

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS

ROMÁRIO DOS ANJOS AIRES

**TRÊS POETAS E UM CRÍTICO: A ABORDAGEM CRÍTICA DE BENEDITO  
NUNES SOBRE A POÉTICA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO, MAX  
MARTINS E MÁRIO FAUSTINO**

BELÉM  
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS

ROMÁRIO DOS ANJOS AIRES

**TRÊS POETAS E UM CRÍTICO: A ABORDAGEM CRÍTICA DE BENEDITO  
NUNES SOBRE A POÉTICA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO, MAX  
MARTINS E MÁRIO FAUSTINO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador:  
Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Belém  
2018

## FOLHA DE APROVAÇÃO

ROMÁRIO DOS ANJOS AIRES

TRÊS POETAS E UM CRÍTICO: A ABORDAGEM CRÍTICA DE BENEDITO NUNES  
SOBRE A POÉTICA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO, MAX MARTINS E MÁRIO  
FAUSTINO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa  
de Pós-Graduação em Letras da Universidade  
Federal do Pará, como parte dos requisitos para  
obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador:  
Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda

Aprovado em:

Conceito:

Banca Examinadora

Professor (a):

Instituição:

Professor (a):

Instituição:

Professor (a):

Instituição

*A Matyel, Eloisa, Elena e Elisa, esses pequeninhos de alma enorme.*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, antes de tudo, ao meu amigo-professor, Sílvio Holanda. A ordem do termo não está errada, pois, antes que nos unisse o vínculo acadêmico, uma amizade sincera e recíproca fora firmada. Um respeito mútuo que os anos como mestre e orientador apenas acimentaram ainda mais. Sou extremamente grato a todo apoio, cuidado e aprendizagem que esse grande ser humano me cedeu de bom grado. Obrigado, meu caro.

Agradeço à minha família, pelo apoio sem igual nessa empreitada. Em especial, meus sinceros obrigados para a minha mãe, meus filhos, Matyel e Eloisa, e às crianças que me fazem sorrir e conhecer um outro lado da experiência de ser pai e amigo todos os dias, Elisa e Elena.

Agradeço aos meus amigos, que entendem e dão pleno suporte a esse lado da minha vida. Max, Renato, Lywouty e outros grandes companheiros, recebam os meus sinceros agradecimentos pelos momentos de risos e apoio quando eu estava precisando esquecer um pouco que a vida não se resume a livros e produções no meio acadêmico.

Agradeço à minha amiga e companheira, Carolina Barros, pela paciência e fé em mim; e por me ajudar a crescer como homem e namorado, e ter sido o meu porto seguro quando o que mais precisei foi de alguém apenas para me ouvir nos momentos decisivos em que não encontrava a saída para os meus questionamentos.

Agradeço à minha família pelo suporte, em especial à minha mãe, Rosinete e minha irmã, Luana. Muito obrigado, e que possamos aumentar cada vez mais o sentimento que nos une.

Agradeço a todas as belas experiências que esses anos como aluno, pai, amigo, namorado e psicólogo amador me proporcionaram. Serei eternamente grato em todos os momentos e feliz por tudo o que já vivi e espero viver.

*A vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem.*

(Guimarães Rosa)

## RESUMO

Colocar em debate a crítica efetuada por Benedito Nunes é lançar olhar sobre uma vária, complexa e abrangente constelação de produções de uma vida dedicada à reflexão e recepção da literatura em suas múltiplas representações. Isso exige como primeiro passo a delimitação desse vasto conjunto, seguindo essa demanda, optou-se aqui por se atentar sobre a forma com a qual o crítico brasileiro aprecia o labor poético, e, mais especificamente, as suas considerações acerca de três poetas distintos entre si: João Cabral de Melo Neto, Max Martins e Mário Faustino. Por seus processos criativos se distinguirem bastante, atesta-se a capacidade exegetica nunesiana em abarcar a pluralidade de apresentação da poesia. Isso não seria possível sem o débito com a filosofia, que, desde muito cedo chamou a sua atenção, tornando-se um filósofo pelo seu autodidatismo, e influenciado pelo mestre Francisco Paulo Mendes (1910-1999). Dentre as suas predileções filosóficas, a obra do alemão Martin Heidegger é, sem dúvida, uma das maiores. Obras como o tratado *Ser e tempo* (*Sein und Zeit*), de 1927, e *A origem da obra de arte* (*Der Ursprung des Kunstwerkes*), de 1977, foram fruto de extensos estudos por parte do intérprete, gerando publicações como *Hermenêutica e poesia — o pensamento poético* (1999) e *A chave do poético* (2009). De igual maneira, estudos que abrangem a vida e a construção teórica do autor em questão serviram abriram caminho para os diálogos aqui estabelecidos. É o caso da tese de doutoramento da professora Maria de Fátima do Nascimento, sob o título *Benedito Nunes e a Moderna Crítica Literária Brasileira (1946-1969)*, defendida em 2012, que perpassa a formação do autor como estudioso de literatura e adepto da investigação filosófica. Essa fusão entre os horizontes filosófico e poético norteou as considerações presentes neste trabalho, permitindo a abordagem do *modus operandi* da hermenêutica de Benedito Nunes, bem como a sua compreensão das possibilidades da poesia e da filosofia enquanto expressões da vida do homem consigo mesmo e com o mundo que o circunda.

**Palavras-chave:** Benedito Nunes; Crítica; Poesia; Intepretação.

## RESUMÉ

Mettre en débat la critique faite par Benedito Nunes c'est lancer sur une variéé, complexe et complète constellation des productions d'une vie consacrée à la réflexion et à la réception de la littérature dans ses multiples représentations. Cela nécessite une première étape, la délimitation de cette large gamme, à la suite de cette demande, nous avons choisi ici aborder la façon dont la critique brésilien apprécie l'œuvre poétique, et plus précisément, leurs considérations sur trois poètes: João Cabral de Melo Neto, Max Martins et Mário Faustino. En raison de leurs processus créatifs. On atteste la capacité exégétique nunesienne pour embrasser la pluralité de la présentation de la poésie. Ce ne serait pas possible sans la dette à la philosophie, qui a attiré son attention, devenir philosophe par son auto-éducation, et influencé par le maître Francisco Paulo Mendes (1910-1999). Parmi ses prédilections philosophiques, l'œuvre de l'allemand Martin Heidegger est sans doute l'une des plus grandes. Des œuvres telles que le traité *Etre et Temps (Sein und Zeit)*, 1927, et *L'origine de l'œuvre d'art (Der Ursprung des Kunstwerkes)*, 1977, ont été le résultat d'études approfondies par l'interprète, générant des publications comme *L'Herméneutique et la poésie — la pensée poétique* (1999) et *La clé du poétique* (2009). De même, les études qui couvrent la vie et la construction théorique de l'auteur en question ont ouvert la voie aux dialogues établis ici. Tel est le cas de la thèse de Maria de Fatima Nascimento, intitulé *Benedito Nunes et la critique littéraire moderne brésilienne (1946-1969)*, soutenue en 2012, qui passe par la formation de l'auteur et spécialiste de la littérature et adepte de la recherche philosophique. Cette fusion entre les horizons philosophiques et poétiques ont guidé les considérations présentes dans ce travail, ce qui permet l'approche du *modus operandi* de l'herméneutique de Benedito Nunes, ainsi que leur compréhension des possibilités de la poésie et de la philosophie comme des expressions de relation de l'homme avec lui-même et avec le monde qui l'entoure.

Mots-clés: Benedito Nunes; Critique; Poésie; Interprétation.

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>010</b>
<b>2. PASSAGEM PARA A CRÍTICA: A LEITURA HERMENÊUTICO- POÉTICA DE BENEDITO NUNES.....</b>	<b>014</b>
2.1. Da poesia à crítica, da crítica à poesia.....	014
2.2. Modernismo e formação estético-crítica.....	022
2.3. Nunes e Heidegger: o Ser e sua poesia.....	035
<b>3. NUNES E MELO NETO: A CRÍTICA HERMENÊUTICA E A POESIA FENOMENOLÓGICA.....</b>	<b>053</b>
3.1. Melo Neto e a geração de 45.....	054
3.2. Considerações sobre a “máquina do poema”.....	059
3.3. João Cabral: o poeta-crítico.....	067
<b>4. BENEDITO NUNES E MAX MARTINS: RELAÇÕES ENTRE CRÍTICA E POESIA.....</b>	<b>077</b>
4.1. Max Martins: a poesia e suas crises.....	077
4.2. Max Martins e Benedito Nunes: um balanço de quarenta anos.....	081
<b>5. MÁRIO FAUSTINO E BENEDITO NUNES: A EXPERIÊNCIA DA POESIA E A POESIA DA EXPERIÊNCIA.....</b>	<b>089</b>
5.1. O amigo Mário: a reflexão interna da poesia .....	090
5.2. O canto ecoante e inacabado de Mário Faustino.....	095
<b>6. CONCLUSÃO.....</b>	<b>099</b>
<b>7. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>104</b>

## INTRODUÇÃO

A produção de crítica literária elaborada por Benedito Nunes é um conjunto vário e extenso de substancial importância para o entendimento acerca da evolução da literatura brasileira no século XX, em especial o movimento modernista, com o qual teve maior contato a partir da geração de 1945, mas que compreendia seu fluxo estético desde suas primordiais manifestações em 1922. Essa atividade apreciativa demonstra um teor de atualização que denuncia o quanto Nunes se preocupava em lançar olhar ao que de mais novo e atual acontecia no contexto literário nacional, na mesma medida em que apreendia os fenômenos que desencadearam esses acontecimentos.

Com isso, discutir essa crítica pressupõe adentrar um arcabouço extenso de produção, resultante de um labor escrito que permeia conceitos da Literatura, Estética, Filosofia, Artes, Sociologia e História. Ou seja, um amplo trabalho teórico já se delineia desde o primeiro passo, exigindo do ser examinador, *a priori*, delimitar esse *corpus*, para, e somente então, decidir os rumos de sua pesquisa pelos caminhos da apreciação crítica de Benedito Nunes.

Em sua tese de doutoramento intitulada *Benedito Nunes e a Moderna Crítica Literária Brasileira (1946-1969)*, Maria de Fátima do Nascimento traz um recorte da evolução de Nunes desde a sua base leitora, passando pelos textos publicados no *Arte Suplemento Literatura*, do *Jornal Folha do Norte*, e culmina nos densos trabalhos sobre Clarice Lispector, Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto. Esse texto é particularmente interessante por trazer um questionamento chave para o estudo que aqui se propôs: “Por que Benedito Nunes não fica mais conhecido também como estudioso dos poetas?”. (NASCIMENTO, 2012, v. 1, p. 246). Por meio dessa pergunta outra pode ser elaborada: como se configura a crítica poética nunesiana em suas abordagens particulares?

Outrora se observou a produção de Nunes enquanto crítico literário em sentido amplo, as questões acima permitem uma delimitação mais precisa sobre essa produção; nesse momento Benedito Nunes é o crítico de poesia. O enfoque do estudioso sobre o labor poético é o centro de interesse desse trabalho, considerando aspectos que vão desde a sua formação leitora, o contato com a filosofia e as produções críticas tanto acerca dos poetas centrais desse estudo, como Melo Neto, Max Martins e Mário Faustino, como de outros que valem como demonstração das diversas abordagens de sua crítica a respeito da produção de Fernando Pessoa e Haroldo de Campos, por exemplo. Projetando tal objetivo, entende-se que a crítica de poesia elaborada por Benedito Nunes merece atenção pelo modo como ele concebe a

linguagem enquanto matéria para o produto artístico, seguindo por vias que unem tanto os aspectos internos (formais) do texto, como elementos exteriores ao mesmo. Portanto, no primeiro momento do presente trabalho, construiu-se uma abordagem preliminar que privilegiou três características fundamentais para a compreensão da crítica nunesiana: I) de que maneira o estudioso concebe a crítica de uma obra poética; II) as relações entre poesia e o movimento modernista e suas influências na formação do crítico paraense; III) os estudos sobre a ontologia de Martin Heidegger sobre a poesia e a linguagem, uma vez que Nunes dedicou boa parte de seus estudos a respeito da Filosofia e da obra de arte ao filósofo alemão. Esses três itens, complementarmente, podem fornecer um panorama geral para a apreciação dos textos críticos de Benedito Nunes.

Não se atendo estritamente a questões de estética literária, Nunes procura trazer para campo da discussão sobre a arte poética postulações analíticas sobre a linguagem que permitem tomar a produção escrita como experiências de criação e recriação do mundo. Assim, o percurso crítico desse estudioso irá englobar conceitos diversos tomados de áreas além da literatura restrita, como a filosofia, a história e a sociologia.

Essa possibilidade já é indício de uma teoria crítica de relevância para os estudos literários, pois, explorando áreas diversas, consegue apreender o universo de amplidão dos textos poéticos, sua potência de significação, vendo na poesia um “dizer” que vai além de qualquer outro “dizer”. Um estudo sobre o modelo de crítica tal qual o de Nunes é mais uma vez relevante levando-se em conta que, em comparação com a crítica de prosa, pouco ainda foi perspectivado da sua potencialidade como exegeta do poético, segundo uma abordagem que não se restringe a dogmatismos acadêmicos, e que encontra lugar além das delimitações padronizadoras. Pode-se dizer que Benedito Nunes não apenas estuda a literatura moderna brasileira, mas a sua própria crítica deve ser encarada como uma crítica modernista.

Dentro dessa postura modernista da qual o crítico se vale, é pertinente observar seu caráter contemporâneo, sempre buscando apreciar o que de mais atual se manifestava no cenário da poesia nacional. Justamente por isso, elegeu-se o que Nunes escreveu acerca da produção de três poetas distintos entre si, mas capazes de acentuar os olhares múltiplos do analista sobre a poesia brasileira no século XX, a saber: João Cabral de Melo Neto, Max Martins e Mário Faustino.

Na análise dos textos críticos sobre a poética de Melo Neto, priorizou-se a maneira peculiar de o poeta pernambucano lidar com a relação entre a linguagem e as coisas. Em um diálogo firmado entre a apreciação de Benedito Nunes e os estudos de Luiz Costa Lima (1968

e 2000) sobre o mesmo poeta, percebeu-se que a obra cabralina possibilita uma orientação para investigações de cunho filosófico. Isso faz com que o texto nunesiano seja demasiadamente importante para a fortuna crítica do maior nome da poesia concretista brasileira.

Passando ao cuidado com a obra do segundo escritor, a análise aqui proposta é de uma evolução dos critérios interpretativos em Benedito Nunes e dos estéticos em Max Martins, amigos cujas carreiras se encontram em diversos momentos. Por meio de um comparativo que abrange posições polares entre os primeiros textos, tanto de um quanto de outro, e o balanço de quarenta anos depois, realizado pelo crítico, em que revisita não apenas a obra do amigo poeta, como também a sua própria, nesse momento do trabalho atentar-se-á para as relações entre crítica e poética como modos particulares de cuidado com a linguagem.

Na apreciação dos escritos sobre outro amigo, Mário Faustino, buscou-se enlevar uma relação diferente entre poesia e crítica: aqui, o que se coloca em jogo é a conciliação entre o fazer poético e o trabalho crítico enquanto carreiras que se afastam e se encontram. Além disso, atentou-se para a possibilidade de que ambos se influenciam mutuamente, de modo a se combinarem, dando origem a um estilo discursivo mesclado por um e outro. Nunes abandonou a poesia para dedicar-se com mais afinco e propriedade à apreciação da arte; Faustino, por seu turno, procurava conciliar essas duas possibilidades de se lidar com a poesia: enquanto expressão e reflexão. Essas escolhas particulares podem dizer muito sobre como os escritores concebiam cada área do cuidado com linguagem em suas manifestações estéticas e interpretativas, segundo as suas determinadas competências.

É pertinente, ainda, esclarecer que a proposta de estudo aqui apresentada cuidará, de maneira mais detida, daquilo que Benedito Nunes publicou sobre os poetas elencados, dando maior ênfase a alguns pontos, e sendo sucinta em outros. Por isso, não compete a esse trabalho deter-se especificamente nas obras, mesmo que em alguns momentos isso se faça necessário. Portanto, a abrangência e profundidade nas considerações sobre determinado autor respeitará não a herdade poética legada por determinado autor, mas, sim, o quanto o crítico dedicou de seus escritos a cada um deles.

Mesmo em ensaios exegéticos “menores”, a amplitude da crítica nunesiana permite, ou quase exige, uma abordagem multifacetada, aberta à definição de novos critérios valorativos, por todos que dela se aproximem. Restringir essa gama extensiva de produção seria equivalente a diminuir o seu espectro de apreciação. Uma vez que Benedito Nunes, em seu lugar de observador, se vale de critérios interpretativos que vão da forma, perpassam os

contextos de elaboração e recepção, e chegam a uma visão particular do que seja a poesia e sua ligação com o homem e o seu mundo circundante. Ele lança a crítica em uma miríade de possibilidades que condiz com a mesma miríade em que a obra poética já se encontra, e com isso aumenta exponencialmente a capacidade do dizer poético. Por esse e outros motivos a serem apresentados neste trabalho, o método de Nunes, se há método, pode ser compreendido como “hermenêutico-poético” na medida em que se coadunam processos explicativos e atividade criativa.

## **2. PASSAGEM PARA A CRÍTICA: A LEITURA HERMENÊUTICO-POÉTICA DE BENEDITO NUNES**

Com o intuito de respeitar o percurso expositivo do presente capítulo, bem como preparar a leitura para os próximos, é necessário deixar claro que a abordagem aqui se circunscreverá a três temáticas básicas, não estritamente sequenciais, mas, por vezes, complementares: a) formação crítica e concepção de poesia; b) a poesia e o movimento modernista; c) filosofia, poesia e linguagem. O primeiro ponto diz respeito à formação de Benedito Nunes como estudioso e seus contatos iniciais com outros nomes que marcaram a produção literária e crítica do Pará à época de sua juventude, e mesmo na maturidade. No segundo, passa-se à relação de Nunes com a produção poética empreendida na modernidade, uma vez que o crítico investiu considerável esforço em seus estudos sobre a literatura brasileira no século XX, em particular aquela instaurada com a Semana de Arte Moderna de 1922 e seus eventos consecutivos. O terceiro enfoque, por sua vez, traçará um horizonte, sempre presente na crítica nunesiana, entre as dimensões da Filosofia e da Poesia, em especial ao que fora estabelecido pelo estudioso em suas interpretações da obra de Martin Heidegger (1889-1976), unidas pela atividade de compreensão e transformação do mundo que é a linguagem.

Realizadas as considerações prévias, passemos, então, ao primeiro passo do presente capítulo, que pretende expor o caminho do estudioso em análise, buscando subsídios suficientes para compreender seu estilo crítico próprio e a sua forma peculiar de interpretar a poesia como forma singular de expressão humana por meio da linguagem.

### **2.1. Da poesia à crítica, da crítica à poesia**

Nascido em Belém do Pará, em 21 de novembro de 1929, Benedito José Viana da Costa Nunes, filho de Benedito da Costa Nunes e Maria de Belém Vianna da Costa Nunes, inicia sua carreira na crítica em 1952, no encarte *Arte Suplemento Literatura*, no jornal *Folha do Norte*, de propriedade do avô de Haroldo Maranhão (1927-2004), amigo de Nunes desde o ginásial.

Não cabe aqui descrever detalhadamente a passagem do crítico pelo citado encarte, mas apenas ressaltar a importância desse momento inicial, pois, como descreve a professora

Maria de Fátima do Nascimento em sua tese de doutorado *Benedito Nunes e a moderna crítica literária brasileira (1946-1969)*:

Nesse periódico, o ensaísta paraense publica seus primeiros textos, iniciando sua trajetória de homem de letras, dando seus primeiros passos como crítico, passando posteriormente a figurar em livros nacionais como um dos expoentes nos estudos de vários literatos da moderna arte verbal brasileira e portuguesa, a exemplo de Clarice Lispector, João Guimarães Rosa, Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Mário Faustino e Fernando Pessoa, acrescentando-se estudos seus de autores estrangeiros, como Apollinaire e Cendras. (NASCIMENTO, 2012, v. 1, p. 11)

O texto de Nascimento (2012, p. 44), publicado em dois volumes: o primeiro compreendendo o estudo propriamente dito da crítica nunesiana, recortada entre os anos de 1946-1959, e o segundo trazendo uma reunião dos textos de Nunes publicados durante o período delimitado, servirá aqui para ressaltar essa fase básica das atividades no Suplemento, que permitiram ao jovem Benedito Nunes ter contato com intelectuais que contribuíram para a sua formação enquanto estudioso, como Ruy Paranaatinga Barata (1920-1990), Paulo Plínio Abreu (1921-1959), Rui Coutinho, Raymundo de Sousa Moura e Francisco Paulo Mendes, o último em especial por iniciá-lo na leitura de filósofos cristãos como São Tomás de Aquino, Pascal e Kierkegaard.

