, do ponto de vista da perquirição das suas fontes, a que coisa de fato resiste, se o seu destino é soçobrar?

Escreve-se, na poesia de Cunha Melo, sob o signo do sobressalto. Marquemos esta afirmação, pois é um ponto de referência que nos permite situar não apenas a constante explosão de violências e imagens de violência que marca os seus escritos (“Se ainda vives, / corre para o mar. [...] / Se ainda vives, vai fogo aprender / essa bela e absurda / forma de lutar”<sup>6</sup>), como também um horizonte de possibilidades para onde se pode caminhar. Esse horizonte nos revela que a relação com o ser, no âmbito da escrita, é relação de atrito, de limadura e desgaste, ou que o próprio ser, como quer que o concebamos e quaisquer que sejam as circunstâncias, não é outra coisa que esmagamento e dissolução. Assim, quando responde às exigências impostas à literatura moderna pela cultura e pela brutalidade de um tempo impiedoso, que leva de roldão os fortes e os fracos em sua dança assustadora, a tonalidade da resposta é negativa e, evidentemente, sombria em todos os sentidos: “Os povos africanos / não planejam invadir / o Leste Europeu, / e as moças da Rússia, / como as outras escovam / seus cabelos pela manhã. / De que demônios / mais sanguinários do que nós / as armas que produzimos / nos protegem?” (MELO, 1979, p. 36). Mas há uma esperança de perfurar a crosta. Vista a partir da perspectiva desse verdadeiro compromisso que assume com as coisas, a obra parece anunciar que “ser” é ser sem saída e que viver é estar sujeito a eventualidades, a um labirinto cotidiano de relações no qual se está, sempre, e até o final, em desvantagem: “As indiferentes, até elas, / começam a receber / seu estoque cotidiano / de violência permitida. / E Lídia, e Laura, e Lara / e os fardos do porto, / quando chega um navio, / são jogados, de mão em mão, / alegremente” (MELO, 2006, p. 137), mas isto não a consome totalmente, isto é, não abrange inteiramente o sentido daquilo que ela pode alcançar.

Se a realidade não tem saída, a negatividade nos diz que o processo da violência se dissemina em todos os setores da vida. Seria longo, trabalhoso e talvez desnecessário descrever as formas por meio das quais se manifesta. No entanto, podemos arrolar algumas, relacionando-as ao fato de que o ser ali está sempre “exposto”, sempre arriscado de esmagamento. Ao mesmo tempo, se entendemos por violência uma relação assimétrica de forças — aquelas “potências” que Marx e Nietzsche se esforçaram por descrever em suas

---

<sup>6</sup> MELO, 1979, p. 151.

obras e que impregnam os escritos de pensadores como Foucault e Bourdieu —, a ideia de não haver escapatória, de um infinito incômodo, de um brutal desgaste e de uma sujeição generalizada de todos a todos é o modo central da percepção. Seria possível perceber os seus limites? Talvez não seja fácil e, tampouco, praticável dimensioná-los (no sentido de medir a sua extensão). Mas compreendemos ao menos que esse modo de ver nos oferece indicações, constituindo-se como um elemento que atravessa de extremo a extremo a poesia de Cunha Melo, até o ponto de ameaçar, finalmente, desbordar de todas as fronteiras: “[...] me esforço // para afastar-te desta mesa: / meu poder de destruição, / garra de fogo sempre acesa, // não te poupará outra vez, / ó ser, minúsculo talvez” (MELO, 2003, p. 118, “A uma formiga”).

Num ensaio que serve de posfácio à edição de 1989 dos *Poemas anteriores*, Mário Hélio, defendendo a ideia de que se trata de um poeta que “não é metafísico nem religioso”, escreveu, sobre a “fase octossilábica de Alberto [da] Cunha Melo”, que ainda assim é próxima “da alegoria e se não inteiramente da angústia metafísica e existencial, com certeza do desespero nosso de cada dia”, desespero que se escreve “com *d* minúsculo, mas não menos terrível e doloroso”; ou seja, que essa literatura, como a de Flaubert e de outros autores da modernidade (entre eles Kafka), é também “a mística de quem não crê em nada” (HÉLIO, 1989, p. 176). Compreendemos o quanto pode ser inadequado empregar o termo “metafísica” quando se fala de poetas e poesia, e tendemos a concordar com Mário Hélio em que a classificação não se aplica a Cunha Melo. No entanto, estamos no plano das qualificações, e pode ser que a metafísica — em sua relação com a literatura — não autorize que a invoquemos neste ponto, já que cobre ela mesma um campo específico de implicações, cujo mérito não discutiremos.

Não obstante essas afirmações, nos arriscaríamos a afirmar mesmo assim que, até certo ponto, o que marca a poesia de Cunha Melo, no plano das suas imagens, é uma verdadeira “filosofia” do negativo — uma metafísica de outra ordem, talvez, que não diz respeito propriamente à metafísica dos filósofos —, com repercussões que vão além do puro enquadramento social que se desejaria dar a ela e às relações a que remete. Essa metafísica tende, pois, a contradizer, até certo ponto — se a tomarmos neste sentido — a afirmação de Alfredo Bosi de que, tanto em Cunha Melo quanto em Cruz e Sousa (que tem um de seus versos usado como epígrafe do poema *Yacala*), poetas que, cada qual a seu modo, sondaram as dimensões mais profundas da existência humana no cosmo, “a experiência funda do sofrimento” é de “origem inequivocamente social”, relacionada com essa “capacidade própria da linguagem poética de tudo passar pelo crivo da consciência pessoal, essa câmara de



ressonância que acolhe, compõe e tonaliza os múltiplos estímulos que nos assediam e se fundem com nossa identidade” (BOSI, 2003, p. 161). Estamos aqui no plano do visível, mas o esforço dos críticos de manter as coisas sob controle, por mais respeitável e compreensível, deve ser posto sob suspeita.

Exemplo do que estamos a dizer pode ser encontrado no poema *Yacala*, que tanto impressionou o mesmo Alfredo Bosi e também o poeta Bruno Tolentino (autor do posfácio de *Dois caminhos e uma oração*). Esse poema, composto de cento e quarenta seções encadeadas no formato da “retranca” inventado por Cunha Melo<sup>7</sup>, narra a história de um homem corroído e destruído desde o princípio, e corroído em mais de um sentido. Há a pobreza que o condena a uma existência errática e marginal, há a doença que o consome e o impede de realizar o seu propósito de perseguir e documentar o rastro de uma catástrofe cósmica (o qual é perseguido tanto mais obstinadamente quanto mais distante parece a possibilidade de alcançá-lo), há a própria ideia do propósito, que — como nos romances de Kafka — desloca assim, violentamente, o eixo dessa existência para os limites do dilaceramento e da dissolução. Mas há também o silêncio que a corrói a partir de dentro, silêncio que é, por assim dizer, o seu ponto mais extremo: aquele ponto entrevisto já na *Oração pelo poema* como uma força de dissolução que tudo arrasta, dispersa e consome. E se trata apenas de uma dissolução? Não seria aplicável a tal aspecto aquele dito em que se afirma que aquilo que não nos mata nos fortalece?

Se o silêncio é um limite, é também um limite entrevisto e discernido, pelo menos, ou é alguma coisa a partir da qual se pode “começar”: “Como a tentar reconstruir / o semblante de um criminoso, / desenhava, diariamente, / no mesmo horário, o mesmo rosto, // e, embora não ficasse mal, / sempre o rasgava, no final; // mesmo perfeito, o rasgaria, / porque a gana de refazê-lo / continuava, no outro dia, / como se o que buscasse, então, / não fosse mais a perfeição” (MELO, 2003, p. 31, “O desenho”). Não se manifestaria ali, como disse Blanchot num de seus ensaios, utilizando-se de uma expressão de Hegel, aquele “trabalho da negação” (1997, p. 140) que, ao mesmo tempo em que afasta e dissolve as realidades, também lhes concede existência?

Mas é preciso que nos aproximemos e observemos mais de perto essa potência negativa. Por um lado, há o ser corroído, que busca o seu lugar nesse “círculo cósmico” de não-lugares chamado “natureza”, em seu ciclo infinito de nascimentos e mortes, gêneses e

---

<sup>7</sup> Retranca é o nome dado pelo autor a uma forma poética composta de “um quarteto na forma *abcb*, um dístico rimado, um terceto na forma *ded* e um dístico final também rimado” (BOSI, 2003, p. 162), geralmente em versos de oito sílabas, lembrando, na opinião de Bosi, “remotamente o soneto inglês”.

destruições. Se não é a própria natureza que empurra o ser para a morte, ou que já o cria marcando-o com o selo da condenação à não existência que ele deve suportar, é então o próprio ser que empurra os outros para o desaparecimento, de modo consciente ou inconsciente, mas sem que se possa escapar jamais ao círculo (como no poema “James Cameron”, de *Meditação sob os lajedos*, em que a inocência aparece vestida “com as curtas asas da alegria, // asas de voo tão limitado / que a não levaram para longe / do futuro recém-chegado, // com sua fúria, seus anéis / de fogo sobre os carrosséis”<sup>8</sup>). Às vezes, porém, natureza e cultura se interceptam, conspirando entre si e firmando contra o sujeito um duplo pacto de condenação: “São horas e horas nos espelhos / para aumentar seu esplendor [...] // mas não vai longe, o colorido / dos *outdoors* é destruído // por uma luz muito maior / do que o brilho dos refletores, / a luz do tempo, a luz do sol, // e os peitos flácidos da musa / vão ter a terra como blusa” (MELO, 2003, p. 112). Por outro lado, não há como se opor ou resistir a isto que, ao mesmo tempo em que é origem das imagens, é também o desaparecimento ou o naufrágio de todas, num círculo que se alarga quanto mais se alargam os limites da compreensão: “[...] não há, pois, um plágio perfeito / desse vento vindo do nada / a erodir o chão dos eleitos; // e eis o castigo original: / ser impossível ser igual” (MELO, 2003, p. 107, “Heráclito”).

Este último poema (“Heráclito”) faz culminar, de certo modo, uma espécie de trajetória na poesia de Alberto da Cunha Melo, que poderia ser descrita da seguinte maneira: há, num primeiro momento, o gesto de ir ao encontro da linguagem, em busca do poema, do qual a *Oração pelo poema* é o documento mais decisivo, encontro que poderia dar a impressão de que o que se encontrou de fato foi uma linguagem sem objeto, mas capaz de exprimir as apreensões do homem frente a uma existência que já se sabe fraturada desde o início, sem esperanças de, atravessando o deserto, encontrar a saída do outro lado. Quanto a isso, o gesto seguinte, de ir ao encontro do “mundo” no poema não se dá no sentido de uma expansão ou de um alargamento, mas de um aprofundamento, em que se recava sempre o mesmo solo e se busca sempre o mesmo núcleo, gerando a sensação de coerência que ressuma de toda a obra e que costuma ser tão cara a determinados críticos.