No ano de 2004, Nunes, em depoimento no III Ciclo de Conferências “Caminhos do Crítico”, relembra a sessão que mantinha no Suplemento Literário do *Folha do Norte*, intitulada “Confissões do Solitário”. Tratava-se de uma produção em formato aforismático que foi publicada no jornal entre os idos de 1946 e 1952. Sobre essa experiência, recorda que

Foi o *Suplemento da Folha* que estampou os fragmentos do confessional solitário: pondo à prova, de encontro a um vago neopaganismo neles preconizado, matrizes de minha formação católica, misturavam conceitos filosóficos e imagens poéticas, sob o foco de uma reflexão cética, certamente agnóstica, sobre problemas religiosos, morais e estéticos, alimentada pela vária, incessante, quase obsessiva leitura de Homero e Shakespeare, Santayana e Unamuno, Pascal e Walt Whitmann, Baudelaire e Goethe, Renan e Gide, Dostoiévski e Kant, Anatole France, Eça de Queiroz e Monteiro Lobato (o de *Urupés* e o do *Pica-pau Amarelo*). (2005, p. 292)

Os preâmbulos de sua formação, misto de voracidade leitora e inquieta sede de descoberta, importam particularmente para entender o seu percurso evolutivo como leitor e crítico. As “Confissões do Solitário” preparam a capacidade ensaística de Nunes e marcam a posição conflituosa do jovem estudioso, quanto à sua criação religiosa familiar. Esse mesmo

conflito em seu contexto parental é justamente o que vai possibilitar o trânsito de leituras estritamente literárias, com intuítos estéticos, para as de cunho filosófico, com inquieta tendência inquiridora. Como narra Nunes (2005, p. 289), ao dizer que já se encontrava “assentado na Literatura antes de passar à Filosofia, aonde cheguei premido pela religião, opressiva àquela época dentro de uma família católica, e da qual, coroinha de bênçãos, queria libertar-me”. Por isso, a influência de filósofos religiosos é uma recorrente questão em sua produção e vai perdurar até mesmo depois de seu contato com estudiosos existencialistas agnósticos e ateus, tais como o francês Jean-Paul Sartre e o alemão Martin Heidegger.

A disposição do jovem Benedito Nunes para o estudo crítico é fruto de seu precoce, constante e metódico interesse pela leitura, e sua formação como filósofo se dá quase que integralmente por meio desse ofício de leitor, já que Belém não dispunha, àquela época, de um Curso Superior de Filosofia. Portanto, onde os recursos se mostravam limitados, o autodidatismo se fazia necessário.

Vias que se cruzam, a literária e a filosófica perfazem quase que absolutamente o caminho evolutivo do crítico, o que poderia levar à ideia errônea de que o método crítico nunesiano reside em uma subordinação da literatura aos moldes hermenêuticos da filosofia. Precisamente sobre isso, esclarece Nunes, referindo-se ao seu estilo dúplice:

Se pensado for o hibridismo sem o genuíno balouço entre as duas, parece que estava propondo, de saída, uma subordinação metodológica da literatura à filosofia. A Filosofia seria o caminho real para levar à Literatura. Nada disso. Não pretendi e nem pretendo aplicar a filosofia, como método uniforme, ao conhecimento da literatura, nem fazer da literatura um instrumento de ilustração da filosofia ou uma figuração de verdades filosóficas. (2005, p. 292)

Para se compreender melhor a explanação acima, é necessário refletir sobre a seguinte frase: “Há homens, dizia meu mestre, que vão da Poética à Filosofia; outros que vão da Filosofia à Poética. O inevitável, nisso como em tudo, é ir de um termo a outro, nisto como em tudo”<sup>1</sup>. De autoria do fictício professor de Retórica Juan de Mairena, heterônimo usado por Antonio Machado, esse aforismo é recorrente nos escritos de Nunes (*Meu caminho na crítica, Passagem para o poético, Hermenêutica e poesia*), servindo por vezes como critério avaliativo não apenas dos escritores, de ficção ou filosofia, sobre os quais reflete e estuda,

---

<sup>1</sup> MACHADO, Juan de Mairena. Sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo (1934-1936). Cf. o original em: *Poesías completas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1936. v. 4, p. 1998: “Hay hombres, decía mi maestro, que van de la Poética a la Filosofía; otros que van de La Filosofía a la Poética. Lo inevitable es ir de lo uno a lo otro, en esto como en todo.”

mas, também, do seu próprio modo de compreender a relação entre as esferas poética e filosófica, e, logo, de se perceber como o crítico se estabelece nesse entrecruzamento “inevitável”.

Transitar entre o filosófico e o poético não é legitimar a sujeição do primeiro aos métodos analíticos do segundo, ou reivindicar o patamar de precursor da Poesia frente às reflexões da Filosofia. Isso precisa estar claro para toda a aproximação com a obra nunesiana, híbrida e ampla nos seus pressupostos e objetivos. Quaisquer tentativas de indicar uma ou outra área como superior ou de maior importância resultará em um erro interpretativo que limitará a abrangência dos processos valorativos e hermenêuticos do estudioso.

Ainda sobre o ensaio “Meu caminho na crítica”, logo no início do texto, Nunes relata as palavras ditas por Clarice Lispector (1920-1977) quando se encontraram à época da publicação de *O drama da linguagem* (1989), que aprecia o conjunto da obra dessa autora, e vem a ser uma das suas obras mais importantes, entre aquelas que cuidam da prosa. Nesse momento, a escritora avaliou o crítico por meio de uma sentença, se não questionadora, no mínimo inconclusa: “Você não é um crítico, mas algo diferente, que não sei o que é” (2005, p. 289). Esse “algo diferente” pode ser justamente onde se assenta o método analítico nunesiano, o limiar entre Filosofia e Literatura, unidas e reunidas pelo cuidado especial com a linguagem enquanto matéria que situa o homem em sua relação com o mundo e consigo mesmo.

Com isso, torna-se mais claro compreender que a crítica, para Nunes, é resultado de uma evolução que conta com fatores externos, tais como o contexto familiar, a experiência no *Suplemento literário* do jornal *Folha do Norte*, a educação escolar e o círculo de amizades que integrava; e também fatores internos como a sua atividade leitora, inquieta e abrangente e o exercício de escrita crítica, que não se conformava com uma assimilação passiva das obras, mas buscava uma recepção mais participativa, interventiva, em que texto e leitor transitam em uma dupla mobilidade.

Leitura expansiva e interpretação ativa são aspectos recorrentes no exercício crítico de Benedito Nunes, em especial quando se depara com textos poéticos que exigem do leitor a capacidade de se direcionar para além da banalidade do signo, observando-o na sua potencialidade verbal, erigindo, com isso, um constructo estético ímpar. Por essa razão, a poesia possui um lugar de destaque na produção nunesiana.

Heidegger, filósofo cujos escritos são muito caros a Nunes, nos dirá este último, considera que os poetas de verdade, mesmo compondo acerca de temas diversos, reúnem-se em um tema comum que seria a essência da demanda poética: o cerne da conversão da

linguagem em matéria estética apreensível pela sensibilidade. Exemplos dessa característica seriam Friedrich Hölderlin (1770-1843), Georg Trakl (1887-1914), Stephan George (1868-1933) e Rainer Maria Rilke (1875-1926), uma vez que esses poetas

Experimentaram esse diálogo na atividade agonal com as palavras — “a mais inocente” (e insequente) das ocupações, a mais inócua e ineficaz, e a mais arriscada, porquanto exposta, na sua lida não preocupante, em seu discreto exercício lúdico, ao outro jogo perigoso de dizer da linguagem. (NUNES, 1986, p. 262)

Heidegger viu, nos poetas acima expostos, a capacidade de se situarem dentro da lúdica tarefa de converter a linguagem em material artístico. Para se entender tal perspectiva, é necessário reiterar, como o fez o crítico tantas vezes, a proposição de Antonio Machado/Juan de Mairena sobre a inevitável passagem de que os homens se valem entre as veredas Poéticas e a Filosóficas. E, se o filósofo alemão dispunha de um conjunto de nomes capazes de alcançar o essencial da poesia, fazendo emergir da linguagem o indizível submerso, Benedito Nunes (2005), por seu turno, também reconhecia, em outros, tal característica, a exemplo de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), João Cabral de Melo Neto (1920-1999) e Fernando Pessoa (1888-1935). Esse último será de especial importância, nesse momento, para ilustrar, de forma mais detalhista e com maior acuidade, a crítica de poesia empreendida pelo estudioso aqui apreciado.

No texto “Poesia e filosofia na obra de Fernando Pessoa”, publicado na revista *Colóquio Letras* em 1974, Benedito Nunes debate sobre características estéticas e questões ontológicas presentes na obra do poeta português. Em “Os outros de Fernando Pessoa”, publicado primeiramente em jornal e depois compilado na obra *O dorso do tigre* (1969), o crítico se debruça sobre os três principais heterônimos de Pessoa: Alberto Caeiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos, compreendendo cada um, além do próprio poeta ortônimo, como possibilidades singulares de apreensão da experiência de mundo e composição poética. Ambos os textos servirão para entender o empreendimento analítico de Nunes acerca das relações estabelecidas entre o poético e o filosófico, tão caras ao crítico paraense.

Não foge à compreensão apreciativa de Benedito Nunes a complexidade da obra pessoana, dos heterônimos e do próprio autor, tanto nos resultados quanto no processo de composição, pois

Fernando Pessoa tinha o dom de raciocinar, a tendência para a especulação filosófica, a argúcia das mentes positivas, que impõem aos fatos a medida

comum da razão — tudo isso estimulado por, e também contrariado, por uma imaginação versátil, que o levou, ao mesmo tempo, à poesia e ao ocultismo. (NUNES, 2009, p. 205)

Essa variedade de interesses e disposições de Pessoa serve para entender o modo peculiar com o qual entende o trabalho poético. Estudioso do pensamento, concebendo-o como processo reativo do intelecto frente ao que se manifesta no mundo, que vem a englobar atividades como compreender, querer, imaginar, sentir, o poeta português apreende que todos esses atos estão passíveis de reflexão, ou seja, dentro do domínio racional dos sujeitos. Justamente por isso, não se pode falar que sua lírica é um retrato especular daquilo que vivencia, uma vez que as experiências são assimiladas e interpretadas pelo intelecto antes de se converterem em material poético. Portanto, é necessário se ter em vista o conceito estabelecido do gênero lírico, com o intuito de se apreender de que forma ele é assimilado, estruturado e trabalhado dentro da composição pessoana, em suas particularidades criativas.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) ministrou seus “cursos de estética” na Universidade de Berlim durante os anos em que ocupara a cátedra de professor de Filosofia, período que comporta entre 1818 até o seu falecimento. Esses cursos, compilados e publicados postumamente, perpassam diversas manifestações artísticas que vão da arquitetura, pintura, escultura, ao teatro e à poesia. Neles, ao tratar sobre a poesia lírica, o filósofo contrapõe esta com a de natureza épica, e um dos mais acentuados aspectos que seccionam um e outro gênero são precisamente seus critérios de apresentação. Enquanto a epopeia se apega à objetividade expositiva dos fatos, indício do caráter histórico da narrativa, a lírica seria o gênero poético cujo desenvolvimento expositivo, aglomerando sentimentos, desejos, e os mais diversos estados de ânimo positivos e negativos, lança o poeta em um turbilhão de sensações, e ele, então, “desvia o foco do objeto propriamente dito e expõe a si mesmo” (2004, v. 3, p. 174).

O “objeto propriamente dito” seriam as coisas transformadas em conteúdo poético. A lírica, segundo sua forma peculiar de configuração, as lançaria para segundo plano, doando maior relevância aos estados afetivos do poeta. O sujeito, responsável pela apreensão dos objetos que se lhe apresentam, tornar-se-ia tema de sua própria obra, medida máxima de valor, ou melhor, seus estados de espírito assumiriam esse lugar. Essa é a concepção usual de lírica, de substancial relevância ao se deparar com a poética pessoana.

Passando ao largo da tradicional classificação da poesia lírica como um meio de retratar emoções particulares, Fernando Pessoa, cômico da maneira pela qual a experiência é articulada pelos indivíduos, vê que a gênese da composição poética não se encontra no intuito

de causar no leitor os efeitos de emoções sentidas pelo eu-lírico ou pelo autor (não se devendo confundir tais entidades). Para o poeta português, a poesia emana da assimilação reflexiva da experiência, processada no pensamento por intermédio da imaginação. Por essa razão, sentimentos como angústia, medo, raiva, júbilo, não podem configurar de forma “crua” como matéria poética, pois

Os estados afetivos retornam modificados nas lembranças que afloram, restando-nos a consciência em segundo grau de os haver tido. Amortecidas pelo pensamento, focadas pela reflexão, as vivências tornam-se partes de um saber, que neutraliza a sensibilidade como tal. Saber que sentimos já é termos deixado de sentir. (NUNES, 2009, p. 208)

Não é o sensível, mas o reflexivo que norteia o lirismo de Pessoa. Essa capacidade reflexiva não é simplória, muito pelo contrário, carrega em si a complexidade multifocal do “poeta fingidor”, do célebre poema “Autopsicografia”. Aquilo que se encontra disposto nas linhas de um poema não é sentimento, não é sensação, mas atividade imaginativa, ou seja, já é fingimento.

O “fingimento” poético, a propriedade imaginativa de refletir criativamente acerca das vivências, acusa a capacidade diversa do pensamento, que não deve ser entendido como uma ordinária decodificação de experiências, mas um complexo de relações internas e externas tão singulares e tão difíceis de qualificar, que o poeta necessita dar vida não apenas a uma estética própria, mas, indo além, a outros pontos de perspectiva distintos e autônomos, que serão responsáveis por dar a tônica diversa no estilo e nos temas abordados na lírica de Fernando Pessoa: os heterônimos.

A produção heteronímica atesta a contradição intrínseca a Fernando Pessoa, pois se rebela contra a usual concepção do eu-cogito cartesiano, na qual o sujeito é a medida de apreensão do mundo segundo uma perspectiva interna, harmônica e capaz de resolver quaisquer problemas que sobre o indivíduo possam abater-se, por intermédio da forma definida *tese-antítese-síntese*.

Os heterônimos expressam a fragmentação e reorganização dessa estrutura, celebram a pluralidade dos esquemas imaginativos e demonstram quão variadas seriam as formas de se lidar com as experiências, ainda quando emanam de um só indivíduo. Desconsiderar essas abordagens múltiplas é deixar de lado a possibilidade de expressar aquilo que nunca se sentiu, ou mesmo não poder definir o que sente:

Se sou alegre ou sou triste?...  
Francamente, não o sei.  
A tristeza em que consiste?  
Da alegria o que farei? (PESSOA, 1990, p. 158)

Fingir vem a ser o modo peculiar com o qual o poeta lida com a consciência fragmentária, multifocal, cuja cisão origina diversos prismas pelos quais se consegue perspectivar as experiências: os heterônimos. Nunes (2009), tendo tal fato em plena noção, analisa as particularidades poéticas e filosóficas das três principais entidades heteronímicas de Fernando Pessoa: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis, cada qual detendo suas próprias concepções poéticas enquanto domínio da experiência sensível do mundo circundante.

Para Benedito Nunes, Caeiro figura como o mestre dos demais heterônimos e mesmo do ortônimo Pessoa. É o poeta que sente a natureza pelo amor, mas não o amor idealizado, doação dos românticos de outrora, que a tudo exalta e encobre por um véu divinizador, evitando que se apreendam os objetos de forma abrangente. Na verdade, aqui se trata de um sujeito que “ama as coisas, uma a uma, com a forma sensível de que se revestem no espaço e no tempo” (p. 212), ou seja, o amor pela maneira tal qual elas se apresentam, sendo o que são. Essa característica atualiza os modelos pagãos das Grécia e Roma clássicas, mas trata-se de um neopaganismo único, exemplificado no poema “O guardador de rebanhos”.

Álvaro de Campos, por sua vez, se exprime pela negação de que o objetivo humano é a plena felicidade, pois, apegado a esse ideal inalcançável, o homem acaba por perder o concreto que o rodeia. Com isso, sua poética é permeada por uma tonalidade confessional de caráter provocativo, que escandaliza e se mostra contrária ao sentimentalismo tendencioso. Dessa forma, o seu paganismo, bem diverso ao de Caeiro, é insurgente por recair em um nihilismo militante: “Sou quem falhei ser. / Somos todos quem nos supusemos. / A nossa realidade é o que não conseguimos nunca” (PESSOA, 1993, p. 229).

Ricardo Reis, o mais consciencioso e pragmático dos heterônimos pessoanos, traz um estilo que se reporta aos epicuristas pelo prazer na plena *ataraxia*, e aos estoicos pela virtude de reduzir os prazeres e desejos aos mandos da racionalidade. Portanto, apresenta uma característica de conformação positiva às limitações do ser humano frente ao que vivencia, espécie de naturalização racional da aleatoriedade dos fenômenos, entendendo que “o verdadeiro conhecimento só chega à certeza de que nada se sabe; nem mesmo a inteligência pode guiar-nos para além da experiência sensível” (NUNES, 2009, p. 218).

Três pontos de vista como possibilidades experienciais, sem contar com o ortônimo Pessoa, marcam essa concisa interpretação de Benedito Nunes sobre a composição do poeta português. Esclarecendo, então, de maneira mais precisa, o estilo crítico singular do estudioso, e seu modo próprio de lidar com cada estilo de composição poética.

Em linhas gerais, é dessa maneira que a crítica nunesiana se articula na relação própria estabelecida entre Poesia e Filosofia, arte e pensamento. Como atividades produtoras de conhecimento que são, resultam de um singular exercício de reflexão acerca da experiência sensível,

uma vez que conhecer é criar e criar a única maneira de conhecer e de ser, na suspensão das crenças e pressupostos, autorizada pelo niilismo transcendental do filósofo e corroborada pelo fingimento do poeta, a criação poética, feita instrumento de compreensão, e a especulação filosófica, feita linguagem fundadora, se complementam. (NUNES, 1974, p. 32)

Obviamente, não se pretende restringir a abrangência do método analítico nunesiano ao estudo acerca de um só poeta, mas se procurou, com isso, exemplificar aquela reiterada passagem inevitável: do filosófico ao poético na crítica interventiva de Benedito Nunes e, inversamente, do poético ao filosófico da poesia reflexiva de Fernando Pessoa. Tal relação poderá ser ainda mais perscrutada ao se tratar da relação entre a composição poética e a revolução estética do modernismo, estética literária que mereceu um cuidado todo especial por parte do crítico ao longo de sua carreira, ao que passaremos nesse momento.

## 2.2. Modernismo e formação estético-crítica

Embora a escolha expositiva acima tenha tratado primeiramente da produção crítica de Benedito Nunes, a relação inicial do estudioso com a composição escrita, no já mencionado jornal *Folha do Norte*, ocorre com a publicação da sua coluna de aforismos e traz, também, poemas de autoria própria e um “esboço” de romance.

Assim é que o número inaugural do citado encarte literário, que surge em 5 de maio de 1946, estampando, na primeira página, a composição poemática de Manuel Bandeira, “Testamento”, traz na terceira página o texto em prosa de autoria de Benedito Nunes, *João Silvério*, dividido em dois pequenos capítulos, a saber: “Menino Doente” e “Jaqueira”; constando a indicação “Capítulos de um Romance” ao final do texto. Em 1946, além do texto citado acima, Nunes dá à lume mais quatro: *Poema do solitário*, *Trecho da Conselheiro Furtado* (também poemas) e duas publicações, em forma de

aforismos, ao iniciar a coluna *Confissões do solitário* no Suplemento em causa. (NASCIMENTO, 2012, vol. 1, p. 44)

Essa breve experiência como versejador deixou um simplório conjunto de vinte e dois poemas, que vieram a público entre 1946 e 1949, e seguiam os moldes estabelecidos pelos parnasianos, ainda em moda na capital paraense na juventude do crítico. Isso ocorreu de tal maneira que a sua referência composicional primária foi o *Tratado de versificação* de Olavo Bilac e Guimarães Passos, publicado nos idos de 1905. Após esse período, Nunes decide dedicar-se integralmente à produção de estudos de romances e de poemas.

O que é relevante desse capítulo como poeta vivenciado por Nunes não é, estritamente, o conteúdo ou as temáticas contidas nessa vintena de textos, mas atentar para o isolamento geográfico e cultural da Belém provinciana antes da metade do século XX, e de que maneira isso afetou a desenvolvimento de leitores, críticos e produtores de literatura nesse contexto. O crítico, ao fazer o balanço de quarenta anos de produção poética de seu amigo Max Martins (1926-2009), o que merecerá maior acuidade, *a posteriori*, neste trabalho, não deixa de considerar na introdução de *Não para consolar*, essas limitações:

Vivíamos, durante a Segunda Guerra Mundial, uma época de isolamento provinciano; sendo o transporte aéreo precário e raro, Belém ligava-se às metrópoles do Sul quase que só pela navegação costeira dos Ita. Isso tudo justifica, mas não explica nosso retardamento literário de jovens versejadores acadêmicos. Pois que fundamos nossa própria Academia com poltronas austríacas, lustres, patronos ilustres, posse solene e discurso de recepção. Só começaríamos a modernizar-nos depois da morte de Mário de Andrade, em 1945. (NUNES, in: MARTINS, 2009, p. 330)

Como se pode perceber, há esse contexto de atraso quanto às revoluções estéticas inauguradas no território nacional pela Semana em 1922, em pleno progresso com a geração de 1930 e amadurecidas pela terceira geração modernista em 1945. Será, então, somente com a última que Nunes e seus contemporâneos terão um primeiro e maior contato, e com isso abrirão mão dos modelos formais bastante anacrônicos dos parnasianos, buscando a atualização das formas pelos pressupostos modernistas, já estabelecidos como novo ideal estético amplamente aceito.

Não é a intenção deste estudo aferir que não houve quaisquer influências do movimento modernista na província paraense, e muito menos restringir o contato com as renovações estéticas às experiências particulares de Benedito Nunes. Outrossim, é necessário salientar que houve, sim, casos que demonstram que Belém não passou de toda incólume ou

ignorante aos adventos que ocorriam nas regiões mais setentrionais do país, levando em consideração o contato do estudioso com os autores responsáveis por tal pioneirismo.

O próprio Suplemento Literário da *Folha do Norte* chegou mesmo a reunir entre os seus colaboradores nomes de três gerações de intelectuais desde 1920, 1930, até 1940. A primeira leva, ou os “velhos”, conta com precursores na tentativa de inserção da cena artística local à estética modernista brasileira, como Bruno de Menezes (1893-1963) e De Campos Ribeiro (1901-1980); a geração seguinte, os “novos”, proveniente do grupo responsável pela revista *Terra Imatura*, era composto por Ruy Paranaatinga Barata, Paulo Plínio Abreu e outros; a geração mais recente, por seu turno, reunia Nunes e importantes amigos como Haroldo Maranhão, Max Martins e Mário Faustino (1930-1962), e se autodenominavam os “novíssimos”.

Como visto acima, Benedito Nunes, pelas suas atividades no Suplemento, conviveu com importantes nomes para a história do modernismo local, no entanto, é pertinente ressaltar que a sua formação escolar passou quase que totalmente indiferente às revoluções artísticas que ganhavam corpo e prestígio mais ao sul do país. A Belém da época, presumidamente clássica em seus moldes e interesses, pendeu muito mais para os estudos folcloristas do que para a bagagem estética de um dos fundadores do Modernismo no Brasil, Mário de Andrade, quando da sua passagem pela capital em 1927, dois anos antes do nascimento do crítico paraense. Porém, registros literários, críticos e jornalísticos atestam que as propostas de insurreição artística prenunciadas pelos modernistas de 1922 não foram ignoradas, de maneira generalizada, por alguns intelectuais e homens de letras na isolada e tradicional sociedade provinciana belenense.

Como exemplo, conta-se com a já referida revista *Belém Nova*, editada pela geração dos “velhos”, que circulou entre os anos de 1923 e 1929, e que seria a segunda revista, logo depois da *Klaxon*, a divulgar manifestos no território nacional. Essa primeira instauração modernista conta com uma gama de nomes de estudiosos e literatos importantes da época, dentre os quais se destacam os supracitados Bruno de Menezes e De Campos Ribeiro, bem como Abguar Bastos (1902-1995), Francisco Galvão (1906-1956) e Eneida de Moraes (1905-1971).

Todavia, a revista paraense e aqueles que já haviam se convertido ao Modernismo, ou que a ele se sentiam mais próximos do que aos modelos correntes, não alcançaram uma mudança substancial nos padrões tradicionais de arte na sociedade local da época. Por isso, Nunes, ao se referir a esses episódios em sua formação, relata que ele e seus contemporâneos

assimilaram

Extemporaneamente esse movimento (o Modernismo), restaurando as suas fontes, paulistas principalmente e seus derivados cariocas e mineiros, sem entreter a menor relação com os pioneiros paraenses de *Belém Nova*, excetuando Bruno de Menezes, para nós tão só o autor da poesia da negritude em *Batuque* (1931), original contraponto à poesia servonegra de Jorge de Lima. Muitos dentre os pioneiros modernistas do Pará, na década de 20, como Eneida de Moraes, tomaram um Ita no Norte, emigrando para o Rio de Janeiro. (NUNES, 2005, p. 291)

Pode se notar que havia um contexto histórico e social que não permitia de forma eficiente ter contato com as mais recentes revoluções estéticas nacionais; em conjunto com um ciclo erudito, detentor do poder judicativo do que podia ou não ser consumido na província paraense em matéria de arte, que ainda se encontrava preso aos moldes engessados da escola parnasiana. O que são fatores que concorreram para o contato tardio de Nunes e seus amigos com o Modernismo, provedor de novas experiências, principalmente na literatura, e em particular na poesia.

Alguns textos de Benedito Nunes são de substancial importância para entender o intercurso entre Poesia e Modernismo no cenário nacional, tais como “Crítica literária no Brasil, ontem e hoje” e “Ocaso da literatura ou falência da crítica?”, pois estes ressaltam a importância desse período literário para o estudioso, que se debruçará majoritariamente sobre as revoluções estéticas modernistas e sua irradiação através das décadas.

A relação com o Modernismo, já amadurecido como movimento estético, vem para refutar as próprias bases poéticas de Benedito Nunes: aquele primaveril contato com os padrões parnasianos de composição e os atritos com a classe erudita da Academia, mantenedora de uma visão retrógrada e engessada de poesia. Essa aversão ao anacronismo pode ser ilustrada pelo poema “Poética” de Manuel Bandeira, lido durante a Semana de Arte Moderna de 1922, e que comporá a obra *Libertinagem*, publicada em 1930:

Estou farto do lirismo comedido  
Do lirismo bem comportado  
Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente  
protocolo e manifestações de apreço ao Sr. Diretor.  
Estou farto do lirismo que para e vai averiguar no dicionário o  
cunho vernáculo de um vocábulo.  
Abaixo os puristas (BANDEIRA, 1974, p. 207)

Todavia, não somente para refutar os paradigmas predominantes, o *status quo* estético, se firmava o Modernismo em território nacional. Um curioso projeto de atualização da

tradição, releitura de clássicos e resgate temático pode ser percebido como características marcantes do movimento. Englobando labor crítico e composição poética, Benedito Nunes tece considerações acerca da retomada do “poeta-crítico”, função estabelecida pelos românticos.

Sendo a medida de valor estético do Romantismo assentada na expressão egotista do artista, a crítica não deveria, com isso, ser exercida por terceiros, ou seja, os que se encontram aquém do processo criativo. A fim de conciliar esse embate, surge a função do crítico e poeta, ou melhor, do poeta e crítico, uma vez que a premissa para atividade crítica seria a composição poética, mas a recíproca não é verdadeira. Dessa forma, os românticos inauguram tal mescla, considerando que a capacidade judicativa era competência do autor:

O poeta é poeta como criador e é crítico como poeta. Os românticos uniram, pela primeira vez, essas duas ideias, o que redundou na admissão de um híbrido poeta-crítico, ou de um crítico-poeta, em simetria com a figura do poeta-filósofo aparecida à mesma época. Haveria, portanto, duas críticas, uma interna, a do poeta-crítico, outra externa, a do crítico que artista ou poeta não é. (NUNES, 2009, p. 45)

O motivo de a função mista de poeta-crítico ser retomada pelos modernistas pode ser compreendido pelo fato da poesia servir como um “termômetro” das mudanças estéticas, pois elas, em geral, conseguem ser sentidas primeiramente nessa vertente de escrita, do que na prosa.

Como já fora evidenciado, o próprio posicionamento dos integrantes do movimento moderno desde o começo de sua instauração no Brasil estabelecia um embate ferrenho ao padronismo parnasiano ainda marcante de poetas como Olavo Bilac (1865-1918), Raimundo Correia (1859-1911) e Alberto de Oliveira (1857-1937), que formavam a tríade dos puristas. O Modernismo, dessa forma, vem a ter uma dupla dinâmica quanto à poesia e crítica: retrospectiva e prospectivamente. O caráter retrospectivo claramente deve-se à possibilidade de que a tradição estética não passa por uma ruptura estritamente radical e negativa, ou seja, não se pretende apagar anos de produção estética e intelectual herdados dos precedentes, mas, sim, tenciona-se uma aproximação com passado de maneira interventiva, evitando cultuá-lo como algo que nunca poderá ser melhorado ou mesmo ultrapassado pela geração atual. Há, de fato, uma dessacralização do legado das concepções artísticas por meio de releituras e atualizações criativas, como, por exemplo, as paródias, por vezes críticas e irônicas, ou a atualização de temáticas outrora desgastadas.

O movimento modernista também é prospectivo, porque estava munido das correntes

vanguardistas em voga na Europa, em especial o Expressionismo e o Dadaísmo alemães, o Futurismo italiano, e o Surrealismo francês. Todavia, diferente das formas precedentes de se lidar com a importação artística do Velho Mundo, como as do Romantismo e Naturalismo nacionais, os modernistas o realizavam com um ideal de “adaptação” das vanguardas às necessidades do cenário local. Justamente por isso, assimilaram essas estéticas revolucionárias, em sua maioria, de forma crítica, e não passivamente. E a essa “modelação nacional” das novas correntes europeias deu-se o nome de “antropofagismo”.

As novas experimentações estéticas das vanguardas se concentraram, na gênese do modernismo brasileiro, dentro do campo poético, reafirmando ainda mais a importância desse gênero para a História da Literatura, uma vez que

Foi em torno da poesia que se presenciou o conflito entre o novo e o velho, o antigo e o moderno; passou por ela a principal linha divisória entre as exigências de renovação — a primeira das quais a maior liberdade no uso literário da língua — e o *status quo* parnasiano e naturalista para a literatura e acadêmico para as artes plásticas. Até 1925, salvo a exceção de *Memórias Sentimentais de João de Miramar*, de Oswald de Andrade, o maior impacto do Modernismo veio do campo da poesia, tema predileto de debates, e termômetro das aspirações literárias e artísticas do movimento. (NUNES in: ÁVILA, 2002, p. 39)

A poesia, carro chefe das mudanças modernistas, traz o elo necessário, capaz de, concomitantemente, jogar com a tradição e a revolução, por meio de resgates e projeções: resgatando temas ao mesmo tempo em que os projeta para além do momento imediato, para uma dialética atemporal, criando seu próprio *modus* de tempo e abrindo novas possibilidades.

Isso faz com que as primeiras propostas de novidade, presentes nos manifestos de 1922 e em outros textos, se atrelem necessariamente a vertentes que cuidam de questões poéticas, como o prólogo à *Pauliceia desvairada* de Mário de Andrade (1893-1945) chamado de “Prefácio interessantíssimo”, durante a Semana, e continuado em 1924 com “A escrava que não era Isaura”. Esses textos trazem, além de diversas formas do verso moderno, uma réplica ao *Tratado de versificação*, já apreciado anteriormente. Esses posicionamentos iniciais dos modernistas apontam o interesse em uma crítica e uma proposta de composição, a já mencionada acumulação de competências, que

Privilegia a linguagem poética, traz de volta, ali e nos manifestos e prefácios de Oswald de Andrade, a função romântica do poeta-crítico, alternando, numa mesma atividade, o trabalho de reforma de gosto por uma nova escrita e o encargo de sua leitura interpretativa. (NUNES, 2009. p. 56)

Em cima da linguagem poética os modernistas firmaram suas bases a fim de se tornarem o caminho viável para a oxigenação do quadro artístico do Brasil na década de 1920, demasiadamente anacrônico, e seus desdobramentos nos decênios seguintes e mesmo nos momentos mais recentes da prosa e da poesia nacionais. Isso torna quase impossível considerar uma elaboração artística nacional recente, sem reportá-la aos critérios de experimentação inaugurados pelos primeiros modernistas e perpetuados pelos posteriores.

No decorrer dos anos, o Modernismo sofreu, devido a fatores de ordem histórica, estética e cultural, uma ampla diversidade de releituras e representações, às quais já se encontrava passível desde seus fundamentos, buscando sanar outras problemáticas, que o conduziram muito além do seu projeto primevo, idealizado pelos pioneiros da Semana.

Ao se indagar sobre a relação entre poesia e o movimento modernista segundo a perspectiva crítica de Benedito Nunes, é válido, não somente o seu posicionamento em face das premissas pertinentes a esse período artístico, mas, também, uma breve nota acerca das considerações do crítico paraense acerca da produção poética do mineiro Carlos Drummond de Andrade.

No começo da década de 1950, Nunes inicia o seu contato com a proposta e os resultados de três décadas do movimento modernista tupiniquim, e Drummond vem a ser um dos poetas por quem se interessa com maior afinco. Na verdade, não apenas o crítico demonstra grande afeição pelas obras drummondianas, mas, amigos como Max Martins e Mário Faustino<sup>2</sup>, também veem no poeta um exemplo de lírica a ser apreciada tanto como leitores quanto como produtores.

Alguns poemas do itabirano, descreve Nunes, em “Drummond: poeta anglo-francês”, chegaram a ser traduzidos para o inglês por Faustino, língua muito familiar a este último, que atribuía o bem sucedido trabalho de transposição linguística “à alta eficácia da linguagem de Drummond” (2009, p. 233).

Ícone e exemplo de poeticidade, Drummond serviu como marco da experimentação estética modernista. Sua influência reverberou como nenhuma outra nos modos de composição de seus contemporâneos e extemporâneos. Justamente por esse motivo, o crítico em estudo não deixa de apontar que o poeta

Deixou inúmeros descendentes de sua linhagem reflexiva, geralmente irônica, capaz de combinar o cômico e o trágico sob os matizes vulgares do

---

<sup>2</sup>Max Martins e Mário Faustino serão devidamente apreciados em seus respectivos capítulos no presente trabalho.

cotidiano, e os conflitos da experiência social e da história com o aprofundamento interrogativo dos temas existenciais. (NUNES, 2009, p. 163)

O lirismo do poeta mineiro deixou marcas profundas na geração de leitores de Benedito Nunes e foi, em parte, responsável pelo seu interesse pelas produções literárias dos primórdios do Modernismo e pelas que ao movimento foram consequentes, como a prosa de Clarice Lispector e João Guimarães Rosa (1908-1967) e a poesia de João Cabral de Melo Neto, sendo esses três escritores amplamente contemplados pela crítica nunesiana e sempre lembrados, ao se discutir a herança escrita deixada pelo estudioso paraense.

Mantendo em vista o desenrolar das influências do Modernismo nas produções poéticas nacionais, é conveniente observar, nesse momento, a apreciação de Benedito Nunes acerca de outro poeta, Haroldo de Campos (1929-2003), contemporâneo do crítico em estudo.

Como já foi apontado, Nunes, em seu conjunto de conceitos e teorias filosóficas, reúne estudiosos de doutrinas cristãs e ateístas, o que permite compreender um panorama complexo de entendimento da temática existencial e metafísica da arte. Outrossim, esse aparato vário de influências força uma seleção do que o crítico emprega para entender o trabalho poético.

Entre suas obras publicadas podem ser destacadas: *Introdução à filosofia da arte* (1967), *O dorso do tigre* (1969), *João Cabral de Melo Neto* (1974), *Passagem para o poético* (1986), *O tempo na narrativa* (1988), *No tempo do niilismo e outros ensaios* (1993), *Crivo de papel* (1998), *Hermenêutica e poesia — o pensamento poético* (1999), *Heidegger e Ser e tempo* (2002), *A clave do poético* (2009) e outros.

É interessante, ainda, ressaltar que parte considerável de seu *corpus* de publicação se configura como compilações de material escrito anteriormente em jornais, periódicos, ou mesmo transcrições de palestras e aulas ministradas. Algumas dessas publicações, no entanto, não entraram nessas compilações, como é o caso de sua interpretação de *Signantia quae coelum — signância quae céu*, obra de Haroldo de Campos publicada em 1979. Esse pequeno e denso estudo será de considerável relevância para entender a relação entre as influências modernistas e a experimentação poética segundo a perspectiva nunesiana, que não deixa de considerar também outras possibilidades de interpretação literária.

A crítica poética de Benedito Nunes, é válido reiterar, configura-se em um *modus operandi* peculiar em diversos aspectos que compreendem desde a recepção dos textos até os resultados alcançados em seus estudos literários e filosóficos. Como fora elucidado anteriormente, sua formação como filósofo não se deu por caminhos estritamente formais, e sim pelo contato desde cedo com obras de grandes pensadores e literatos, que lhe foram

inicialmente apresentados por Francisco Paulo Mendes, aperfeiçoando essa relação no decorrer de seus estudos como autodidata. Mantendo essa perspectiva em prisma, é necessário compreender que grande parte da abordagem analítica de Nunes dá-se primeira e predominantemente como um leitor e intérprete da obra, assim, o que está em jogo nesse momento é o intermédio que aproxima o crítico paraense da obra de Haroldo de Campos como expressão da herança modernista, mas com ênfase nas particularidades próprias à obra e suas possibilidades hermenêuticas.

*Signantia quase coelum – signância quase céu* secciona-se em três partes, a saber: *Signantia* quase *coelum*, *Status viatoris*: entrefiguras e Esboços para nékuia. Essa divisão empreendida pelo poeta não é, segundo Benedito Nunes, de forma alguma inocente. Para o crítico, a disposição capitular da obra guarda em si pretensões próprias que remetem, por sua vez, a um diálogo com a tradição literária atualizada nos versos de Campos.

Segundo Nunes, as seções referidas acima traçam um percurso poético que se liga à estrutura da *Divina comédia* do poeta florentino Dante Alighieri (1265-1321) em um movimento reverso. Enquanto a obra de Dante inicia-se no inferno e se finda no paraíso, *Signantia* parece principiar-se pelo paraíso e, buscando um sentido adverso, desponta nas imagens fúnebres da “Nékuia”. O que permite uma retomada de padrões já estabelecidos, todavia, não pela cópia passiva, e sim por uma abordagem crítica de criação, tão comum aos modos modernistas de apreensão das tradições herdadas na história da arte.

A primeira parte da obra de Haroldo de Campos dialoga com o Paraíso de Dante por meio de figuras de luminosidade, o que faz de *Signantia* uma releitura da tradição ao mesmo tempo em que atualiza essa mesma tradição. A grande reiteração das figuras de transparência, claridade e pureza é, para Nunes, o ponto de retomada ao imaginário sacral do medievo presente na *Divina comédia*, em um jogo de circularidade invertida com a herança composicional instaurada pelo poeta italiano, refazendo ou “desfazendo” o caminho de volta, no qual

A primeira etapa é a recorrência sob a forma de reflexão, no duplo sentido da palavra, do Paraíso de Dante, texto que Haroldo de Campos já percorreu como tradutor: reflexão da (e sobre a) grande metáfora da *luz* para a visão de Deus e do amor divino, que está acima de qualquer entendimento (NUNES, 1979, p. 87)

*Status viatoris*: entrefiguras, a segunda parte da *Signantia*, é o espaço de transição paraíso-inferno. Aqui, o Purgatório de Dante se converte na banalidade do cotidiano, um

estágio intermediário da sensibilidade, onde as figuras de luz vão enfraquecendo, decaindo até o obscurecimento lúgubre e funesto da última seção: uma pintura em *dégradé* na qual a parte de intercâmbio traz tons ocres que levam às cores ensombradas do seu desfecho.