No momento seguinte, depois de ter passado pela experiência do verso livre e dos poemas curtos (muitos deles compostos de uma única estrofe), ocorre o retorno à prática do verso octossilábico. Sobre essa prática os comentaristas já disseram muitas coisas, falando inclusive da raridade e da originalidade dessa escolha. De nossa parte, qualquer que seja o

---

<sup>8</sup> MELO, 2003, p. 97.

sentido a atribuir a ela, preferimos abordá-la na perspectiva do círculo, como se se tratasse do retorno a um momento de origem que, persistentemente, só “expande” na medida em que “aprofunda”. A poesia surge, então, sobretudo como encontro e reencontro com qualquer coisa revelada pelo círculo — coisa da qual uma imagem sugestiva nos é dada pelos títulos das quatro seções em que os poemas de *Meditação sob os lajedos* se distribuem, a saber: “Embarque”, “Na aldeia”, “Gentes e bichos” e “Retorno”.

## 2 Um fio de linguagem

A noção de que a arte é fruto de um aprendizado, de um domínio consciente e acurado dos meios disponíveis — que só se adquire com o tempo e a experiência —, aparece com frequência nos escritos de Cunha Melo. Acompanhando-a, surge a ideia de que esse domínio é da ordem do desgaste: quem escreve ou pratica uma arte qualquer só o pode fazer na medida em que dispõe de tempo para realizá-la. Mas o custo da realização é proporcional ao tempo que se dedica a ela, não sendo o tempo outra coisa que a própria consunção do criador no esforço de fazer aquilo que faz. A consunção — que é também um desaparecimento — une, de certo modo, o criador à obra criada, numa relação que parece agravar-se mais na medida em que é próprio do nosso tempo manifestar diante da arte uma indiferença que desde há muito tem sido tudo menos inocente; mas ela também o faz desaparecer. Numa das crônicas mais comoventes do seu livro *Marco zero* (que reúne escritos publicados na revista *Continente* entre os anos de 2000 e 2007), Cunha Melo, falando sobre isso — sobre essa relação dos autores com o tempo —, faz a seguinte declaração:

Não sei como me tornei escritor. Sempre com dois expedientes durante quase toda a minha vida, creio hoje que a matéria-prima da Arte, qualquer arte, é o tempo. Neste mundo maluco, onde o capitalismo triunfou, só se tem acesso ao tempo com muito dinheiro ou... aposentadoria. Sei que há poetas pobres que se recusam a ter um emprego, para dedicar-se à Poesia. No entanto, perdem todo esse tempo mendigando. Podem, ainda, no que lhes dou toda a razão, tomar *poerradas* de porres, usando o tempo como tira-gosto, mas perdem horas e horas com a ressaca, ou atrás de mais dinheiro para beber. Claro que o tempo não faz o artista, mas este precisa daquele para desenvolver seu potencial. (MELO, 2009, p. 149)

Quem escreve, escreve “no tempo”, pode-se afirmar, sob condições que são, em todos os sentidos, desfavoráveis ao esforço da escrita. Não se trata, como adverte o autor pernambucano, de admitir uma associação espúria, tendente a situar a origem da arte no plano da penúria material, como se a miséria favorecesse os criadores ou como se fornecesse a eles

os seus temas e motivos. Tal atitude conviria a uma época culpada, e quanto a ela as palavras do autor são claras e incisivas: “Sempre desconfiei de que aqueles que atribuem à pobreza do artista a excelência de sua arte estão em busca de motivos para não ajudá-lo” (2009, p. 148). No entanto, se podemos acusar o farisaísmo do nosso tempo, também podemos nos perguntar se houve no mundo alguma época em que as coisas tenham sido diferentes. E podemos nos perguntar se houve um tempo em que a arte não teria estado, a seu modo, numa relação de equívoco, conflito ou oposição com a sua época — para além da crença, disseminada hoje em dia, nos poderes de conscientização ou desalienação que ela reveste ou, em outras palavras, na capacidade de devolver o ser do homem a si mesmo que nela se manifesta. Antes, o que vemos é o equívoco, disseminando-se em todos os setores e obrigando a admitir que a acusação, por mais justa, carrega em si uma ambiguidade, tão bem explicitada na observação de que os poetas que mendigam para sobreviver (e, assim, ter condições de criar a sua arte) “perdem todo esse tempo mendigando” (aspecto que nos faz imaginar uma situação em que, dedicando-se totalmente à sua arte, os criadores estariam mais “próximos” dela e teriam, portanto, maiores condições de realizá-la).

Não há como fugir ao pressuposto, e as dificuldades do raciocínio são muitas. Haveria, no entanto, pelo menos, que evitar oferecer um argumento ao farisaísmo —aquele de que não pertencendo a arte ao campo das realizações práticas que se podem levar a cabo por meio de investimentos e ações programadas – isso isenta o mundo de qualquer responsabilidade para com os criadores. E aqui podemos recordar aquela reflexão de Blanchot sobre Kafka na qual o autor francês se perguntava se uma maior disponibilidade de tempo, uma maior dedicação e um melhor aproveitamento dos recursos oferecidos pelo mundo e pelo tempo seriam capazes, realmente, de garantir a existência das obras. Se, “porque a arte é, ela não é justificada”, como assinalou Blanchot num de seus escritos, lembrando que ela é, “em primeiro lugar, a consciência da infelicidade, não a sua compensação” (1987, p. 69), então é preciso admitir que onde “sobra” o tempo, onde o tempo parece favorecer a criação, não é ali que a arte está necessariamente, pelo menos, não é ali que ela está “ainda”. Leiamos, quanto a este ponto, as reflexões de Blanchot acerca dos *Diários* de Kafka, que iluminam, de maneira sugestiva, a relação entrevista por Cunha Melo naquele trecho, no qual a arte se aproxima tanto da pobreza, ao mesmo tempo em que a repele e lança uma acusação contra as suas causas e a sua existência. A aproximação aponta para outro tipo de pobreza com o qual, por mais que admitamos a justiça da acusação, jamais saberemos o que fazer:

O *Diário* [...] está repassado de comentários desesperados, onde se repetem os pensamentos suicidas, porque lhe falta tempo: o tempo, as forças físicas, a solidão, o silêncio. Sem dúvida, as circunstâncias exteriores não lhe são favoráveis, deve trabalhar pela tarde ou à noite, o sono perturba-o, a inquietação esgota-o, mas seria ocioso acreditar que o conflito teria podido desaparecer mediante “uma melhor organização das coisas”. Mais tarde, quando a doença lhe propicia o ócio, o conflito subsiste, agrava-se, muda de forma. (BLANCHOT, 1987, p. 53-54)

Quando o conflito “muda de forma”, o que vemos não é a arte surgir como o resultado de um trabalho livre, pleno e desimpedido, da consciência que afinal se tornou senhora de si. Antes, as circunstâncias favoráveis apenas fazem aparecer mais agudamente o enorme silêncio em que, como Blanchot o sugeriu noutra parte, a arte está sempre ameaçada de naufragar. Não se pode afirmar que uma melhor organização das coisas, uma melhor disposição dos meios e recursos e uma ordenação mais racional do tempo disponível seja garantia de obras que estão sempre “por vir”. Isso, evidentemente, não exime o nosso tempo da acusação de leviandade e farisaísmo que lhe dirige Cunha Melo, mas também sabemos o quanto a distância entre uma coisa e outra pode, às vezes, se tornar exasperante e vertiginosa. No caso de Kafka, as reflexões de Blanchot são esclarecedoras:

Não há circunstâncias favoráveis. Mesmo que dê “todo o tempo” à exigência da obra, “todo” ainda não é bastante, pois não se trata de consagrar o tempo ao trabalho, de passar o tempo escrevendo, mas de passar para um outro tempo onde não existe mais trabalho, de se aproximar desse ponto em que o tempo está perdido, onde se ingressa no fascínio e na solidão da ausência de tempo. (BLANCHOT, 1987, p. 54)

Se “não há circunstâncias favoráveis”, então é porque entramos naquela região da reflexão sobre a arte — e a poesia em especial — em que tudo se torna por demais ambíguo e sobrecarregado de incertezas (ou para esse “outro tempo” que lhe é característico e no qual o tempo do mundo, confundido com o tempo da obra, entra no espaço do imaginário). Neste ponto, a arte pode ser também, para repetirmos um dito de Huberto Rohden citado por Cunha Melo (2009, p. 171) numa de suas crônicas, “o ato de transformar o pesado no leve”, ato que também passa, a seu modo, por aquilo que Ângelo Monteiro, companheiro de geração do poeta, chamou de “exercício do rigor” (apud CORDEIRO, 2003, p. 54). Se, além de uma entrada na ausência de tempo em que Kafka se perde, na reflexão de Blanchot, a arte é, conforme o assinala Monteiro, em relação aos intelectuais da sua geração (a Geração 65), um esforço de “depuração da escrita de tudo que fosse acessório, e o apelo, com uma certa frequência, à tesoura e às cestas de lixo quando os poemas formalmente mal realizados pretendiam desdenhar do nosso permanente senso de rigor” (apud CORDEIRO, 2003, p. 54),

então estamos na pista daquilo que pode vir a significar, para Alberto da Cunha Melo, a noção de domínio dos meios — de “rigor”, portanto — aplicada ao campo da criação:

Se conviver é conversar,  
este falatório sem pausa,  
onde o silêncio é mais temido  
que palavrão dentro de casa,  
  
faz da vida inteira um entulho  
de vozes de bar, de barulho;  
  
neste metralhado lugar  
tão atulhado de palavras  
que não se pode caminhar,  
  
onde do corpo só a paz  
do amar calado satisfaz. (MELO, 2003, p. 30)

Mas isso — esse exercício de depuração e domínio — não faria do poeta apenas mais um artesão criterioso e dedicado ao seu ofício, isto é, alguém que está sempre aquém, daquele ponto em que, na ausência de tempo - tão decisiva na confusão que a arte instaura no mundo — a realização irrealizável (para nos valermos deste paradoxo) converte o objeto, bem ou mal realizado, naquilo que chamamos de arte? A resposta talvez se expresse na própria trajetória da poética de Cunha Melo, no seu desenvolvimento particular, desdobrando-se naquelas “fases” mencionadas, que lhe parecem caras e às quais presta uma atenção que não devemos negligenciar.

Em princípio, esse desenvolvimento diz respeito ao tratamento do verso e à predileção por certos formatos de ritmo e estrofes que, explorados insistentemente ao longo das “fases”, vão desenhando os contornos e compondo aos poucos as feições mais características da sua obra. E, no entanto, tais formatos, com o que revelam de uma insistência e de uma procura incansável de “autocentramento” e domínio seguro de determinados modelos de realização literária, mais parecem escavar um determinado setor da forma em poesia que perde as características de um simples exercício de domínio: “A demônia / tem o rosto / do verso antigo / de oito pés; / é devorando-me / que ela (demônia) / dá existência àquele que devora; / é me afastando / de todos os socorros / que ela (demônia) / sempre me socorre” (MELO, 1996, p. 145).