Nunes chega enfim à apreciação do último segmento da obra de Campos, Esboços para nékuia. Nesse ponto ocorre uma releitura do Inferno dantesco por meio do ritual grego da passagem para morte: o estágio primário da *Divina Comédia* e o derradeiro de *Signantia*. A tradição reverbera além do clássico latino e traz para o jogo poético as marcas da Hélade homérica.

A morte, resgatada pelo paganismo da cultura helênica, é o indício da falha do plano divinal da criação: o fim como fortuna de tudo em que se manifesta a vida. Nesse estágio, a alegoria da luz esplendorosa trazida na primeira parte, desgastada na segunda, encontra sua imagem putrefata no desfecho do poema: cenas “dantescas”, em uma simbologia histórica do vocábulo.

Justamente por tal, Nunes percebe a sintonia da obra de Campos com o tratado moderno de poética anunciado em *Un coup de dés* (Um lance de dados) de Mallarmé, para quem o poema atinge a derrota da criação pura, incólume, e se torna o vate figurado como espaço de encontros e conflitos de forças adversas e interdependentes: luz e trevas, morte e vida, inferno e paraíso, ascensão e queda. Significante e significado, a dupla face indivisível que engloba toda a experiência. Por isso, o poema promoveria, então, a dessacralização da palavra, retirando-a de seu status divino e humanizando-a.

O paraíso de palavras que se perdeu encontra-se disperso em todas as coisas. Por meio da sua queda, de sua maculação, manifesta-se na totalidade do mundo terreno. O poeta serve como o sopro que esbraseia cada fagulha desse campo simbólico. Haroldo de Campos é aquele que reúne a dispersão histórica dos signos e que faz de *Signantia quase coelum* espaço poético de convergência sígnica atemporal, resultado de um específico modo de leitura e apropriação das obras através da tradução como “transcrição e transculturação”.

A proposta de composição poética de Haroldo de Campos é gêmea de sua proposta como tradutor. Da mesma maneira com que joga com a tradição literária, resgatando-a na proporção em que a atualiza criativamente, coloca nesse jogo a passagem de um sistema linguístico para outro, nunca passivamente, ou buscando uma fidelidade ilusória, e que jamais será alcançada.

Assim, negando o ideal amplamente esperado do tradutor, cuja finalidade é passar a obra de sua língua original para outra, com o mínimo de “acidentes de percurso”, Campos

busca a intervenção criativa. Traduzir poeticamente para que o escrito elaborado em uma língua diversa mantenha a sua carga poética quando da sua passagem.

Susana Lages (2007), em *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, considera que o trabalho do tradutor assemelha-se ao quadro clínico do melancólico no qual se alternam posições polarizadas de surtos de intensa depreciação de si mesmo por um trabalho que tende à incompletude no trânsito entre a língua original e a da tradução, e acessos maníacos por estar executando uma tarefa hercúlea que é a passagem não apenas de uma língua a outra, mas de um sistema cultural para outro, ambos com histórias de formação distintas.

Por conta disso se criou um modelo ideativo de tradutor como homem além das capacidades humanas, um indivíduo excepcional com uma potente habilidade enciclopédica, que não se verga a imposições particulares, mas almeja sempre alcançar uma neutralidade universal, como que deixando a “voz original” se manifestar por meio de seu trabalho. Entretanto, Lages pondera tal aceção estabelecida sobre o tradutor, desmitificando-a:

Evidentemente, o tradutor não pode ser equiparado aos *leitores* em geral; no âmbito de seu ambiente cultural, ele é antes de mais nada o leitor por excelência, e leitor privilegiado do texto que irá traduzir. Entretanto, essa situação, de fato excepcional, não pode, no ponto de vista defendido no presente trabalho, levar a que se exija de um tradutor ser capaz de identificar, em absoluto, *todo* o inescrutável — e muitas vezes inconsciente — espectro das intenções comunicativas de um autor. (LAGES, 2007, p. 69)

Elucidar que a tradução carrega em si a marca melancólica da busca por um objeto que sempre lhe escapa (fidelidade ao texto original resguardando a melhor possibilidade de recepção na língua e na cultura da tradução, mantendo livre de qualquer mácula a sua capacidade discursiva) contribui para entender a proposta composicional de Haroldo de Campos em *Signantia* e, por conseguinte, a crítica de Benedito Nunes sobre essa obra.

Em ambas as esferas, como produtos do trabalho com a linguagem, poética e tradução se lançam na aporia da manutenção ou atualização de uma fonte tomada como “original”, uma relação sempre necessária, mas que por vezes se torna conflituosa em parâmetros os mais diversos.

Como visto acima, não foge à apreciação nunesiana a proposta de tradução do poeta paulista, o que permite aferir que, dentro do seu horizonte crítico, se encontra em relevo não apenas a atividade criativa, mas também a tradutora: em Campos os dois caminhos se cruzam e se complementam. Essas vias convergentes exigem daquele que do poema se aproxima uma acuidade específica quanto à sua apreensão, atentando para a sutileza do poeta e a agudeza do

tradutor.

O prefixo “trans”, herdado do latim, indica o que se estabelece “além de” ou “através de” algo, uma “passagem”, “travessia”, “atravessamento”. A proposta de Haroldo de Campos seria uma tradução que traspassasse as histórias literárias e culturais. Sua poesia não diverge desse caminho. Atravessando a tradição literária, *Signantia* se lança em um percurso livre da medida cronológica usual, perpassando clássicos helênicos e latinos, reverberando no romantismo alemão e nas vanguardas europeias do final do século XIX e início do XX. Ou seja, uma poética independente de barreiras: transtemporal em sua essência e execução.

O método de “transcrição e transculturação”, ainda considera o crítico, resulta de uma maneira particular de aproximação com os textos canônicos e não-canônicos que une processos interpretativos e criativos, ou seja, um modo hermêutico-poético de leitura e tradução. Campos é defensor da liberdade do tradutor, que, livre das amarras da “tradução literal”, alcança a sua emancipação criativa por meio de uma maior intervenção no texto original, apropriando-se dele por uma espécie de atualização do “antropofagismo” vaticinado pelo modernismo brasileiro de 1922.

Tal particularidade, entretanto, não se restringe ao poeta, mas é critério primário para os que se encontram no polo receptivo, e a crítica não foge a tal categoria. Nisso, é plausível compreender que o processo de composição hermenêutico-poético só pode ser devidamente apreendido por recursos de recepção consonantes com aquele: a leitura deve ser tão interventora e emancipatória quanto a nova proposta de tradução e criação.

Crítica e poesia, leitor e poema, produção e recepção, mais explicitamente que nos momentos precedentes, encontram no Modernismo, o inaugural e suas evoluções posteriores, o nicho no qual se chocam costumes estabelecidos e o novo se descortinando. Ainda que o vanguardismo no início do século XX possa ser visto como uma problemática estética, é preciso frisar que uma vanguarda não se estabelece como possibilidade sem fornecer amparo aos seus intérpretes, muito pelo contrário, as vanguardas que ganharam força nos dois primeiros decênios daquele século o fizeram justamente por encontrar ressonância no pólo receptivo.

Os primeiros modernos, bebendo dessas fontes do Velho Mundo, executaram projetos em conjunto e outros pessoais, dependendo do modo como se interpretavam as propostas de cada vanguarda, todavia, um conjunto de objetivos compunha o horizonte comum, mantido em perspectiva:

A procura de uma nova linguagem, o ajustamento da expressão à sensibilidade da época, a crítica da literatura pela literatura, a revolta contra o realismo do século XIX, o uso consciente da literatura como instrumento de revolta social, a defesa de um estatuto específico da linguagem poética, o advento de um novo sentido da mimese que se exprime como impossibilidade de copiar uma realidade múltipla, fugidia e mutável. (NUNES, 1979, p. 11)

A poesia, posta em relevo tanto criativo quanto crítico, nos fundamentos das propostas modernistas de 1922, é entendida na abordagem de Nunes como passo necessário rumo à revolução estética do cenário nacional. Suas influências podem ser sentidas e resgatadas até os dias atuais, não se restringido de forma alguma aos coetâneos do segundo decênio do século XX. Da produção de um Manuel Bandeira e os manifestos, passando à lírica drummondiana e às atividades poéticas e tradutoras de Haroldo de Campos, mais de um quinquênio de influência dos modernistas pode ser compreendida, em suas variações particulares, é preciso ressaltar.

Por isso, Nunes delegou grande parte de sua crítica a esse período singular da história literária do Brasil. E, nos seus diversos textos apreciativos, é patente essa relação com tal momento estético e a criação literária em versos. Dessa forma, não é errôneo perceber o estudioso não somente como um crítico do Modernismo, mas, também, como um crítico modernista, uma vez que suas interpretações não se restringem a um formalismo reducionista, mas atravessam, transpassam, outros pontos de vistas, como o terceiro tópico de discussão que agora será iniciado: a relação estabelecida entre filosofia, poesia e linguagem.

Embora curto em extensão, o texto crítico de Benedito Nunes sobre *Signantia quase coelumé* densa e profunda em seus métodos de apreciação. Por não se ater ao caminho restritivo da estrutura, que falharia consideravelmente frente a esse estilo poético, a crítica expõe a posição do sujeito enquanto leitor capaz, que apreende a obra de Haroldo de Campos na corrente dialógica da tradição revisitada. Se a escrita crítica permeia por tais veredas, isso se dá pela *abertura* da obra e do leitor a uma dinâmica interpretativa *suis generis*.

O conceito de abertura é um dos pilares da filosofia de Heidegger, autor sobre cuja obra Nunes se debruçou com muito afinco e cuidado. Entretanto, não é pertinente ao estudo que aqui fora proposto criar uma segmentação dos textos críticos nunesianos em anteriores ou posteriores ao contato com as obras heideggerianas, tal relação já encerra em si mesma um árduo e independente trabalho. De fato, as razões para se considerar a ontologia do filósofo alemão em relação à crítica do estudioso brasileiro se dão por critérios estritamente de adequabilidade às propostas desse estudo, pois uma ampliação às exegeses nunesianas de

outros pensadores importantes para seus escritos, como Friedrich Nietzsche, Jean-Paul Sartre e Maurice Merleau-Ponty, necessitariam consideravelmente de uma maior disposição metodológica, não passível de ser executada efetivamente nessas páginas.

Com isso, ao se colocar em relevo a relação de Nunes e Heidegger, deve se compreender que a aproximação entre a filosofia e a poesia diz respeito a processos relacionais do homem com o mundo e com os seus pares, ou seja, maneiras singulares de responder a questionamentos de natureza diversa. E, para atingir esse objetivo, se faz necessário, ou melhor, impreterível, a partir deste ponto, elucidar algumas considerações acerca de conceitos basilares para entender, mesmo que previamente, a tônica filosófica heideggeriana, tais como: *Dasein*, mundo, obra de arte, e as relações estabelecidas entre técnica e poética.

### 2.3. Nunes e Heidegger: o Ser e sua poesia

Benedito Nunes, em sua recepção crítica exemplificada anteriormente, nas interpretações das poéticas de Fernando Pessoa e Haroldo de Campos, reúne um aparato vário de leituras que vão além da literatura: perpassam pela história, pelos estudos culturais e encontram sua maior dívida com a filosofia. Sua própria concepção de poesia é inconcebível sem a devida incursão pela sua trajetória como filósofo e como hermeneuta. E a última, por seu turno, seria infrutífera sem considerar a influência das teorias da filosofia de Heidegger, a quem o crítico paraense passou boa parte da vida estudando e comentando.

Algumas obras de Nunes são de central relevância nesse estágio de debates, a saber: *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*, lançado em 1999, reúne textos organizados e revisados a partir do Curso *Hermenêutica e Poesia*, ministrado pelo próprio estudioso na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) entre os meses de novembro e dezembro de 1994, essa obra apresenta, de maneira extensiva, a ontologia heideggeriana dialogando com os pensamentos de outros filósofos ocidentais; já a coletânea de textos nunesianos sobre a obra do filósofo alemão denominada *Heidegger*, elaborada por Victor Sales Pinheiro, trata de maneira abrangente os escritos do filósofo da Floresta Negra, indo desde um roteiro de leitura dessa Ontologia, passando pela recepção do conjunto da obra no decorrer dos anos, até o trato de questões mais específicas dentro dessa constelação conceitual; e, por fim, alguns outros textos que se encontram dispersos em obras menores do estudioso em questão. Esclarecidas quais obras foram

consultadas, passa-se, propriamente, aos debates estabelecidos entre o pensamento filosófico heideggeriano e a exegese crítica nunesiana.

Martin Heidegger atualiza um dos temas centrais da Filosofia desde as suas bases: a questão ontológica. Em *Sein und Zeit* (1927), retoma a milenar questão norteadora da Ontologia clássica que fora calada no decorrer dos séculos “o que é o Ser?”, o *ti toon* já indagado pelos gregos, em especial por Aristóteles. Para alcançar êxito nesse projeto, o filósofo alemão não deixa de considerar a extrema dificuldade de tal questionamento, e busca um caminho explanatório a partir do pressuposto de que o Ser é sempre ser para um ente.

Essa sentença desfaz a tradicional cisão entre Metafísica e Ontologia, e lança a investigação filosófica em uma dinâmica relacional que situa o Ser como manifestação contextual, razão pela qual emprega o conceito de *Dasein* como o fundamento sobre o qual assenta a possibilidade de compreender o sentido do Ser. Nisso, existência passa a ser concebida como um intercâmbio de *abertura* estabelecido entre o indivíduo e tudo que o circunda, já que *Dasein* engloba-os todos, evidenciando o caráter interdependente dessa relação. Tal conceituação não permite uma cisão de cunho hierárquico, como “sujeito” e “objeto”, onde o primeiro se apresenta superior e ativo, diferindo-se do segundo, inferior e passivo.

Quanto à tradução do conceito de *Dasein*, é pertinente, nesse momento, discorrer acerca das possibilidades translíngüísticas que o termo, um dos mais centrais na filosofia heideggeriana, teve em nosso idioma. Essa atenção à adaptação verbo-conceitual é realizada mesmo por Benedito Nunes e sua posição sobre os êxitos e limitações nas traduções é de grande valia para compreender a interpretação desse estudioso de Heidegger.

No texto *A tradução de Dasein*, Nunes (2016) discorre sobre a escolha realizada pela tradutora Márcia de Sá Cavalcanti na adaptação do termo heideggeriano para a língua portuguesa na primeira publicação nacional de *Ser e Tempo*, de 1988. Cavalcanti opta pelo termo “presença”, ou, para ser mais fiel à forma usada, o prefixo é ligado ao restante da palavra por intermédio de hífen, formando, assim, “pré-sença”. Aqui, em uma tentativa de correspondência, “pré” e “sença” equivaleriam, respectivamente, a “Da” (aí) e “sein” (ser).

Salvo a dificuldade já explorada sobre o trabalho hercúleo e indigno que é a tradução, e o problema de conseguir atingir fidelidade para com o termo, que possui em alemão aplicações próprias, não se minimizam as impropriedades da forma escolhida. Nunes, por essa razão, elenca os três motivos para a eleição da versão na língua receptora:

Primeira razão: evitar o incômodo, tal o de importuna mosca metafísica voejando em torno do intérprete, do binômio essência/existência, uma vez que, como se diz antes, “A palavra *Dasein* é comumente traduzida por existência”. Segunda: evitar o contrário desse incômodo, ou seja, “o imobilismo de uma localização estática” com que a tradução corrente dessa mesma palavra para as línguas neolatinas, “ser-af” em português e “*être-là*” em francês, poderia contaminar o leitor. Terceira: evitar a sugestão, em que implacaria o ex de existência, da objetivação de uma essência. (NUNES, 2016, p. 33)

Os três motivos, descritos pelo estudioso, tentam justificar a escolha da tradução de *Dasein* por “pré-sença” em um esforço de passar ao largo de determinados empecilhos, resguardando a profundidade e complexidade que tem o termo para a obra de Heidegger. Porém, ao se comparar os objetivos almejados e os resultados conseguidos, é notória a insuficiência conceitual e a ineficácia da versão. Logo, as razões elencadas não seriam suficientes para dar pleno aval ao projeto de transposição linguística empreendido.

A escolha é infrutífera por diversas razões. Em primeiro lugar, não dialoga, de maneira aceitável, com o uso coloquial de *Dasein* na língua germânica, e esse vínculo estabelecido com a cotidianidade é bastante caro à abordagem filosófica de Heidegger, que busca trazer para a praticidade no trato com as coisas do mundo a reflexão sobre a questão do sentido do Ser. Em sua origem conceitual, *Dasein* se refere à existência sem distinção, abrangendo de um simples objeto, uma árvore ou mesmo o próprio ser humano.

Benedito Nunes também chama a atenção para a história do vocábulo, que tem uma relação bastante íntima com o desenvolvimento da filosofia alemã. Kant e Hegel, por exemplo, não deixaram de doar seus conceitos sobre o termo, compreendido como categoria da existência enquanto fenômeno, no primeiro, e como categoria do finito enquanto delimitação do devir, pelo último. E essas acepções, por mais diversas que sejam entre si, não passam despercebidas nos escritos heideggerianos.

O intérprete de Heidegger debate, também, o segundo ponto que torna a eleição de “pré-sença” desconfortante, dentro daquele arcabouço conceitual. O filósofo alemão contraria a ontologia tradicional, que desconsiderou por longa data a movente temporalidade como característica da existência, devido à sua busca pela constância naquilo que sempre se modifica, o que provocou certa limitação, encerrando o Ser “numa limitada porção da temporalidade, precisamente naquela que corresponde ao presente estático” (Nunes, 2016, p. 35). Segundo Benedito Nunes, de fato o *Dasein* sente a sua limitação temporal, sua finitude, e por essa razão desloca-se no tempo por meio de retrospectões e projeções, acentuando, dessa forma, o seu caráter *histórico* em uma dinâmica não restritiva.

Com isso, o conceito não poderia ser qualificado como um ente entre outros, já que ele não pode ser entitativo, uma vez que compreende a metafísica dos entes enquanto entes, e os compreende como presença (*Anwesenheit*), como o que se mostra primeiramente à vista. Fica, dessa maneira, ostensiva a problemática da versão traduzida, pois se torna, no mínimo, um incômodo falar da *pré-sença* percebendo a presença: redundância em escalas lógica e conceitual.

Nesse sentido, por melhores e legítimas que fossem as intenções de se optar pela versão da tradução, *pré-sença* não abrange, de maneira condizente, a herança filosófica do termo original, o seu uso vulgar e prático na língua germânica e tampouco o seu lugar dentro do plano conceitual da ontologia heideggeriana. Para Benedito Nunes, mesmo que o filósofo alemão tenha revisado constatemente a sua terminologia no decorrer de sua produção, pode-se compreender que

O *Dasein* não é nem um ente qualquer nem é sinônimo de existência no sentido especificamente postulado em *Sein um Zeit*. Graças à prévia compreensão do ser que o distingue de outros entes, seu estado ôntico tem um assinalado caráter ontológico. Ele compreende o ser com que está concernido na sua existência, como possibilidade sua. A existência é, pois, o ser relativamente ao qual o *Dasein* pode conduzir-se desta ou daquela maneira, e sempre se conduz de alguma maneira. Mas essa conduta se efetiva a partir do mundo em que se encontra e no qual projeta as suas possibilidades (situação fática). (NUNES, 2016, p. 34)

As problemáticas acerca da tradução de *Dasein*<sup>3</sup> por “pré-sença” tornam, então, necessária a definição do termo para dar prosseguimento a seguinte seção desse capítulo. Tendo sempre em perspectiva a importância substancial do conceito para compreender o pensamento de Heidegger, não seria apropriado a eleição de vocábulos que dificultassem a apreensão, já complexa por si só, dessa vasta produção, ou que simplificassem em demasia a sua significação. Assim, mesmo que se opte por formas usuais como “Ser-aí”, “Ser-no-aí” ou “Ser-no-mundo”, elas não expressam de maneira satisfatória o original, embora sejam as mais próximas em critério de correspondência. Logo, tomando a lição de Benedito Nunes quando diz que “seria melhor não traduzir *Dasein*” (2016, p. 36), deixa-se a nomenclatura primária sem alteração e, partindo desse princípio, buscar-se-á, por meio das explanações que se

---

<sup>3</sup>Ainda outra observação necessita ser realizada, mesmo que circunscreva apenas a um detalhe. Como *Dasein* é uma palavra neutra (*Das Dasein*) em alemão, a tradução por *pré-sença* define um gênero onde não há. Portanto, neste trabalho, na medida da viabilidade, abolir os artigos definidos que precedem esse termo na sintaxe do português, para preservar sua neutralidade. Porém, nos momentos em que essa escolha não for praticável, é válido se manter em perspectiva esse caráter original do vocábulo, bem como a sua possibilidade literal: Ser-aí.

seguem, compreender de maneira mais condizente o lugar desse conceito, que orbita juntamente com outros, na ontologia heideggeriana.

Por essa razão, não se utilizou a primeira tradução brasileira disponível de *Ser e Tempo*, de Cavalcanti, mas a elaborada por Fausto Castilho e um grande número de colaboradores, que veio a público pela Editora da Unicamp, em 2012. Um volume bilíngue que, como aconselha Benedito Nunes, não traz uma tradução de *Dasein* para o português, e, sim, a versão original em língua alemã, permitindo uma melhor ressonância conceitual com as investigações elaboradas nessa seção do trabalho, não abrindo margens a interpretações que, mesmo com os mais nobres intuítos, pecam em sua tentativa de possibilitar uma adequação vocabular plenamente efetiva e concordante com a esfera geral do pensamento heideggeriano.

A discussão estabelecida acerca das traduções de *Dasein* forneceu um panorama abrangente, de caráter introdutório, desse conceito. Todavia, pontos basilares para compreender de maneira mais clara o diálogo da crítica de poesia de Benedito Nunes com o pensamento filosófico heideggeriano ainda necessitam de melhor explanação, ou mesmo de uma primeira exposição, com maior acuidade.

Portanto, com o intuito de adentrar com maior profundidade a filosofia de Martin Heidegger recepcionada por Benedito Nunes, procurar-se-á lançar uma perspectiva na progressão da obra do primeiro. Para tal, o ponto de partida será, sem dúvida, o tratado *Ser e Tempo (SeinundZeit)*, de 1927, e os diálogos culminarão no ensaio *A origem da obra de arte (Der UrsprungdesKunstwerkes)*, fruto de três conferências realizadas entre 1936 e 1950, e que vieram a público pela primeira vez em 1977. Essa eleição de obras não é arbitrária, pois ambos os textos representam maneiras diversas e complementares pelas quais o estudioso alemão concebeu a questão ontológica. Entretanto, antes de dar início a essas explanações, é necessário pavimentar o terreno com outras discussões, imprescindíveis para o objetivo aqui delineado.

Expusera-se, anteriormente, mesmo de forma sucinta, que o *Dasein* se sabe como limitado pela finitude do tempo que se impõe diante de si. Compreender-se limitado temporalmente faz com que ele se relacione com o mundo, onde se encontra imerso, por meio da abertura para com os entes, e estes, por sua vez, também se encontram abertos ao *Dasein*. Isso é o que lhe permite apreender a sua esfera circundante em uma dupla e constante dinâmica de assimilação. Dessa maneira, é possível somente falar em um Ser ligando-o ao contexto de interação com a sua práxis entitativa. A esse modelo específico de interação dá-se o nome de “interpretação”.

Benedito Nunes, no texto *Poética do pensamento* (1994), vale-se da classificação efetuada por Richard Rorty (1979), em *Filosofia e o espelho da natureza*, onde categoriza qualitativamente os filósofos como ocupantes de duas vertentes na história dessa disciplina: os sistemáticos e os edificantes. Basicamente essa distinção se justifica pela atenção e cuidado centrados pelo primeiro grupo ao conhecimento teórico, com o predomínio do intelecto como medida de apreensão das coisas, enquanto o segundo, mesmo não negando esse conhecimento, não lhe compete importância primordial, justificando tal escolha pelas influências da realidade e autonomia do homem. Mas, entre as divergências dos dois grupos, há uma consonância: tanto a compreensão teórica e racional, quanto a prática e humanista, partem sempre, em primeira instância, de um processo interpretativo perante o mundo e as coisas.

No texto supracitado, Nunes estabelece ainda diálogo com o célebre ensaio de Michel Foucault (1997) intitulado *Nietzsche, Freud e Marx*, originalmente publicado em 1964 como proposta para uma mesa redonda no Colóquio de Royaumont, no mesmo ano. Aqui, pode-se dizer que o historiador francês observa esses autores como filósofos edificantes, levando-se em consideração os critérios acima pontuados.

É pertinente elucidar que, nos três autores apreciados pelo estudioso francês, mesmo que de maneira geral, o papel da interpretação é apreendido como função característica do modo peculiar pelo qual o homem se percebe como existente em relação a si, e ao seu mundo circundante. Passemos, então, às explicações foucaultianas.

Logo no início, Foucault esclarece o seu anseio de que se construa uma espécie de enciclopédia dos diversos métodos interpretativos que vigoraram e ainda vigoram na história da humanidade, dos gregos aos contemporâneos. Essa pluralidade hermenêutica tem por base a perene desconfiança de que a linguagem encerra uma inconclusão, onde sempre há algo por dizer, algo que se encontra nos baixios dos símbolos e que vai além da própria verbalidade.

Nietzsche, Freud e Marx não se encarregaram de adicionar ou multiplicar os símbolos já existentes, mas, antes, modificaram a natureza deles, ou seja, a forma pela qual se deve compreender os símbolos: alteraram os processos interpretativos, evidenciando o seu caráter infinito e infindável. Lançando luz nos porões dos significados historicamente aceitos e determinados, os autores, cada um à sua maneira, ampliaram as possibilidades hermenêuticas simbólicas.

Não que a interpretação não tivesse desde sempre essa tendência à inesgotabilidade, mas os critérios da semelhança, da *imitatio*, hegemônicos desde o século XVI, como que

restringiam essa possibilidade a uma simples relação de reflexão. Com isso, não se abria margem para atentar acerca dos próprios fundamentos que sustentam a hegemonia dos símbolos, passivamente aceita. Portanto, o filósofo francês entende que

O inacabado da interpretação, o fato de que seja sempre fragmentada, e que queda em suspenso ao abordar-se a si mesma, encontra-se, creio eu, de maneira bastante análoga em Marx, Nietzsche e Freud, sob a forma de negação do começo. Negação da “Robinsonada”, dizia Marx; a distinção tão importante para Nietzsche entre o começo e a origem, e o caráter sempre inacabado do desrolho regressivo e analítico de Freud. (FOUCAULT, 1997, p. 20)

Resultante da negação do começo é a posição que Foucault assume ao entender que a interpretação não parte dos símbolos, mas esses são produtos de processos interpretativos historicamente situados e interrelacionáveis: os símbolos são interpretações se autointerpretando continuamente.

Com isso se estabelece uma dupla abertura da hermenêutica: não possui origem, por não ter uma fonte originária plenamente indicada, e não possui um fim, uma finalidade ou um sentido que não se encontre consigo mesma, e por isso está além de uma epistemologia definidora, uma finalidade concreta ou uma função que a esgote completamente. Uma vez que a interpretação é válida por si mesma, e apenas por critérios intrínsecos pode ser medida e explicada, sua essência ou, por assim dizer, natureza, é tautológica em última análise.

Por essa razão, Nunes percebe em Heidegger algo de similar com os autores do ensaio foucaultiano, merecendo ser qualificado como um pensador do ramo dos edificantes, uma vez “fez da interpretação o problema número um do pensamento” (1994, p. 390). O filósofo alemão não traz um aglomerado de vocábulos recém-criados, mas, sim, outra perspectiva para os já existentes, o que se pode perceber atentando para o uso familiar de *Dasein* na língua germânica, tomado como ponto de fundamentação para a sua realocação dentro da esfera conceitual da ontologia heideggeriana. Isso indica a inauguração de uma nova proposta hermenêutica, cujo privilégio

É a mediania banal da vida cotidiana, como o nível de interpretação corrente de si mesmo, dos outros e do mundo em que o *Dasein* já se encontra. Para ele, existirá interpretar-se. E interpretar-se é questionar-se. Porém no questionar-se está em jogo a questão do ser. Por isso, insiste Heidegger em dizer-nos que este ente quenós mesmos somos, o *Dasein*, é aquele que, em virtude de seu próprio ser, tem a possibilidade de colocar questões. (NUNES, 2002, p. 12)

Segundo essa proposta, pode-se compreender a definição de que o Ser é sempre ser para um ente, e que se encontra imerso no mundo, sem origem, e cujo fim, a morte, é entendido como possibilidade da impossibilidade, ou seja, o fechamento da abertura interpretativa: interpretar é critério existencial para o fundamento do *Dasein* enquanto ente que se compreende existindo e se lança em uma dinâmica relacional com outros existentes, juntamente com o entendimento de sua própria finitude.

O *Dasein* sabe-se limitado, porque não ocorre apenas *in media res*, no meio das coisas, mas, também, no meio de uma corrente temporal que o antecede e está além dele, e que continuará mesmo após o seu termo, uma vez que

O *Dasein* “é” seu passado no modo do *seu ser*, o qual, para dizer rudemente, “se gesta” cada vez a partir de seu futuro. Em cada modo de ser que lhe é próprio e portanto também no entendimento-de-ser que lhe é próprio, o *Dasein* ingressa numa interpretação-do-*Dasein* que lhe sobrevém e no qual ele cresce. A partir desta, ele se entende de imediato e, em certo âmbito, constantemente. Esse entendimento abre e regula as possibilidades de seu ser. Seu próprio passado — o que significa sempre o passado de sua “geração” — não *segue atrás* do *Dasein* mas, ao contrário, sempre o precede. (HEIDEGGER, 2012, p. 81)

Portanto, mesmo que a interpretação se encarregue de estabelecer um vínculo relacional com o mundo entitativo, o *Dasein* compreende essa relação, aprioristicamente, como um conhecimento próprio, de si mesmo, mas que depende de toda uma tradição já estabelecida e da qual ele não pode escapar. De fato, o *Dasein* sempre em um primeiro momento necessita desse fundamento histórico para ter o conhecimento de si e da esfera entitativa que o rodeia, para se posicionar em seu empreendimento relacional.

*Ser e tempo* (1927), obra inacabada, é pertinente ressaltar, dialoga com a tradição filosófica, pondo-a em choque consigo mesma: com o seu percurso histórico. Os filósofos modernos como Kant e Descartes, ao enlevar consideravelmente o papel do intelecto, relegam para segundo plano a apreensão pré-teórica realizada acerca dos entes que nos envolvem, que se nos mostram.

Para Benedito Nunes, no texto *Heidegger & ser e tempo*, o filósofo germânico busca demonstrar que os entes, antes de se tornarem conceitos assimilados, passíveis de organização e de análise, estão dispostos no “aí” e por nós são compreendidos em sua manualidade (*Zuhandenheit*) e sua presentidade (*Vorhandenheit*), ou seja, o modo de ser dos objetos em relação ao *Dasein* seria o de ser-à-mão, os úteis disponíveis, e de ser-à-vista, os observáveis subsistentes ou entes simplesmente dados. Como critério interpretativo, o Ser-aí apreende

primeiramente o que está à mão, e não o que está à vista.

Nossa primeira relação com o que nos cerca não é cognoscitiva, mas de lida, de trato, de manipulação: uma relação instrumental de acesso aos entes pela qual nos servem para isso ou para aquilo, cada qual sendo a serventia que prestam, o uso que fornecem. É o para quê do utensílio, a sua disponibilidade como ente à mão (*Zuhande*) numa experiência antepredicativa, envolvente, de preocupação. (NUNES, 2002, p. 14-5)

Isso não significa afirmar que a instrumentalidade seja o modo irrevogavelmente originário de manifestação do ser dos entes no mundo. Por exemplo, as comunidades totêmicas, como os aborígenes na Nova Guiné e os algonquinos nos Estados Unidos, elegiam um animal para simbolizar os clãs ou famílias que as integravam, e em volta da figura desse animal uma série de atributos ritualísticos eram exigidos, tais como: não comer o animal, caçá-lo, matá-lo ou utilizar a sua pele como indumentária. O comportamento dos membros dessas tribos com seus totens não pode ser compreendido como manualidade, pois aqui essa relação ocorre como uma espécie de fetiche religioso, e o animal se converte em símbolo, seguindo regras e realizando demandas assaz diversas de uma lida que se pode classificar de instrumental.

Uma vez considerado isso, pode-se dizer que a manualidade é, portanto, o ponto de partida do qual Heidegger se vale para apresentar a sua descrição da relação estabelecida entre o *Dasein* e o *mundo*. Esse último conceito, considera Benedito Nunes, trata-se do espaço circundante que “intercambia, na práxis cotidiana, as dimensões da vida ativa, o prático da ação, ao poético do produzir e do fabricar” (Nunes, 2002, p. 14). Com isso, o intérprete acentua o caráter ambíguo do termo dentro da ontologia heideggeriana, ampliando a sua compreensão.

Além disso, é necessário ter em mente que nenhuma espécie de mundo concreto de organização entitativa pode esgotar as possibilidades do Ser, uma vez que a potencialidade dos acontecimentos sempre terá maior relevância que a sua efetividade, seja ela de que ordem for.

A proeminência da manualidade se torna ainda mais patente na Analítica do *Dasein*, em relação à presentidade, quando Heidegger percebe que, por meio da técnica, a primeira encobre a segunda. Por isso a abordagem interpretativa do *Dasein* pode ser entendida como preponderantemente pragmatista, se não pragmática, justamente pelo predomínio da experiência cotidiana da lida com os entes. Isso, de certa forma, pode restringir a abrangência do intercâmbio com os entes intramundanos.

A fim de buscar um posicionamento contrário a essa redução da interpretação a critérios estritamente utilitários, é necessário compreender a relação da *poiesis* e da *téchne* como modos, mas não os únicos possíveis, pelos quais o ser-dos-entes na *phýsis* se revela.

O desocultamento, advindo da *poiesis*, diverge do inerente à técnica por não ter um caráter de desafio, mas, sim, criativo. No entanto, a *téchne* grega original também se referenciava a um fazer-aparecer da verdade enquanto fenômeno na sua essência. No antanho da civilização ocidental, a produção do belo estético era técnica e poética ao mesmo tempo, e dessa maneira as belas-artes da Grécia “permitiram que a presença dos deuses e o diálogo entre o destino humano e o destino divino brilhassem” (HEIDEGGER, 2007, p. 395).

Por essa razão, o produzir poético não tem relação necessária com a instrumentalização da técnica moderna, e da mesma forma não o tem a essência da técnica enquanto um saber que antecede e guia a manufatura. Ambas se situam como maneiras do desabrigar da *phýsis*, que abre a si mesma para que os homens a desvelem, na mesma proporção em que torna ao seu retraimento próprio. Isso poderá ficar mais claro ao nos debruçarmos, tal como feito em relação à técnica, aos estudos heideggerianos sobre a essência da obra de arte e a sua verdade.

Para concluir essas pequenas incursões sobre a técnica e sua essência, deve-se entender que, se as técnicas são um fato antropológico, acerca daquilo que as desencadeia não deve ser dito o mesmo. Benedito Nunes, no artigo *História e ontologia (da essência da técnica)*, observa que o homem responde ao chamado desafiador anunciado pela *phýsis*, e dessa maneira

Pode, seguramente, inventar aparelhos, fabricar turbinas, aviões, satélites e naves espaciais. Mas não pode fazer por si mesmo o produzir dessa produção, não pode inventar a providência, de onde ela vem: a pré-compreensão proporcionada a uma abertura convocando o homem a relacionar-se de certo modo com o ser, com a totalidade do ente, onde modernamente se instala pela facticidade e o gigantismo do real. (NUNES, 2012, p. 235)

Por se tratar de um saber-fazer que precede qualquer ato, a *téchne*, a essência desvelada da técnica, se encontra na base da lida do *Dasein* com os entes dispostos no mundo, possibilitando que tal relação se efetive.

Isso torna mais fácil compreender que tanto a obra do artista, como *poiesis*, ou a do artesão, enquanto *téchne*, são possibilidades de um fazer-surgir que se dá a partir dos próprios entes, ou melhor, a partir do Ser que neles se manifesta, mas em estado de encobrimento,

fazendo com que o *Dasein* se coloque nessa constante busca por revelar o ser entitativo. Dessa maneira, na dinâmica de manifestação e retraimento do ser-dos-entes, se permite questionar acerca da “verdade da obra”, que norteará as indagações já presentes em *Ser e Tempo*, e no progresso da obra heideggeriana até as explanações contidas em *A origem da obra de arte*. Esse período entre as fases da produção de Heidegger será a nova etapa da discussão sobre os estudos de Benedito Nunes como intérprete do pensamento ontológico heideggeriano, pois é bastante relevante manter em perspectiva o quadro das recepções às quais esses textos foram submetidos para se compreender essa investigação filosófica em sua abrangência.

Não raramente a obra de Martin Heidegger é seccionada pelos seus intérpretes em dois períodos distintos: o que circunscreve a recepção do tratado de *SeinundZeit*, em 1927, e aos textos posteriores à década 1930, que têm em *Der UrsprungdesKunstwerkesum* representante da “outra margem” do pensamento do filósofo. Tal divisão chega, por vezes, a ser trabalhada de maneira a fazer aparecer duas posições filosóficas tão diversas, que chegam a ser quase antagônicas. ZeljkoLoparic usa “I” e “II”, Nunes prefere “primeiro” e “segundo”, a eleição de algarismos romanos ou numerais por extenso representam o mesmo: a ideia de que a recepção dos textos heideggerianos encerra dois momentos específicos da obra do filósofo germânico, e que por muito tempo isso fora entendido como fissura nos seus escritos.

*Ser e Tempo*, obra que abalou a história da filosofia ocidental, fora idealizada em duas partes, todavia, somente dois terços da primeira foram concluídos, pois o autor não conseguiu estruturar verbalmente o conjunto de seu pensamento sobre a questão ontológica. Nessa obra, marco inicial da produção de Heidegger, se delineia a Analítica do *Dasein* e sua primeira apreensão pelos leitores coetâneos, definindo por muito tempo as pretensões do filósofo. Esse primeiro entendimento do Ser-aí é resumido por Benedito Nunes, ao compreender que

No que quer que fazemos e pensamos, pomos em jogo nosso ser mesmo, a existência relativamente à qual nos conduzimos, e que não é um fato, mas possibilidade do *Dasein*. Também este se distingue dos outros entes, na medida em que para ele existir não é apenas subsistir numa ordem de coisas previamente dadas, mas viver numa antecipada compreensão do ser, inerente à sua própria conduta. Dessa maneira resulta a sua transcendência, o ser estar para além de todo o dado empírico, o que significa dizer que o *Dasein* não é físico, mas metafísico. (NUNES, 2016, p. 24)

Mesmo que em *Ser e Tempo*, como já fora evidenciado em linhas anteriores, houvesse uma negação da Metafísica clássica como base do fundamento científico ou dos princípios que deveriam guiar a investigação filosófica, a própria faticidade do *Dasein* o coloca em uma

metafísica própria.

Todavia, essa metafísica é de caráter não reducionista, uma vez que o *Dasein* se encontra para além dos dados empíricos de sua praticidade, por meio da transcendência, essa constante busca por sair de si mesmo, ou seja, é definido não pelos fatos concretos, mas, sim, pelas suas infinitas possibilidades. Seu caráter transcendental, entretanto, não significa sair do mundo, pois “só no mundo os entes se nos tornam acessíveis, inclusive o *Dasein*” (NUNES, 2000, p. 14). Justamente por isso, Nunes compreende que o transcender vem a ser um posicionar-se interpretativamente ante a abertura do ser dos entes intramundanos que não possuem o privilégio da compreensão prévia de sua existência e de sua finitude.

Por essa razão, as investigações ontológicas de Heidegger não devem ser entendidas como a procura do ser dos homens, e sim a busca do sentido do Ser em sua esfera mais geral. E nisso, o *Dasein* humano é um ente entre tantos outros que estão inseridos no mundo, mas que procura compreender aquilo no que está imerso a partir de uma compreensão preliminar de si e de sua história.