Os primeiros livros de Cunha Melo, a contar já de *Círculo cósmico* e *Oração pelo poema*, são compostos, invariavelmente, de poemas curtos, contendo cinco quadras (às vezes quatro) de versos octossilábicos, rimados ou não, acompanhados de um título individual ou,

no caso da *Oração pelo poema*, enfeixados sob um título coletivo. Temos notícia de que o autor praticou o formato durante mais de uma década, até o ponto de —, como sugeriu um de seus comentaristas — quase o ter esgotado, restando apenas, como próximo passo a dar, abandoná-lo finalmente (HÉLIO, 1989, p. 181). Para Mário Hélio, no entanto, em seu posfácio aos *Poemas anteriores*, essa prática tem qualquer coisa de paradoxal. Trata-se, no seu entender, de “um exercício de liberdade ligado à palavra falada. Liberdade vigiada, é claro” (HÉLIO, 1989, p. 180-190), de um esforço de “fazer uma poesia consciente das suas limitações, da falta, do menos, da escassez, como se fosse um bem econômico” (p. 181) — observação que nos parece preciosa. De fato, a ideia da escassez e da “economia” anda de par com a procura da excelência no domínio do verso — ou da própria linguagem —, até um ponto em que essas duas realidades se confundem. “Escrever bem” é, em todos os sentidos, escrever no limite do possível, sendo limite definido não pelas capacidades individuais de cada criador, mas pela própria ideia do alvo a ser atingido, do qual só nos aproximamos quando nos desviamos dele, isto é, quando miramos a forma do poema e os seus problemas particulares (como ocorre na poética de João Cabral de Melo Neto), quando nos entregamos plenamente àquele arrasto do tempo que se revelará, no final, como consunção e não — conforme a prudência recomenda — como realização de “obras-primas”.

É lícito pensar assim? Aqui, duas frentes se abrem para quem quiser perscrutar mais atentamente essa questão. Por um lado, se o dinheiro “agora é como o ar e, como o ar, / quando não falta, não se sente; / mas arma em volta uma atmosfera, / uma saúde diferente”, saúde esta que “atrai para si as vontades / gordas, súplices plumagens” (MELO, 2003, p. 68), a necessidade de ganhá-lo impõe uma “seletiva maldição”, que por sua vez torna “a vida toda compulsória, / marcha forçada para o nada, / pano de fundo desta história // que faz, agora, menos rude / da escravidão uma virtude” (p. 69). Por outro lado, é no plano da arte que aprendemos que “a palavra sabe doer / quando esfria o sangue no rosto, / assim de surpresa, navio / atropelando o próprio porto”, capaz portanto de “emudecer os aplausos / que aconteceram anteontem / depois de décadas de atraso”, bem como “matar pelo distrito / sem deixar marcas do delito” (2009, p. 26). A superposição, portanto, das duas economias — ou o encontro de ambas numa relação que faz do “pouco” a única saída para aquele que não tem “todo o tempo do mundo”, porque talvez, como em Kafka, já não tenha “tempo nenhum” —, essa superposição nos põe na pista do que procuramos: escrever é, sempre, escrever no único espaço possível, dominando o único tempo e a única linguagem possível, mas esse tempo e essa linguagem estão repletos de acaso. A própria escolha de uma forma (o verso de oito

sílabas, o alinhamento das quadras, etc.) nada mais é que o resultado de uma decisão ocasional e incerta, ditada muitas vezes por tradições, tendências ou até modismos que não compreendemos suficientemente. E, no entanto, é a única decisão possível, isto é, a única em condições de oferecer uma “forma” ao dizer, fazendo com que a arbitrariedade e a eventual injustiça e inconsequência das escolhas ganhem o caráter da necessidade — assim como na economia do mundo o dinheiro, cujo valor é estabelecido arbitrariamente no âmbito das convenções, ganha um caráter de necessidade ao penetrar no mundo das coisas.

Uma forma “econômica” deve, assim, ser explorada até o seu limite, sem qualquer desperdício. Mas sabemos também até que ponto a escolha de um padrão métrico, por exemplo, impõe exigências arbitrárias e até caprichosas àquele que nele aposta, dedicando-lhe esforços que, empreendidos na cegueira de um tempo convertido em imagem, podem conduzir à desorientação. Com efeito, se é necessário ser econômico, nunca se pode ser econômico o bastante no campo da linguagem, e a poesia de Cunha Melo está repleta de advertências a esse respeito:

[...]

Os volumes de cascas grossas  
e de almas volumosas, não;  
que é preciso subir na escada  
alta e magra, para alcançá-los.

E retira da prateleira  
(mais baixa) o mais frouxo exemplar,  
como quem tira uma pitanga  
que se pode colher com a boca.