Em *Ser e Tempo*, a problemática do Ser tentou ser resolvida pela praticidade do ser-aí, pelo modo usual com o qual ele lida com a presentidade e a manualidade das coisas circundantes, entretanto, essa saída se demonstrou insuficiente, e o filósofo procura outros caminhos para responder a clássica indagação dos filósofos gregos: “Ti toon?”. Entretanto, não se pode afirmar que há um abandono de qualquer espécie das descobertas empreendidas no tratado de 1927, pois conceitos caros à ontologia heideggeriana foram mantidos e melhorados nos textos que chegaram ao público entre as décadas de 1940 e 1950, conferindo ao conjunto da obra um diálogo intrínseco que não deixa de ser perspectivado pela interpretação nunesiana.

O primeiro escrito que se pode dizer que pertence à “segunda fase” de Heidegger é a carta “Sobre o ‘humanismo’”, escrita em 1946, após Heidegger passar pelo Inquérito Policial Militar (IPM) em 1945, assim esclarecendo as suas relações com o Partido Nazista entre os anos de 1933 e 1934, fora endereçada a Jean Beaufret. Nunes diz que nesse escrito é esclarecida a generalidade das suas investigações filosóficas: a proposta de vislumbrar o Ser em sua totalidade. Precisamente por essa razão, seus textos não devem ser sintetizados em alguma espécie de antropologia, pois a questão com a qual o estudioso alemão se preocupava “não era a existência humana e sim ‘a questão do ser em seu conjunto e enquanto tal’” (Nunes, 2016, p. 25). As investigações sobre a obra de arte em sua origem podem trazer as respostas à insuficiência de apreensão do *Dasein* em sua praticidade de lidar com os entes, e

diminuir a restrição interpretativa a qual os conceitos do Tratado de 1927 foram submetidos.

Essa investigação da abertura do Ser por intermédio da *poiesis*, da produção artística, fora interpretada por muitos como um “salto” ontológico, e não como um hiato nas publicações heideggerianas entre os anos de 1927 e 1930, já que mesmo sem publicar, o filósofo continuou produzindo. Tal apreciação pode ser compreendida, por Benedito Nunes, como a segunda recepção à qual a obra do pensador alemão se submeteu.

As produções realizadas nesse intermédio, publicadas depois da década de 1950, atestam a terceira fase da recepção dos escritos de Heidegger. É nesse período que Benedito Nunes dialoga com o pensador alemão, abrangendo o primeiro e o segundo momentos em um terceiro: o da progressão evolutiva do pensamento ontológico heideggeriano, onde os escritos passam a ser publicados e se percebe uma convergência conceitual bastante cara às investigações do autor de *Ser e tempo*.

Dessa maneira, Nunes consegue observar que as etapas de transição da ontologia de Heidegger culminam na prerrogativa de que

O pensamento está vocacionado para o ser pela própria linguagem, que é sua *poiesis*, quando não pela própria arte; e só a poesia propriamente dita é capaz de lembrar a preeminência do ser sobre o ente, que tendemos a olvidar nesta época do fastígio da técnica e do primado da vontade de poder, talvez a derradeira interpretação da Metafísica em declínio. (NUNES, 2016, p. 26)

Exposto que o “salto” na investigação filosófica heideggeriana não se dá propriamente em um “vazio conceitual”, e sim em um vazio no que concerne às suas publicações, podemos retornar às considerações sobre a *Origem da obra de arte*, a fim de deixar mais nítida a importância das constatações de Heidegger nesse ensaio para responder à questão do sentido do Ser.

Fruto de matéria conferenciada pelo filósofo alemão em 1935, em Friburgo, novamente conferenciada em 1936, agora em Zurique, esses textos iniciais foram ampliados e vieram a público pela primeira vez em 1956, *Der UrsprungdesKunstwerkes* é considerado por muitos como um dos maiores tratados sobre arte no século XX, e reúne discussões que são de sobremaneira importantes para a constelação dos questionamentos heideggerianos.

Precisamente por esse motivo, nesse ponto da discussão, é necessário resgatar alguns conceitos já trabalhados e contextualizá-los nessa passagem da primeira maneira com a qual Heidegger buscou o sentido do Ser, ou seja, na praticidade usual do Dasein, e o seu outro caminho, cuja dependência está intrinsecamente ligada à obra de arte e sua essência.

Se o Ser é sempre ser para um ente, o ente eleito para entender o sentido do Ser é o *Dasein* humano, pois este ente se difere dos outros pela prévia concepção de sua existência e dos outros entes, e, por se saber limitado temporalmente, se lança na compreensão das coisas que o cerca. Nisso, a esfera entitativa é compreendida pelo *Dasein* de duas formas: enquanto entes-à-mão e entes-à-vista, manualidade e presentidade, respectivamente. Essas duas maneiras, no entanto, não restringem em si os modos de o Ser se manifestar, pois sempre se deve considerar as infinitas possibilidades desse fenômeno.

Portanto, perceber as coisas como observáveis ou utilizáveis não seria mais do que se valer de processos interpretativos, nos quais o *Dasein* humano se ampara em sua busca por desocultar os entes que o rodeiam e fazer com que estes se manifestem como fenômenos, e a partir dessa manifestação se inicia a lida do homem com as coisas. No entanto, isso não ocorre plenamente em toda a sua potencialidade, devido à hegemonia da técnica moderna.

Embora esses caminhos hermenêuticos por onde o Ser-aí se envereda não tenham finalidade, pois sem finalidade é a função da interpretação em geral, devido à proeminência da técnica deu-se maior privilégio à utilidade das coisas, em detrimento de seu vislumbre: a manualidade sobrepujou a presentidade. Com isso, ao mesmo tempo em que o ser dos entes é desocultado pela primeira, permanece oculto na última, quase à guisa de uma relação de causa e efeito, e, como visto, a própria essência da técnica também se mantém oculta pela sua redução sem precedentes a meros critérios de instrumentalidade. Mantendo essas ponderações em vista, pode-se agora adentrar com maior propriedade no texto *A origem da obra de arte*, e nas interpretações nunesianas presentes em *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*, que trata esse ensaio heideggeriano, juntamente com *Ser e tempo*, como um dos maiores marcos da produção do filósofo alemão.

“*Origem* diz respeito à verdade originária, ao vínculo da obra com a primeira compreensão do ser” (1999, p. 91) é o que compreende Nunes acerca do termo empregado por Martin Heidegger para compor o título do seu ensaio, e também pode ser entendido como o ponto a partir do qual alguma coisa é o que é, e de que maneira o é. Toda a investigação filosófica que reflete sobre a origem de algo está perguntando-se, indubitavelmente, pela sua essência. Com isso, o questionamento acerca da essência da obra de arte poderia ser respondido pela acepção comum de que a arte surge pelas mãos do artista, tal como o artefato pelas do artífice, o que encerraria em um ciclo infundável, uma vez que ambos, artista e artífice, só poderiam ser classificados como tais a partir do momento em que executam seus respectivos produtos.

A resolução acima seria insuficiente para fechar as indagações acerca da origem da produção artística, sobretudo pelas considerações realizadas até o presente acerca da técnica: em nenhum momento a última se restringe ao indivíduo que a realiza, esgotando-se na atividade de manufatura, e, de igual maneira, a resposta para a origem da obra de arte está além de um círculo de interdependências, sua essência é algo mais que isso.

Muito caro aos conceitos heideggerianos é o seu resgate dos vocábulos gregos, e dessa mesma ordem está a origem. Aqui existe uma forte ligação com termo *arkhé*(ἀρχή), aquilo do qual tudo se origina, a raiz ou a fonte de todas as coisas, indagada incessantemente pelos filósofos pré-socráticos na estimativa de que a resposta para as questões estava no começo, como um eterno retorno. Mas de que manancial primevo jorra a obra de arte? O que faz uma obra ser obra?

Para responder essas questões se carece meditar sobre o que seria uma coisa em geral, um instrumento e, por fim, uma obra de arte. Para Heidegger, três são as corriqueiras acepções do que seja a coisa: reunião de matéria e forma, suporte de apoio de características agregadas ao acaso (duro, seco, cinza) e aquilo que une uma multiplicidade de sensações. Embora não de todo incorretas, essas definições são insuficientes pela sua generalidade, fazendo com que tudo possa por elas ser classificado, seja a coisa banal, os utensílios ou a criação estética, e dessa maneira se instaurou de forma geral

O modo de pensar, segundo o qual pensamos, não só sobre a coisa, o apetrecho, a obra em particular, mas também sobre todo o ente em geral. Este modo de pensar, que há muito se tornou corrente antecipa-se a toda experiência imediata do ente. A antecipação veda a meditação sobre o ser do ente, de que cada vez se trata. É assim que os conceitos dominantes de coisa nos barram o caminho, tanto para o caráter coisal da coisa, quanto para o caráter instrumental do apetrecho e, *a fortiori*, para o caráter de obra da obra (Werkaftendes Werkes). (HEIDEGGER, 1971, p.23)

Dessa forma, Heidegger chama a atenção para o fato de nenhum conceito pré-estabelecido do que seja a coisa em geral será suficiente para esgotar as possibilidades interpretativas, ocasionadas pela abertura do ser-dos-entes para o Dasein, pois qualquer definição antecedente servirá apenas para limitar os modos de apreensão das coisas, dos instrumentos e do produto artístico. Para, então, chegar à essência coisal, é necessário meditar sobre a essência dos utensílios e da obra de arte.

Como já fora discutido acerca da manualidade, os úteis se nos apresentam como possibilidades de manuseio, como entes-à-mão passíveis de se converterem em um meio para um fim que não seja eles próprios, numa espécie de pacto de confiança, em que uma função

precisa necessariamente ser realizada. Quando um martelo é forjado, o objetivo de sua criação não está no produto ele mesmo, ou em seu processo de fabricação, mas na atividade a ser exercida com ele como intermediador: pregar. Se um martelo não atinge essa finalidade, ele se torna descartável, já que o pacto de confiança foi quebrado. No entanto, um apetrecho como o martelo, já não é algo disposto na *phýsis*, mas elaborado pela técnica, ou seja, não é mais uma “mera” coisa. Na verdade, quanto menos coisal for o objeto manufaturado, ou seja, quanto menos ele se apresentar como proveniente da matéria-prima da qual foi constituído, mais êxito terá em sua serventia e qualidade como útil: a instrumentalidade busca o apagamento da natureza de coisa no utensílio.

A obra de arte, no entanto, é surda à pergunta “para que serve?”. Dependente da *phýsis* como qualquer processo de manufatura, a obra, produto da *poiesis*, não é veículo para nada que não seja ela mesma. Sustendo-se por si só, a obra está a meio caminho da coisa e do instrumento, uma vez que ocorre pelo jogo de ocultamento e desocultamento do ser-dos-entes e é fruto da atividade do Dasein humano em sua busca constante por transcender-se e ir além das suas limitações discutidas anteriormente. A obra de arte se dinamiza em um jogo constante entre a terra (Erde) e o mundo. Ela recolhe e acolhe a coisa, retirando-a do fechamento da terra, lançando-a para o aberto de um mundo que se instala e que

É o sempre inobjectal a que estamos submetidos enquanto os caminhos do nascimento e da morte, da benção e da maldição nos mantiverem lançados no Ser. Onde se jogam as decisões essenciais da nossa história, por nós são tomadas e deixadas, onde não são reconhecidas e onde de novo são interrogadas, aí o mundo mundifica. (HEIDEGGER, 1971, p. 35)

Não escapa a Benedito Nunes (1999, p. 98) a “virada” conceitual do termo “mundo” dentro da Ontologia heideggeriana. Comparando o Tratado de 1927 com *A origem da obra de arte*, o intérprete constata que no primeiro se encontra “a noção de mundo circundante”, referencial, constituído pelos úteis nele dispostos; e, no segundo texto, é reunido aquilo “que se isolou da praticidade propriamente dita”, mas que carrega consigo todo o espectro do qual foi separado.

É na arte que os extremos se afrontam em um mundo inaugurado, basta lembrar do exemplo da *poiesis* original dos gregos, que era capaz de reunir o “destino dos homens e o destino dos deuses”. Mundificar significa trazer a coisa para o aberto de um mundo instalado pela obra de arte, e, assim, fazer a primeira aparecer, como um fenômeno, em toda a sua possibilidade existencial, na configuração estética proporcionada pela segunda.

Dessa maneira, é retirada a *phýsis*, a terra, de seu retraimento, fazendo-a surgir em sua

essência, ou seja, em sua verdade, que para Heidegger é a verdade praticada já pelos filósofos primitivos, a *alétheia*: o não velamento original dos entes, o desvelamento das coisas, a abertura dos entes sobre a qual o Dasein se lança e imerge.

A obra de arte inaugura um mundo de experiências que vão além da capacidade das coisas em sua banalidade usual, propriamente por abrir um campo de perspectivas sobre as coisas, tornando-as verdadeiras, desveladas, esclarecidas. A poesia se vale das palavras (coisas), mas de um modo peculiar em que o poeta se vale da palavra não como um instrumento para alcançar um fim prático, como usualmente se pretende na comunicação corriqueira, promovendo um desgaste verbal, mas, pelo contrário, o modo poético de utilização da palavra permite que ela mantenha-se, de fato, uma palavra, por meio da constante atualização e amplitude de sua potência de dizer.

Resumindo, a essência da coisa, sua *alétheia*, é revelada em parte quando convertida em utensílio, mas aqui o critério norteador é o apagamento dessa essência, e ocultamento de sua verdade, embora sempre persistente. A obra de arte, por seu turno, no aberto de um mundo instalado, faz a coisa ser revelada em sua plenitude. Tal concepção carrega em si um abalo sem precedentes nas bases conceituais sobre as quais a ontologia clássica se fundamenta, tais como as relações entre sujeito e objeto em que, atestada pela própria nomenclatura, existe uma escala hierárquica que privilegia o primeiro e doa ao segundo um status de subserviência. Além disso, na ciência do belo também ocorrem mudanças em consequência daquelas sobre a reflexão do Ser. Isso é exposto por Benedito Nunes, ao aferir que

Na obra, o ente é como que criado na própria coisa, passando a existir o que antes não existia. Graças a isso, a obra nos arrasta para a sua *abertura*, portanto para o extraordinário. Nessas condições, aparecendo uma noção de forma que sai completamente da órbita do *eidós*, da *morphé* propriamente, a *destruição* da Metafísica da qual venho tratando, agora atingindo o par matéria-forma, é uma *destruição* da Estética. Não só porque *desconstruiu* o par matéria-forma, como também o substituiu pelo espaço da *abertura*. Consequência dessa *destruição* da Estética, a *abertura* vai exigir uma diferente compreensão da posição tradicional tanto do artista, quanto do apreciador da obra. Essa mudança só pode ser corretamente avaliada através da interpretação da época moderna, isto é, a época moderna tomada como marco referencial da história do ser. (HEIDEGGER, 1999, p. 104)

É forçosamente constatável que o todo da obra de Heidegger é interpretado por Nunes não como fissura, capaz de originar dois filósofos tão diversos, que seria um erro considerá-los o mesmo. De fato, o crítico aprecia a obra do alemão como um processo evolutivo em que investigações tacitamente adiantadas podem ser resgatadas de escritos anteriores. Por

exemplo, constatações muito caras para *A origem da obra de arte* já vinham ganhando corpo e se desenvolvendo a partir do tratado *Ser e tempo*, pois desde o último a ontologia heideggeriana já compreendia que “o ser da verdade está em originária conexão com o *Dasein*. E somente porque o *Dasein* é como constituído pela abertura, isto é, pelo entender, algo assim como ser pode ser em geral entendido, sendo possível o entendimento do ser” (HEIDEGGER, 2012, p. 635).

O *Dasein* está na verdade, pois se situa na abertura interpretativa, e dessa forma é ele mesmo um ocultar e desocultar, e por meio disso pode compreender a *phýsis* em sua *alétheia*, compreendendo, então, a si mesmo. Isso, entretanto, só pode ocorrer ao se entender os entes na dinâmica da *poiesis*, na obra de arte em sua essência.

Isso se dá somente pela poesia (exemplificando o mais geral das artes, que em sua essência são todas poéticas), uma vez que ela faz surgir a linguagem enquanto fenômeno. O mesmo não pode acontecer no uso corriqueiro da linguagem como comunicação, já que essa se define pelo uso instrumental, técnico, e tem sua finalidade definida por algo que não é si mesma.

Mantendo em vistas que a obra poética, pela sua abertura, instiga o *Dasein* como intérprete ao adentramento em um mundo de experiências diversas do seu usual pragmatismo, que não consegue desabrigar as coisas segundo a amplitude em que o Ser é capaz de se manifestar, devolve-se dessa maneira à matéria da linguagem, a palavra, a potencialização *sui generis* de sua capacidade de dizer.

Até o presente momento neste trabalho, apreciou-se, mesmo que de maneira expansiva, a construção leitora de Benedito Nunes, seus influenciadores e a importância da fase no Suplemento Literário do jornal *Folha do Norte*. Considerações também foram realizadas sobre o seu apreço pelo movimento modernista brasileiro, o que lhe rendeu destaque por contribuir para a fortuna crítica de importantes nomes dessa vertente estética, bem como um posicionamento próprio acerca do papel do crítico nessa fase artística. E esse percurso culminou, então, nas interpretações da obra filosófica de Martin Heidegger, onde é possível circunscrever uma perspectiva singular em relação ao advento da obra poética enquanto possibilidade de manifestação ontológica. Fora necessário trilhar esses passos para poder construir um panorama, mesmo que incompleto ou generalizante, do cuidado do crítico em suas apreciações, e com isso adentrar os estudos realizados sobre a poética de João Cabral de Melo Neto, o primeiro dos poetas a serem contemplados, e ao qual se volta a atenção a partir de agora.

### **3. NUNES E MELO NETO: A CRÍTICA HERMENÊUTICA E A POESIA FENOMENOLÓGICA**

A apreciação crítica de Benedito Nunes sobre o conjunto da obra de João Cabral de Melo Neto não poderia, de forma alguma, ser evitada ao se questionar acerca dos parâmetros interpretativos nunesianos em relação aos modos de manifestação da arte poética, em especial àquela executada segundo o horizonte estético inaugurado na Semana de Arte Moderna de 1922, com seus desdobramentos nas chamadas “segunda” e “terceira” gerações, as de 1930 e 1945, respectivamente, e com maior particularidade à última, uma vez que reúne as produções do escritor pernambucano e seus pares, resguardando as suas divergências, como poderemos ver.

As atenções dispostas por Nunes sobre a poética de Melo Neto se tornam uma vez mais relevantes ao atentarmos para o fato de que o contato inicial do primeiro se deu tardiamente ao que já vinha sendo produzido pelo desencadeamento do Modernismo, sendo assim, o seu contexto de atualidade era com a chamada “terceira geração moderna”, na qual, sopesando determinadas especificidades, se enquadra o segundo. De certa maneira, os estudos sobre a poesia cabralina são indicativos da constante vigilância do crítico para com o que de mais contemporâneo ocorria no cenário brasileiro de produção literária, revisando e atualizando os seus modos de interpretação, na medida em que contribua para a elaboração da fortuna crítica de diversos autores nacionais, e mesmo alguns nomes estrangeiros.

Dessa forma, a fim de desenvolver com melhor acuidade essa relação de crítica e poesia, já acentuada a sua importância para o estudo aqui desenvolvido, subdividiu-se o presente capítulo em três momentos de abordagem que se complementam em um panorama da interpretação nunesiana segundo particularidades próprias.

Esse três meios de abordar o intercâmbio receptivo-produtivo seriam: a) contextualização sócio-histórica da geração de 45, suas relações internas e externas com o movimento modernista em suas bases e em suas evoluções e qual a posição de Melo Neto nessa complexa conjuntura estético-temporal; b) exposição e discussão dos modos pelos quais Benedito Nunes lança perspectivas acerca dos processos composicionais e dos aspectos fenomenológicos da obra cabralina, e como essa perspectiva contribui para um entendimento mais abrangente desse conjunto estético; e c) fazer um contraponto com textos exegéticos cabralinos e a recepção dos mesmos por Nunes e Luiz Costa Lima, onde se busca debater os modos pelos quais o poeta pernambucano constituiu crítica própria dos rumos que a poesia

contemporânea tomava quando da sua época, abarcando não apenas a produção de seus pares, mas também a sua própria, e relacionando-as com outras artes, como a pintura, por exemplo, expressa na composição do artista plástico catalão, Joan Miró.

Imprescindível para a empreitada que aqui é proposta vem a ser o denso estudo monográfico que abrange toda a produção do poeta em destaque, realizado por Benedito Nunes e publicado pela Editora Vozes sob o título *João Cabral de Melo Neto*, no ano de 1971, que traz não apenas as apreciações restritas à poesia cabralina, mas também reúne uma antologia de textos do bardo pernambucano entre poéticos e de crítica artística. Junto a esse texto, unem-se outros menores na constelação de produções do crítico paraense acerca da composição de Melo Neto: *João Cabral: filosofia e poesia*, publicado pela revista portuguesa *Colóquio Letras* em 2000, e o ensaio *A geração de 45 e João Cabral*, inédito até a coletânea *João Cabral: a máquina do poema*, organizada por Adalberto Müller, que reúne, também, os dois escritos anteriores, lançada em 2007. Por último, outro ensaio não poderia deixar de constar ao se questionar sobre o horizonte apreciativo nunesiano da poesia de João Cabral, *A máquina do poema*, presente na obra *O dorso do tigre*, de 1969.

Isto posto, sigamos ao primeiro passo na abordagem apreciativa de Benedito Nunes sobre a poética de João Cabral de Melo Neto, enquanto manifestação das formas específicas e próprias pelas quais o crítico se aproxima do labor poético como abertura interpretativa propiciada pela obra de arte, partindo da contextualização da produção cabralina dentro da chamada terceira geração dos modernistas brasileiros e as vanguardas estéticas que modificaram o cenário artístico tanto em escala global quanto na local.

### 3.1. Melo Neto e a geração de 45

Nascido no Recife, Pernambuco, em 9 de janeiro de 1920, João Cabral é considerado o maior nome da poesia da chamada Geração de 45 do Modernismo brasileiro. Entre as composições do bardo pernambucano tem-se: *Pedra do Sono* (1942), *O Engenheiro* (1945), *Psicologia da Composição*, *Fábula de Anfion e Antiode* (1947), *O Cão Sem Plumás* (1950), *O Rio* (1954), *Dois Águas* (1956), *Quaderna* (1960) e outros. Em sua pluralidade, essas obras jogam com temáticas díspares em diversos aspectos, indo de uma matriz popular e regional, que aproveita determinadas formas da tradição local, até uma composição poético-reflexiva, de um viés metalinguístico que confronta a poesia consigo mesma.

No entanto, antes de falar propriamente acerca da terceira geração modernista, é

necessário perspectivar aquilo que a fez ser o que é, um acontecimento epocal na linha temporal das revoluções estéticas, e isso como história da literatura de cunho introdutório, para entender as proposas dos coetâneos de 1945, e em que medida Melo Neto entrava com eles em sintonia ou deles destoava, devido a suas particularidades a serem explanadas posteriormente.

Discutir sobre quaisquer episódios históricos requer um distanciamento, também de ordem histórica, pois a história não é escrita *in loco* ou em tempo real. Portanto, a escrita histórica, perdoando as redundâncias terminológicas, exige reflexão, que por sua vez demanda tempo para tal. De igual maneira os adventos estéticos podem ser pensados como herança cultural para as gerações vindouras, e estas se incumbirão da tarefa de ponderar, reler, assimilar ou negar aquilo que lhe precede, e do qual, por mais que se oponham radicalmente, não podem escapar de todo.

Por isso, somente vinte anos após a Semana de Arte Moderna, um dos principais pioneiros e idealizadores do movimento, Mário de Andrade, traz a público, em uma importante conferência que se transformou na obra *Aspectos da literatura brasileira*, o balanço de dois decênios de influências modernista na produção estética do território nacional. Para o prócere da primeira geração

O modernismo no Brasil foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado para nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor. E as modas que revestiram esse espírito foram, de início, diretamente importadas da Europa. (ANDRADE, 1974, p. 235)

Mário de Andrade narra com a personalidade de quem presenciou, em primeira instância, os ocorridos, portanto, há nas suas exposições certa defesa da proposta revolucionária pregada nos anos primordiais do Modernismo. No entanto, se atentarmos, com base no excerto acima, para essa “reviravolta estética”, é perceptível que ela se amparou, inicialmente, no que havia de novidade na moda do Velho Mundo, bem semelhante ao que vinha sido praticado pela tradição artística a que os modernistas tanto se opunham.

Mesmo com o “ritual antropofágico” bradado e cultivado pelos manifestos iniciais que fundamentaram os objetivos dos modernistas, não houve um completo impedimento de que as vanguardas europeias adentrassem os meios de produção artística nacionais, quase sem qualquer reflexão crítica que relevasse a sua adequabilidade quanto aos pressupostos revolucionários de 1922, sendo validadas muitas vezes pelos modernismos praticados além-mar,

e que chegavam em solo pátrio como o mais fresco sopro da corneta que anuncia a novidade nos campos de batalha da estética, em grande ebulição nas primeiras décadas do século XX, e que não se acalmaram consideravelmente com o termo da segunda guerra.

Além dessas problemáticas, Mário de Andrade já atentava, desde 1931, para os perigos dos excessos, ou melhor, sobre a superfluidade com a qual as revoluções formais podem ser interpretadas no decorrer dos anos, de maneira a não resguardar quase nenhum vínculo com os ideais que as desencadearam em sua gênese. Nesse caminho reflexivo se encontram as suas ponderações concernentes à banalidade com a qual alguns poetas de 1930 se valiam da versificação livre:

A licença de não metrificar botou muita gente imaginando que ninguém carece de ter ritmo mais e basta ajuntar frases fantasiosamente enfileiradas pra fazer verso-livre. Os moços se aproveitaram dessa facilidade aparente, que de fato era uma dificuldade a mais, pois, desprovido o poema dos encantos exteriores de metro e rima, ficava apenas... o talento. (ANDRADE, 1974, p. 27)

Ao trazer essa primeira prestação de contas do Modernismo brasileiro, comparando seus pressupostos iniciais com uma determinada concepção de poesia contemporânea, é compreensível a crítica realizada por Mário de Andrade sobre a insuficiência com que se veio a entender as bases insurgentes do movimento. Acentua-se, nesse caso, o posicionamento de um dos grandes nomes dos acontecimentos de 1922 e a subjetividade implícita nesse fato.

Porém, se um representante da primeira geração de modernistas carregava suas reprimendas sobre os exageros dos novos poetas, os coetâneos da terceira fase também traziam suas censuras concernentes aos excessos praticados largamente nos primórdios do movimento e que encontraram ressonância nas produções poéticas realizadas anos depois da Semana.

Dessa maneira, a geração de 1945 apresenta particularidades a serem ressaltadas quanto às anteriores, a saber, as de 1922 e 1930. Vivendo um contexto de pós-ditadura estadonovista e o entusiasmo do término da Segunda Guerra Mundial, os poetas dessa geração compartilharam opiniões comuns quanto ao trabalho de composição poética. Todavia, é válido ponderar acerca da nomenclatura do grupo de 45, para melhor situar a sua classificação na história das influências do Movimento Modernista em sentido restrito e na arte brasileira em geral, pois, segundo Benedito Nunes:

Apesar de não terem nem formado um grupo coeso nem dado origem a um

movimento de renovação, os poetas de 45 [...] participaram dessa experiência social comum que codiciona, como situação histórica preliminar, num período determinado, as escolhas dos indivíduos componentes de uma parcela da intelectualidade. Nesse sentido, a palavra **geração**, que lhes pode ser aplicada, designa tanto o grupo de idade por eles formado quanto a situação histórica de encontro à qual definiram suas expectativas no campo da poesia. (NUNES, 1974, p. 29, negrito do autor)

Como se pode observar, segundo o crítico, o grupo de poetas da terceira geração modernista não formava um aglomerado de sujeitos que discutiam entre si os rumos da produção estética nacional em acordo comum. Na verdade, essa classificação segue, por vezes, critérios contextuais tão somente. Diferindo-se bastante dos pioneiros de 1922 que, embora divergindo em diversos pontos, como o desacordo acerca das interpretações e abordagens da proposta “antropofágica” protagonizado por Mário de Andrade e Oswald de Andrade, se mantinham em um constante diálogo definidor das expectativas do movimento modernista. Os integrantes da terceira fase, por seu turno, seguiam projetos individuais, em sua maioria, convergindo apenas em abandonar os “excessos” dos seus percussores.

Porém, os atores geracionais de 1945, a guisa dos primeiros modernistas, jogaram também, a seu modo, com as formas tradicionais, mais próximas deles historicamente, ou mais distanciadas. Houve aqueles que retomaram o estilo dos simbolistas franceses primordiais, como Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé, que fora ofuscado pela massiva aceitação nacional das produções concebidas no Monte Parnaso, ou mesmo os que contrastaram tanto com os ideais de 1922, que chegaram a encontrar no *l'artpourel'art* apoio conceitual para seus escritos. Isso não passa despercebido no panorama dessas bases ideativas e formais traçado por Benedito Nunes no ensaio “A ‘geração de 45’ e João Cabral”, compreendendo que a terceira geração de modernos contou com um grande número de poetas que

Utiliza com frequência, mas diversificadamente, as formas tradicionais e os metros regulares. Os ritmos de *Poesias* (1946), de Alphonsus de Guimarães Filho (n. 1918), que reatam com o simbolismo, contrastam com o predomínio do *ritmo de canção* nos penta e hexassílabos de *Rosa extinta* (1945), de Domingos Carvalho da Silva (n. 1915). *Lamentação floral*, de Péricles Eugênio da Silva Ramos (n. 1919), emprega a redondilha e eventualmente o decassílabo. Darcy Damasceno (n. 1922) escreve sonetos com rimas esparsas em *Fábula serena* (1949). (NUNES, 2007, p. 143)

O excerto acima exemplifica não somente o quanto os novos escritores tentaram passar ao largo da herança deixada pelos organizadores da Semana, mas, também, quão

dissonantes eram os objetivos almeçados por cada um desses poetas, nessa sanha por se livrar do estigma de ser comparados com seus precursores, ou de ser a continuação de um projeto inaugurado há mais de três decênios.

Melo Neto, no ensaio *Poesia e composição*, texto compilado em excertos por Nunes (1974, p. 190-196) e ao qual se retornará com maior acuidade futuramente nesse capítulo, fala sobre as diversas “poéticas” que eram proclamadas, também, pelos seus pares. Segundo o poeta pernambucano, a ausência de regras estéticas, ou melhor, a falta de obrigatoriedade em cumprir quaisquer regras, ocasionou o surgimento de leis formais estritamente pessoais, e, nisso, a “arte se fragmentou em tantas artes quantos forem os artistas capazes de fundar um tipo de expressão original” (p. 191). Dessa maneira, resultou-se em um lirismo intrapessoal por vezes incompreensível ou ascético para os leitores.

Em geral, é precisamente dessa forma que se configurava o contexto estético dos representantes da terceira geração: executavam os seus projetos particulares isoladamente, traçando caminhos quase que integralmente paralelos entre si, interceptando-se ocasionalmente em um ponto ou outro.

Uma das propostas em comum desse grupo era o antilirismo, com o intuito de diminuir a emotividade subjetiva em prol de uma criação poética mais sóbria e objetiva, já que viam o poema e seus versos como um artefato artificial, e não produto puramente lírico. O caráter de apego formal demonstra uma “atitude de reacionarismo estético da geração de 45” (NUNES, 1974, p. 28). Todavia, pela proposição de apuração formal, os poetas desse período acabaram caindo nos processos retóricos de uma dicção elevada predominantemente aceita e restrita a um vocabulário de eleição, não demonstrando substancial evolução e ruptura contra as predileções das fases anteriores do modernismo brasileiro. Melo Neto, enquadrado na fase modernista de 45, é, na verdade, um dissidente, pois “fez uma escolha oposta à que levou os seus coetâneos a se fixarem numa poesia, que se tornou representativa da geração de 45, de refinamento formal e aprofundamento interior” (NUNES, 1974, p. 29).

O poeta pernambucano é um dissidente de seu grupo geracional por apresentar um conjunto vário de criação, chegando a unir as tendências vanguardistas do concretismo ao aproveitamento do material vulgar da linguagem, e as temáticas socialmente participantes, reunindo, na precisa medida, esses dois últimos aspectos, largamente criticados pelos colegas de 45 por serem relacionados aos exageros praticados pela fase pioneira de 1922 e pelos escritores engajados de 1930, acentuando ainda mais a discrepância de Melo Neto com os seus coetâneos, o que faz retomar o uso de “geração”, nesse contexto, apenas em relação a

“grupo de idade” ou “situação histórica”, como o faz Benedito Nunes.

Apreciações realizadas acerca da relação de João Cabral e seus pares geracionais, passemos aos pressupostos e resultados de sua “escolha” que diverge em demasia dos coetâneos de 45, e que segue por vielas dignas das devidas considerações, pelo monumento estético erguido pela sua poética.

### 3.2. Considerações sobre a máquina do poema e seus mecanismos

Devido à pluralidade de temas e abordagens que constelam a poesia cabralina, muitos críticos efetuaram uma divisão bipartida dela, sob a justificativa de apartar as de caráter estético e metalinguístico daquelas que se voltavam para temáticas de participação social e resgate de formas vulgares como a ladainha ou os cânticos fúnebres, popularmente conhecidos como “excelências”.

Essa abordagem se tornou ainda mais forte com o advento de *Duas Águas* (1956), como se o autor estivesse confirmando, por meio da edição de seus textos, as constatações dos seus estudiosos. A obra reúne em sua primeira seção, “primeira água”, os livros *Pedra do Sono*, *O Engenheiro*, *Psicologia da Composição*, *O Cão Sem Plumas*, *Uma Faca só Lâmina* e *Paisagens com Figuras*; na “segunda água” estão *Os Três Mal Amados*, *O Rio* e *Morte e Vida Severina*.

Na primeira parte estariam os poemas de maior rigor estético, de elaborações complexas, frutos de um experimentalismo poético de difícil apreensão, voltados para um público distintamente privilegiado; e a outra seria assinalada por uma criação transparente, de versificação considerada simples e imagens de fácil construção, em suma, cuja linguagem fora eleita para se fazer acessível a modos de abstração efetivamente menos complexos. Esse posicionamento reflete a tentativa de abrir uma fissura na obra de João Cabral, seguindo por viés assaz equivocado. Benedito Nunes diz que é errôneo tentar

Considerar os dois tipos de dicção como espécies distintas de poesia, uma fácil e outra difícil, uma acessível e penetrável, outra requintada e superelaborada. Dir-se-ia que o poeta, dispondo de duas chaves do mecanismo poético, decidiu, a seu talante, conforme o tema e a ocasião, ora operar com a que abre a linguagem simples atribuída à “segunda água”, que a expressão dos sentimentos modula, ora com a que abre a linguagem complicada, que a inteligência e a reflexão refinam. (NUNES, 1974, p. 71-72)

Nunes é um estudioso que tende a reunir, e não a separar, a produção daqueles que

aprecia. Isso já fora visto quando do seu posicionamento sobre a divisão do conjunto da obra de Martin Heidegger, quase parecendo se tratar de dois pensadores distintos. Do mesmo modo, isso ocorre com a produção cabralina: seccionada de tal maneira a fazer surgir a imagem de um poeta que classifica qualitativamente o seu público em mais ou menos capazes de dialogar com as suas obras consideradas de maior rebuscamento estético. Passando ao largo dessas interpretações reducionistas, que parecem atribuir a dupla faceta da poética cabralina à classificação social de seus leitores, o crítico paraense vê, na dubiedade da poesia de Melo Neto, modos distintos de tratar a linguagem enquanto material estético.

Com isso, o poeta parece responder à pergunta das palavras, no poema drummondiano “Procura da poesia”, “Trouxeste a chave?”, não com apenas uma, mas, sim, com duas chaves, responsáveis por abrir os portões do manancial poético da linguagem, e passa a dividir as suas águas segundo critérios subjetivos de intenção.

O crítico compreende que a divisão das modalidades de dicção em Melo Neto não tenciona uma segregação do seu público receptor, mas abre a possibilidade da poesia de comunicar em diferentes níveis, dosando o estímulo sentimental com a instigação reflexiva.

Assim, os poemas nos quais o exercício exegético é mais acentuado exigem uma apreciação silenciosa, individual e solitária; já os que trarão maior abertura para a sua apreensão instigam o compartilhamento da leitura, à guisa de uma recepção socializada. Nisso, arremata Benedito Nunes:

Quanto mais construída for a poesia, mais dependente se torna, como na “primeira água”, do mecanismo da linguagem escrita, e a sua comunicação, tendo por base a realidade factual do texto, solicita a leitura silenciosa e múltipla de um receptor individual. Quanto menor for o grau de construção, maior será a altura da dicção poética, que se sobrepõe à linguagem escrita, recebendo o texto, nesse caso, que é o da “segunda água”, um suprimento de oralidade, que avoluma o seu poder de comunicação e facilita a sua difusão, de modo a alcançar um receptor coletivo e a ser consumido coletivamente. (1974, p. 74)

Na crítica que Nunes elabora acerca da produção cabralina, percebe-se uma perspectiva abrangente de apropriação das modalidades da criação poética. Justamente por não se ater aos modos corriqueiros de crítica, e compreender a poesia dentro desse trânsito de autor-obra-leitor, como comunicação, pode-se ter, nesse breve exemplo, um aparato crítico ímpar em aspectos e abordagens.

Realizadas as explanações preliminares sobre como o estudioso concebe o conjunto da obra cabralina, passa-se, a partir de agora, a discutir sobre o modo de composição do poeta,

identificando e refletindo sobre o que Benedito Nunes compreende como “máquina do poema”, por meio de investigações que perpassam não somente os campos da Estética e da Literatura, mas possuem pés fincados também na Fenomenologia e na Ontologia.

A proposta de uma aproximação filosófica com a obra cabralina não é nova. De fato, o estudioso Luiz Costa Lima executa esse empreendimento na obra *Lira e antilira* (Mário, Drummond, Cabral), de 1968. Nesse texto, para justificar as considerações concernentes à obra de Melo Neto, o autor busca lançar as bases conceituais que o levaram a ouvir na poética do bardo pernambucano um canto ressonante com as investigações filosóficas de Edmund Husserl, fundador da Fenomenologia. Dentro da constelação conceitual husserliana, Lima elenca dois termos, ou operações, demasiadamente importantes para as suas esclarecimentos da composição cabralina: *epoché* e *redução*. O autor se atém com maior cuidado sobre o primeiro, expondo que o

*Époche* “significa ao pé da letra, suspensão do julgamento. Tudo o que não me é dado pela minha experiência originária deve ser “posto entre parênteses”. Antes da *epoché* tudo é “óbvio”: depois da *epoché* qualquer obviedade se trona um problema e todo o ato meu deve ser geneticamente clarificado a partir das operações que cumpro diretamente e a partir da evidência. (LIMA, 1968, p. 408)

Esse exercício é necessário, pois, para Husserl, a consciência é sempre orientada para o dado empírico, ou seja, ela sempre parte de uma intencionalidade, no entanto, suas intenções são permeadas pelas experiências precedentes, que estabelecem uma série de preconceitos e expectativas perante o dado. Essa é a apreensão *natural*, não reflexiva e não teórica, dos objetos aprioristicamente. A “suspensão judicativa”, ocasionada pela *epoché*, se encarrega de retirar essa gama de perspectivas prévias e observar os entes como fenômenos no sentido original daquilo que “se mostra ao lume” da consciência teórica, fenomenológica.

A redução, por sua vez, é o desencadeamento da primeira operação cognitiva, e se caracteriza justamente pelo resultado da poda conceitual da consciência, que, uma vez se desfazendo dos excessos da faticidade, é capaz de vislumbrar, o outrora dado empírico, por ele mesmo, como fenômeno, em sua essência. Realizados esses processos, a capacidade de apreensão dos conceitos por eles mesmos constituirá a consciência pura de um sujeito “transcendental”.

Como se pode observar, a transcendência husserliana é o estado por excelência que a inteligência alcança, no qual são eliminadas todas as tendências previamente estabelecidas de aproximação aos objetos, compreendendo-os como fenômenos em sua essência. Mas, para

Heidegger, transcender não significa adentrar nenhum plano ideativo superior, ou metafísico, uma vez que a sua Ontologia se lança na vivência fática. Para ele, a atividade transcendental qualifica a disposição do *Dasein* ao aberto da verdade do Ser, no desvelamento dos entes intramundanos. Portanto, ela só pode ser alcançada dentro de um mundo concreto, onde as coisas já se localizam dispostas à interação por meio da interpretação.