Volta a repousar a cabeça  
na almofada cheia de brisa,  
para ruminar o miolo  
do zero, o miolo do nada. (MELO, 1989, p. 111)

Igualmente, noutro poema, intitulado “Limitação de...”, de *Poemas anteriores*, ficamos sabendo que a mulher que dava abrigo aos cães da rua “por fim se abria / com todo amor aos novos hóspedes: / mas sabia cantar, matá-los, / quando o número se elevava” (1989, p. 112). Já no poema “Blindagem”, do mesmo livro, ouvimos a declaração: “Como súbitas garçonetes / que me servem pássaros vivos, / eu possuo poucas palavras, / e só algumas submissas” (p. 113). Essa lição se aproxima daquela das “vinte palavras” de João Cabral de



Melo Neto<sup>9</sup> (que aqui, no entanto, além de poucas, são menos submissas); mas, se a voz é capaz “de falar sobre Rilke ainda / ou de localizar outro filho / de Deus, outra ressurreição”, também sabemos que “quem me ilumina é a perigosa / luz dos relâmpagos, e a voz / de meu poema tem um tempo / só: a duração do meu susto” (p. 113). Encontramos, neste último poema, uma expressão (estranha, porque essa mesma expressão deveria ser suprimida) da extrema concentração que a linguagem econômica pode atingir, mesmo que tudo esteja contra ela. Assim, a luz que ilumina a linguagem “dura apenas para contar / por alto as coisas que vislumbro: / um subtriste intercâmbio / de luz, que não fora notado”, até porque a cautela recomenda pensar que “o mundo esconde alguma coisa: / todos receiam a risada / dos outros, e amam em silêncio”, justificando plenamente a “blindagem”.

Estes são exemplos recolhidos mais ou menos ao acaso. No entanto, é típico da arte moderna, em seus afãs de renovação constante, impor aos artistas um fator de risco, que, se muitas vezes parece ser benéfico para as obras, as ameaça também com o perigo do naufrágio. Mas existem circunstâncias favoráveis? Uma vida inteira poderia ser gasta no exercício e no domínio de uma única forma, de uma única métrica, e de algumas poucas palavras das quais nos tornamos ilusoriamente familiares. Um pequeno livro pode ser resultado de muitos anos de esforço, e a familiaridade é apenas o outro modo de naufragar, de pôr em risco aquela economia da linguagem sobre a qual estamos o tempo todo ameaçados de perder o controle. Assim é que, quando em fins da década de 1970, Cunha Melo resolve adotar o verso livre em sua poesia, tal decisão é esclarecida da seguinte maneira nas anotações que faz para o livro *A noite da longa aprendizagem*:

Antes de praticar o verso livre, procurei ter uma longa experiência com a métrica. Foram cerca de 10 anos de convivência com um único metro, o octossílabo, e só o larguei quando não mais significava nenhum interesse rítmico para mim, quando já não representava nenhuma dificuldade (apud CORDEIRO, 2003, p. 66)<sup>10</sup>

A sequência dessa nota contém os elementos que estamos procurando e mostra que, se a virada em direção a uma forma nova se impõe por motivo de esgotamento da antiga (reconhecida aqui como uma perda de interesse que é tão familiar àqueles que levaram a sua arte ao limite da exaustão), o novo estágio não significa propriamente um progresso ou um avanço:

---

<sup>9</sup> “E as vinte palavras recolhidas / nas águas salgadas do poeta / e de que se servirá o poeta / em sua máquina útil. // Vinte palavras sempre as mesmas / de que conhece o funcionamento, / a evaporação, a densidade / menor que a do ar” (MELO NETO, 1994, p. 79, “Lição de poesia”).

<sup>10</sup> Segundo informação de Cláudia Cordeiro, a nota está datada de 26 de fevereiro de 1978.

Minha atual luta com o verso livre não é outra senão a de descobrir dentro dele uma regularidade pessoal, algo que possa ser sistematizado sem prejudicar a qualidade de expressão. Meu verso não pode ser tão livre a ponto de fugir completamente ao meu controle. Se isso acontece não estamos mais diante daquilo que considero arte. Escrever não é deitar-se no divã do analista. Tenho grande admiração pelos artistas que percorreram, através da experiência concreta e individual, os grandes momentos formais da história da arte. Tenho grande admiração por Picasso, por exemplo. Como transformar ou inovar aquilo que não conhecemos? (apud CORDEIRO, 2003, p. 66)

A citação é longa, e o leitor ficará satisfeito em ler essas considerações de cunho ditático, que mostram o poeta consciente de seu ofício, esforçando-se para que a sua arte se dissolva também naquele grande veio, tão sedutor, do que chamamos de “tradição”. Impõe-se a necessidade de se filiar à estirpe dos mestres, mas o que importa aqui é o reconhecimento de que a decisão não pode ser tomada — e nenhuma mudança pode ocorrer — senão no âmbito do controle, de um domínio para além do qual só existe o naufrágio. Neste ponto, pode-se agradecer, como na última seção da “Oração pelo poema”, a dádiva de umas palavras tão avaramente concedidas, agradecimento que, no entanto, ele também, exige um acréscimo, um *plus* de palavras que implica nova incursão no perigo: “Agora todo meu trabalho / é procurar uma palavra / que te agradeça humildemente / todas as outras que me deste” (MELO, 1989, p. 160). Mais uma vez, não há circunstâncias favoráveis, e a ameaça espreita por todos os lados: “Entretanto, nem mesmo isso / posso sozinho conseguir: / Dá-me, Senhor, essa palavra, / antes que chegue o último verso” (p. 160). E o final do poema, com uma inesperada invocação ao desaparecimento, não deixa de impressionar:

Que ela se espalhe como as brisas  
dentro das minas, de repente,  
e uma-se sólida na hora  
em que apertar a tua mão.

Quero morrer, quero alcançá-la,  
e já começo a persegui-la,  
como se fosse uma serpente  
que fugisse com minha morte. (MELO 1989, p. 160)

Há um excesso de consciência operando aí — excesso que, evidentemente, implica uma perda de si (já que todo excesso não pode ser senão isto: fardo e sobrecarga). Morrer e desaparecer pode ter muitos significados no fecho desse poema sem objeto, de imagens difusas, que se dirigem ao vazio tentando incorporá-lo de algum modo, mas quem ficaria indiferente diante de uma palavra que “foge com a nossa morte”? Tais são os excessos dessa economia da linguagem, e tais os estilhaços que a atingem; e tal é a suspeita que alimentamos

de que uma atitude “vigilante” (como já se disse sobre a obra de João Cabral de Melo Neto) acompanha toda a trajetória da poesia de Cunha Melo, mas num sentido específico, cujos aspectos cumpre esclarecer: “... no hospital, o arvoredor / abre alas nas sombras / para passar o medo; // o enfermo mais antigo olha pelo postigo” (MELO, 1996, p. 66).

Seja como for, diremos, por ora, que com essa evocação se fecha o “círculo cósmico” de uma poética que percorreu ao longo dos anos uma longa trajetória de rigor, exercício e domínio no campo da linguagem, a cada vez exorcizando fantasmas — fantasmas que insistem em assombrá-la novamente — e redescobrimo outros que, sempre, retornarão para inculpá-la no final:

Um passo a mais  
nesse poço  
é irreversível,  
porque o resto é cair  
na flora terminal  
de todos os abismos.

Todo erro dos fracos  
é um erro fatal. (MELO, 1979, p. 70, “Uma estratégia como desculpa”)

Cabe observar que a virada em direção ao verso livre, assumida como um risco, conduz, sobretudo, à elaboração de poemas breves, compostos em versos de poucas sílabas, formados de uma estrofe em sua maioria (chegando raramente a quatro ou cinco), que constituirão os conjuntos *Noticiário*, *Clau* e, em sua maior parte, *Carne de terceira com Poemas à mão livre*. Se a prática do verso octossilábico foi durante tanto tempo compreendida como um exercício de disciplina — num sentido que só pode ser esclarecido à luz dessa economia da linguagem a que vimos nos referindo (e que, ao mesmo tempo em que constringe, contém o germe de uma profunda liberdade) —, ousaremos supor que as coisas não mudam nesta nova “fase”. As angústias espreitam, e o avançar sobre as zonas de perigo exige apoios, âncoras, exige que a consciência se mantenha presa a um fio de linguagem que pode parecer frágil, mas que no final a ajudarão a compor — para parafrasearmos o título de um dos livros de Paul Celan — uma verdadeira “grade de linguagem”, uma plataforma de sustentação que outra coisa não é que essa própria linguagem dobrada sobre si própria, com a consciência a se preservar em seu centro numa atitude de alerta: “Hoje, se eu me olhasse de longe / cairia no pranto. Mas / estou perto demais de mim, / estou dentro da minha lágrima” (MELO, 1989, p. 62). De certo modo, outro não é o sentido que se deve dar a essa sensação

de aridez e, sobretudo, de escassez que se desprende dos poemas do autor e que talvez seja também o seu momento de maior energia.

Se quiséssemos conectar estas reflexões ao que dissemos acerca da “metafísica negativa” que sustenta a poesia de Cunha Melo, poderíamos acrescentar o seguinte: a linguagem, exposta ao perigo, é, utilizando-nos de uma imagem que Mallarmé evocou para descrevê-la, como o gesto de passar à mão de alguém uma moeda. Essa troca implica um “ganho” para quem recebe, mas também uma “perda” para quem doa. E então, na poesia em questão, seria justo dizer: toda troca implica, sobretudo, “perdas” para ambos os lados, até um ponto em que não se podem mais fazer distinções. Mas o que se ganha e o que perde quando se processa o movimento de trocar? Se pensarmos que, sob certos aspectos, a linguagem de quem “oprima” é a mesma de quem é “oprimido” (consciência que às vezes parece dos versos de Cunha Melo) — que as trocas da linguagem são sempre dissimétricas e, no final, injustas para quem está na parte mais leve da balança —, uma economia (no sentido de uma rarefação, e não tanto de uma opulência) da linguagem está, com todos os riscos de imprecisão, impropriedade e erro em que incorre, pelo menos nisto, plenamente justificada. Ora, num universo inóspito e *violento*, em que o fundo do ser só pode ser compreendido como abrasão e desgaste (não obstante as possibilidades de alívio e refúgio que certas experiências podem propiciar — conforme expresso na “Nota do autor” que precede o livro *Clau*<sup>11</sup> —, como a experiência do amor e da esperança, nunca deserdada, mesmo nos momentos mais excruciantes), prender-se a um fio é também prender-se a um fio de esperança. De igual modo, é couraçar-se, mesmo que precariamente, contra a avalanche de adversidades que pode sobrevir a qualquer um, segundo a lição a ser aprendida da perscrutação mais profunda da intimidade desse “círculo cósmico” do qual não existe saída e que concentra, talvez, o sentido mais íntimo da poesia de Alberto da Cunha Melo: “Hoje, que lógico, que Lot / não olharia para trás? / Tudo é espetáculo, e as feras / já cobram para devorar-nos” (MELO, 1989, p. 75).

Talvez não seja possível à linguagem resistir ao desgaste, e seríamos ingênuos se acreditássemos nisso. A morte, no final, é o único cômputo verdadeiro, mas esse cômputo é sempre impreciso, ambíguo e, sob qualquer perspectiva, repleto de equívocos. A palavra que nos foge é também a palavra que foge com a nossa morte, recordamos sempre (experiência que se parece com aquela que Blanchot analisou, falando a respeito de Kafka, e que poderia ser resumida numa frase do *Diário*, em que o autor tcheco enuncia: “... infelizmente não é a

---

<sup>11</sup> “Se a filosofia nos diz que o ser repete a espécie, é possível que falar na grandeza de uma única mulher é referir-se à grandeza de muitas outras mulheres que vivem, trabalham e amam neste planeta assustador” (MELO, 1992, “Nota do autor”, sem numeração de página).

morte, mas os tormentos eternos do Morrer”<sup>12</sup>). Mas a morte não constitui um “fim”, como tendemos a pensar cotidianamente e principalmente na época moderna. No fundo dela persiste sempre uma vibração, um movimento sub-reptício que impregna a linguagem e que, mesmo quando pensamos ter tocado um tipo qualquer de absoluto — o absoluto do “estar morto” —, faz com que esse toque se estenda e se prolongue ao infinito, deixando-nos a sensação de que, no corpo da língua, só há espaço para o recomeço<sup>13</sup>:

A morte, em qualquer casa,  
da cidade ou da aldeia,  
mora anos sem mostrar-se:  
tenuíssima teia;

no porão ou na sala,  
paciente se instala;

mas, às vezes, estoura  
sua sublocação  
e age como invasora:

ocupa a casa inteira  
a dona verdadeira. (MELO, 1996, p. 37)

Nesta altura, a “metafísica negativa” vai ao encontro da linguagem convertida em domínio — “grade” ou “fio” que sustenta o dizer, conforme a chamamos, e este, por sua vez, parece equilibrar-se sobre o fio de uma lâmina. Num escrito sobre Kafka, incluído em *Marco zero*, o autor declarou que sentia nos “grandes artistas uma força cósmica, emissora de eternidade, recado do Senhor do Infinito”. Esse recado, dedicado “ao último suspiro de Kafka”, poderia ser usado “como passaporte para a última esperança” (MELO, 2009, p. 186). A linguagem, aqui, confronta a eternidade, num gesto vertiginoso, que não se apresenta aos artistas como alternativa ou escolha, mas injunção diante da qual eles não podem recuar.

Se João Cabral de Melo Neto, mestre do rigor (talvez uma de nossas maiores ilusões) na poesia moderna, advertiu tantas vezes para a necessidade de se saltar fora do sono<sup>14</sup>, a poesia de Alberto da Cunha Melo opera nos limites dessa insônia infinita, e dela só se pode sair com o advento da morte. Mas a morte é aquilo que jamais chega, o evento diante do qual

---

<sup>12</sup> Citado por Blanchot (1987, p. 60).

<sup>13</sup> Quanto a isto, Blanchot escreveu, a respeito de Kafka: “Cruzam-se aqui três movimentos. Uma afirmação: ‘Nenhuma outra coisa (senão a literatura) poderá jamais satisfazer-me.’ Uma dúvida sobre si, ligada à essência inexoravelmente incerta de seus dons, a qual ‘frustra todos os cálculos’. O sentimento de que essa incerteza — o fato de que escrever nunca é um poder de que se disponha — pertence ao que existe de mais extremo na obra, exigência mortal, que ‘infelizmente não é a morte’, que é a morte mas mantida a distância, os ‘tormentos eternos do Morrer’” (1987, p. 60).

<sup>14</sup> “Flor é o salto / da ave para o voo; / o salto fora do sono / quando seu tecido / se rompe (...)” (MELO NETO, 1994, p. 101).

a linguagem se converte numa espera, num balbucio sem objetivo — balbucio que não pode nos *salvar*, porque pertence ao campo do imaginário, está perdido nele desde o começo e se perde mais a cada vez que tenta perscrutá-lo.

Tal é o ponto a que podemos chegar, refletindo sobre a relação entre as imagens da violência do mundo que sustentam a poesia de Alberto da Cunha Melo, a sua relação com essa violência (nas suas mais diversas manifestações) e a sua atitude diante da linguagem, que é, sobretudo, uma atitude de expectativa e sobressalto, mas também de paciência, perseverança e coragem na perscrutação do insondável, sempre na iminência do desastre.

## Referências

- BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Trad. de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOSI, A. Uma estranha beleza. In: MELO, A. da C. *Dois caminhos e uma oração*. São Paulo: Girafa; Recife: Instituto Maximiano Campos, 2003. p. 161-163.
- CORDEIRO, C. *Faces da resistência na poesia de Alberto da Cunha Melo: Geração 65 da literatura pernambucana*. Recife: Bagaço, 2003.
- HÉLIO, M. Trobar clar versus trobar clus. In: MELO, A. da C. *Poemas anteriores; 1960-1975*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife; Editora Bagaço, 1989. p. 175-182.
- MELO, A. da C. *Noticiário: poemas 1969-1978*. Recife: Edições Pirata, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Soma dos sumos (1960-1981)*. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: FUNDARPE, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Poemas anteriores; 1960-1975*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife; Bagaço, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Clau: poemas*. Recife: Imprensa Universitária da Universidade Federal Rural de Pernambuco, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Carne de terceira com Poemas à mão livre*. Recife: Bagaço, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Dois caminhos e uma oração*. São Paulo: A Girafa; Recife: Instituto Maximiano Campos, 2003.
- \_\_\_\_\_. *O cão de olhos amarelos & outros poemas inéditos*. São Paulo: A Girafa, 2006.
- MELO NETO, J. C. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.