De que maneira, então, conciliar a Fenomenologia de Husserl com a Ontologia fundamental heideggeriana, para compreender os processos composicionais empreendidos pela poética de Melo Neto? Essa resposta pode ser encontrada pelo caminho traçado por Benedito Nunes ao propor que tanto a Ciência dos Fenômenos quanto a Analítica do *Dasein* sejam encaradas pelo o que são: processos hermenêuticos singulares, mas não completamente excludentes. Todavia, para se realizar as devidas conciliações, certos cuidados devem ser atendidos.

Um deles é quanto à relação estabelecida entre sujeito e objeto, onde o primeiro se posiciona de forma superior ao segundo, como se ocupassem sítios adversos nesse trânsito. Dessa forma, Nunes percebe que esses campos da investigação filosófica podem interagir

Se a *Wesenschau* [a intuição da essência], como a essência de um ente (Husserl fala em objeto), for a compreensão do sentido desse mesmo ente. No mesmo momento em que estabelece como objeto da investigação filosófica a *faktische Leben* [a vida fática], Heidegger caracterizou-a como hermenêutica fenomenológica da facticidade, ou seja, do *Dasein*, chamado por Ernildo Stein de “um conceito operatório”. O *Dasein* já engloba a noção de sujeito e objeto, já pressupõe uma “imersão” na vida ou, como depois Heidegger dirá, no mundo. (NUNES, 1999, p. 54)

A poética de Melo Neto se coloca justamente nessa fluidez criativa, exigida pela hermenêutica da faticidade, em que o homem e os entes são abarcados pelo *Dasein*. A sua conscienciosa proposta de depuração descentralizou o Ego na poesia. Com isso, o cerne do labor criativo deixou de ser a constituição do significado pretendido pelo autor ou uma elaboração da psique do eu-lírico que se expressa, passando a ser a própria linguagem, resgatando nela o “seu dom antigo / de fazer poesias com coisas” (1994, p. 376). Esse objetivo é estudado por Nunes como uma contínua evolução em três processos, que se insinuam já nos poemas cabralinos de *Pedra do sono*, em 1942, e se estabelecem plenamente com a *Psicologia da composição*, em 1947.

O primeiro desses procedimentos é a “substantivação”. Todas as coisas possuem suas designações e elas só podem ser apreendidas pela consciência com os devidos nomes que lhes são atribuídos. Melo Neto possui pretensão por substantivos concretos, de coisas naturais ou

artificiais, nomes de lugares e paisagens, que passarão a ser, após a publicação de *Duas águas*, partes basilares de seu arcabouço vocabular. Essa “poética nominativa” pode ser visualizada em poemas como: “O vento do Trapuá”, “O ovo da galinha”, “Chuvas”, “O relógio”, “Paisagens com cupim”, entre diversos outros títulos.

Em *Uma faca só lâmina*, a obra inteira orbita entre três objetos temáticos, a saber, “bala”, “relógio” e “faca”. Inicialmente, os termos são apresentados em separado, porém, no decorrer das linhas, mesclam-se de tal forma que as zonas limítrofes entre um léxico e outro se tornam indiscerníveis

E a espada dessa lâmina,  
sua chama antes acesa,  
e o relógio nervoso  
e a tal bala indigesta,

tudo segue o processo  
de lâmina que cega:  
faz-se faca, relógio  
ou bala de madeira,

bala de couro ou pano,  
ou relógio de breu,  
faz-se faca sem vértebras,  
faca de argila ou mel. (MELO NETO, 1994, p. 209)

Nunes percebe que nesse poema há um constante processo de criação de analogias, gerindo imagens, criando símiles apreendidos por esquemas imaginativos que não mais se incomodarão em determinar o que é faca, bala ou relógio, mas essa sensação de aguda inquietação humana que permeia toda a obra, e adentra as coisas de uma maneira diversa dos padrões corriqueiros de abstração intelectual. Segundo o crítico

Este conhecimento exploratório entifica, em níveis de elevada abstração, qualidades opostas — como o rijo e o fluido, o seco e o viscoso, o árido e o aquoso, o desértico e o vegetal, o duro e o mole. Assim, as imagens cabralinas que os traduzem respeitam sempre a materialidade das coisas e o seu horizonte perceptivo. (NUNES, 2000, p. 40)

É justamente essa oscilação entre o concreto e o abstrato o que dá margem ao outro processo da composição de Melo Neto: “a transposição de qualidades das coisas humanas para as naturais, e vice-versa, das naturais para as humanas, pelo desdobramento dos vocábulos-imagens nas enunciações dos versos descritivos” (NUNES, 2000, p. 40). Isso pode ser plenamente observado na obra *O rio*, um extenso poema em que o narrador é o próprio rio

Capibaribe que relata o seu percurso desde a nascente na serra do Jacarará, interior de Pernambuco, até a desembocadura na cidade do Recife.

Sempre pensara em ir  
caminho do mar.  
Para os bichos e rios  
nascer já é caminhar.  
Eu não sei o que os rios  
têm de homem do mar;  
sei que se sente o mesmo  
e exigente chamar.  
Eu já nasci descendo  
a serra que se diz do Jacarará,  
entrecaraibeiras  
de que só sei por ouvir contar  
(pois, também como gente,  
não consigo me lembrar  
dessas primeiras léguas  
de meu caminhar). (MELO NETO, 1994, 119)

O rio “pensa”, “caminha”, “ouve” e é mesmo capaz de, “como gente”, não consegue lembrar-se de seus primeiros momentos após nascer e precisa que outros lhe contem, demonstrando esse trânsito entre o real e o imaginário pela transubstanciação poética. Cabral mescla dados concretamente referenciáveis, como o Capibaribe e as localidades por onde passa, com recursos discursivos que transformam esses entes em ficção capaz de ser compreendidos de maneira diversa da usual. Assim, características hegemonicamente atribuídas a um determinado campo, passam para outro em um movimento dinâmico e recíproco no qual se torna complexo “desumanizar” um rio-narrador que conta e descreve o seu próprio itinerário.

Dessa maneira, chega-se ao terceiro processo concebido por Benedito Nunes, em que o poeta alcança uma linguagem capaz de desnudar a realidade em sua face intrinsecamente perceptível, que abarca os sentidos, os afetos e mesmo o curso dos sentimentos, mas o faz “por meio de uma retórica da esquiva, contornando a introspecção” (2000, p. 40). Mesmo em poemas como *Morte e vida severina*, que tematiza o êxodo de um retirante nordestino, esse personagem, mesmo sendo o narrador, representa a coletividade de “muitos Severinos / iguais em tudo na vida” (MELO NETO, 1994, p. 171). Portanto, a ascese cabralina, tencionando retirar a poesia dessa limitação como voz de um eu-lírico particular, emancipa a apreensão dos entes que não dependem de um sujeito em particular para surgirem como coisas que são, ampliando a sua capacidade sógnica enquanto composição poética.

Após considerar: i) a ambivalência discursiva da obra cabralina; ii) a maneira pela

qual a fenomenologia husserliana, na adequada consonância com a Analítica do *Dasein*, é capaz de compreender a sua dinâmica de depuração ascética; e, por fim, iii) os três procedimentos estéticos atribuídos por Nunes ao projeto criativo de Melo Neto; é necessário, a partir deste ponto, reunir essas discussões preliminares para responder a questão central dessa sessão: o que quer dizer a expressão nunesiana “máquina do poema”?

Para responder a essa pergunta, é necessário retomar, em parte, os debates já efetuados sobre a relação entre poesia e técnica como maneiras pelas quais o Ser se manifesta como fenômeno pela interpretabilidade do *Dasein* humano, e com isso compreender o pensamento poético enquanto modo *suis generis* de convívio com as coisas, que caracteriza o cerne da produção poética de Melo Neto, e, da mesma forma, o núcleo da crítica de Benedito Nunes do conjunto dessa obra.

A definição da essência da técnica é a problemática central sobre a qual Heidegger medita no ensaio *A questão da técnica*. Nesse escrito, o filósofo considera que a técnica surge a partir de uma instigação de caráter particular, como um desafio aos homens para superar as limitações, entretanto, a resposta a esse desafio encontrou algumas modificações no decorrer da história humana. Por essa razão,

o homem da era da técnica é desafiado de um modo especialmente claro para dentro do desabrigar. Tal fato se refere, primeiramente, à natureza como um depósito caseiro de reservas de energias. Correspondendo a isso, a postura requerente do homem mostra-se, em primeiro lugar, no surgimento da moderna e exata ciência da natureza. Seu modo de representar põe a natureza como um complexo de forças passíveis de cálculo. A física moderna não é, por isso, física experimental porque coloca em ação aparelhos para questionar a natureza, pelo contrário: porque a física põe a natureza como pura teoria, para que ela se exponha como um contexto de forças previamente passível de ser calculado, por isso o experimento é requerido, a saber, para questionar se a natureza assim posta se anuncia e como ela se anuncia. (HEIDEGGER, 2007, p. 386)

Como se pode ver, é no mínimo infrutífero reduzir a técnica, como fez a sua modernização, à possibilidade de instrumentalização das coisas e atribuição de determinadas finalidades às mesmas, pois a própria técnica, em sua essência enquanto o saber filosófico originário, não possui fim determinável. Justamente por isso há a necessidade de resgatar o sentido da *téchne* para os gregos, e com isso Heidegger acaba por demonstrar que a técnica, responsável por desocultar a *phýsis*, precisou ela mesma ser desocultada.

No desabrigar específico do desafio da técnica, esse modo único pelo qual o real se descortina e se mostra, ocorre o que é denominado por Heidegger como “armação” (*Gestell*),

que seria a reunião instigada pelos limites destinais do homem, requerendo a realidade como subsistência, a exemplo da física moderna. Esse desocultamento desafiador, no entanto, não possui em sua essência nada de técnico, uma vez que não se trata de um meio para alcançar um fim, ou algo reduzível a uma instrumentalidade, seja ela de que ordem for. De fato, esse desabrigar já é um fim que se mantém por si mesmo. Resta, dessa maneira, ao domínio do técnico, as estruturas, camadas e suportes que se articulam no que é o prático da atividade técnica, mas que são insuficientes para encerrá-la, efetuar-la ou defini-la.

O predomínio da armação na técnica moderna e suas exigências cada vez maiores quanto ao mundo entitativo, em uma revelação progressivamente mais limitadora da *phýsis* (concebida somente como reserva de matéria prima a ser explorada até o cabo), restringe a potencialidade do Ser de se desocultar, e lança as infinitas possibilidades de desabrigar, em especial aquele concernente à poiesis, para uma zona de penumbra.

Para Heidegger, esse é o principal perigo da hegemonia da técnica moderna para o *Dasein* humano, pois, com isso, se inicia um processo de atrofia de sua capacidade interpretativa, e, dessa maneira, a sua imersão no mundo se reduzirá a relações exclusivamente instrumentais com as coisas. Isso faz com que a pergunta “Para quê serve?” se sobreponha aquela que indaga sobre “O que é?”.

É justamente nesse ponto que uma poética como a de João Cabral de Melo Neto se faz sensível como resposta à crise do *Dasein* frente ao mundo entitativo. Nesse projeto criativo, que reúne o fazer técnico e o criar poético, o desabrigar originário da *phýsis* centraliza-se como função mor do poeta. Ele parece saber que a obra de arte, como diz Heidegger, se localiza a meio caminho entre a coisa natural e o instrumento artificial, pois o “mineral” como marca da primordialidade dos entes ainda é perceptível quando da sua passagem para os versos de *Psicologia da Composição*:

É mineral o papel  
onde escrever  
o verso; o verso  
que é possível não fazer.

São minerais  
as flores e as plantas,  
as frutas, os bichos  
quando em estado de palavra.

É mineral  
a linha do horizonte,  
nossos nomes, essas coisas  
feitas de palavras.

É mineral, por fim,  
qualquer livro:  
que é mineral a palavra  
escrita, a fria natureza  
da palavra escrita. (MELO NETO, 2000, p. 96)

É dessa maneira que se dá o funcionamento da cabralina “máquina do poema”, onde a “máquina” faz referência ao avanço máximo da técnica moderna, ou o último modo de responder ao chamado desafiador da *phýsis*, e o “poema” se apresenta como expressão material da poiesis enquanto essência de todo e qualquer fazer artístico. Essa máquina se constitui pelos três processos, ou mecanismos, elencados por Benedito Nunes: a substantivação, a oscilação entre os planos real e abstrato e, por fim, o desocultamento da sensibilidade frente às coisas, mas contornando a subjetividade introspectiva.

Isso é de um árduo trabalho de reflexão sobre a propriedade criativa da linguagem poética, o que faz Benedito Nunes chegar a sua derradeira compreensão do conjunto da obra do bardo pernambucano:

A poesia de João Cabral é uma poesia agônica: sempre igual e sempre diferente, repete a cada momento a experiência do perpétuo recomeço, na continuidade da mesma linguagem renovada que evita o vocabulário reconhecidamente poético, dispensa o apoio das associações habituais, corta com as expectativas da imaginação sedimentada, com o ouvido musical corrente, exigindo um leitor atento, intelectualmente ativo. (NUNES, 2000, p. 43)

### 3.3. João Cabral: o poeta-crítico

Se Melo Neto constrói o seu modo peculiar de produção estética seguindo um projeto que permite à linguagem se manifestar pelo o que é, em sua potenciação significadora, abrindo-se aos leitores que vão de encontro a ela, não é de se admirar que ele também possua sua própria maneira quanto à recepção da obra artística em suas diversas manifestações: poesia, pintura, teatro.

O poeta pernambucano, no seu exercício de apreciação estética, faz reportar às discussões tecidas previamente sobre a figura romântica do poeta-crítico, atualizada com o advento da estética modernista. Pelo seu prisma de produtor, ele é capaz de lançar uma perspectiva “interna” concernente à produção artística, e, com isso, não parte somente da experiência como observador. Tal característica deve ser levada em conta, visto que, com ela,

o autor faz as suas atribuições judicativas de maneira tal, que não trata unicamente daqueles sobre quem escreve, mas, também, coloca a sua própria produção nessa dinâmica de valoração estética.

As discussões que serão desenvolvidas nesta seção se concentrarão em três textos críticos de Melo Neto<sup>4</sup>, a saber: *Joan Miró*, em que ele faz investigações acerca do processo composicional do pintor catalão, *Poesia e composição* e *Da função moderna da poesia*, esses últimos trazem substanciais debates acerca da acepção cabralina de poética, bem como o seu ponto de perspectiva sobre o andamento da poesia contemporânea.

É válido pontuar que não se pretende resumir a esfera exegética do bardo pernambucano a somente essa tríade de escritos, mas, por critérios de adequação aos estudos aqui pretendidos, optou-se por delimitar esses textos a tal *corpus*. Essa eleição encontra maior validade por serem ensaios sobre o quais Benedito Nunes se debruçou para construir uma recepção mais abrangente da composição poética cabralina, dando relevo à sobriedade desse projeto artístico.

Essa dimensão da escrita de Melo Neto também é apreciada por Luiz Costa Lima (2000), no ensaio intitulado *João Cabral: poeta crítico*, publicado pela revista *Colóquio Letras*. Nesse texto são problematizadas duas teses cabralinas, presentes no ensaio *Poesia e composição*, que podem se converter em apenas uma, caso se coloque em relevância apenas a questão da história da literatura.

A primeira tese é a de que o Romantismo alemão inaugura uma produção lírica voltada para a subjetividade do poeta, operando “o deslocamento para o autor do centro de interesse da obra” (MELO NETO, 1997, p. 62), o que acabou tornando a poesia mais intimista e particular; a segunda tese, por sua vez, consiste na poesia contemporânea levando aos maiores excessos esse lirismo individual, e esse tom pessoal “passa a ser considerado pelo artista que o descobre, o valor essencial da arte, e passa a ser desenvolvido a seu ponto extremo” (p. 63), onde cada poeta é responsável por criar regras pessoais de composição, o que tornou restritiva a comunicação com o público, pois ao invés de o poeta falar a todo e qualquer homem, dirige-se a um nicho específico formado pelos que apreciam aquela expressão singular. E, mantendo isso em perspectiva, Lima lança os questionamentos

Seria justa a crítica do poeta? Seria correto afirmar-se que a tradição romântica engendrou o deslocamento do interesse do interesse pelo poema,

---

<sup>4</sup> Todos os textos de crítica de Melo Neto aqui estudados se encontram compilados na obra *João Cabral de Melo Neto: prosa*, editada pela Nova Fronteira.

agora substituído pelo autor? A legitimidade é incontestável para o que se entende por romantismo e respectiva descendência, i. é, para o romantismo que se espalhou pela Europa pós-queda de Napoleão. O seu legado propagou-se de tal modo que a poesia, como acrescentaria Cabral, se reduziu ao lirismo e este veio a ser confundido com matéria confessional. Mas o exame das fontes originárias do romantismo, das vozes anteriores à sua propagação, mostra um quadro bastante mais complexo. (LIMA, 2000, p. 46)

E vem a ser justamente a essa empreitada que Costa Lima se lança. Estreitando o corte histórico realizado por Cabral, busca acentuar o quão diverso e amplo foi o espectro da estética romântica em seus variados momentos de produção e irradiação de ideais artísticos.

Evocando as vozes de Friedrich Schlegel e Friedrich Novalis, classificados como representantes da Primeira Geração Romântica, Lima diz que esses pensadores não entendiam o lirismo intrapessoal como atividade subjetiva que se vale por si própria, “como modo de comprovação do homem excepcional”, mas, sim, como um desenrolar do pensamento, “meio para a expressão do conhecimento” (p. 47). Esses primeiros românticos atestavam que a crítica externa, aquela efetuada por quem não compunha poesia, era válida, da mesma maneira que a realizada internamente. O maior critério de definição acerca da efetividade da crítica seria que ela se mantivesse, assim como o *corpus* que aprecia, no campo do poético.

Entretanto, Lima é obrigado a desdizer-se, reconhecendo que o corte histórico que empreende para refutar Cabral é insuficiente, uma vez que, se o Primeiro Romantismo se mostrava fecundo para discussões acerca do egotismo e da crítica externa, “esta fecundidade se perdera bem antes da propagação dessa poética” (2000, p. 48). De qualquer forma, o poeta pernambucano não faz, em sua crítica, uma delimitação histórica tão restrita quanto a que Costa Lima<sup>5</sup> prepara, pois, em nenhum, momento isso se configura como pertinente ao traçar as suas investigações.

Respondendo à primeira questão, fica mais fácil delinear a validade da segunda tese cabralina, pois, uma vez que fica claro o projeto romântico de centralizar os conflitos internos do poeta, suas paixões e sentimentos como medida última para atribuir validade à composição poética, é necessário encaminhar para as consequências dessa tomada de posição nas artes, e com isso compreender de que forma, pelo desenrolar evolutivo da literatura, essa tradição foi retomada no contexto contemporâneo do autor de *O cão sem plumas*.

---

<sup>5</sup> É pertinente salientar que Luiz Costa Lima, no ensaio em questão, não se detém somente nas teses expostas no texto cabralino *Poesia e composição*, mas também faz referências com outros trabalhos exegéticos, como o célebre estudo acerca do pintor Joan Miró, no entanto, para sintetizar da melhor forma possível essa seção, as considerações sobre esse estudo se restringirão às apreensões de Benedito Nunes, a serem discutidas em breve.

Mesmo entendendo a estética do Romantismo alemão de maneira geral, Melo Neto acaba por deixar em evidência justamente a banalidade com a qual a herança deixada pelos românticos foi tomada durante a passagem dos anos, pois são os excessos, as fórmulas cansativamente repetidas, os modos exaustivamente operados, que mais comumente perduram e constituem um legado estético, e, por essa razão, essa herança deve ser continuamente revista, criticada e atualizada. Assim, não existe total inexatidão na tese cabralina acerca do pioneirismo romântico na pessoalização lírica, e isso é sentido até mesmo na contemporaneidade do autor de *Uma faca só lâmina*, pois

A partir do Romantismo, estilo deixou de ser obediência às normas de estilo, mas a maneira de cada autor interpretar essas normas consagradas. Na verdade, esse foi o golpe primeiro, e a partir daí o que houve foi apenas um agravamento do fenômeno. Isto é, aquele primeiro direito de interpretar a norma estabelecida a sua maneira viria a se transformar, depois do começo deste século, no direito de criar sua norma particular. (MELO NETO, 1997, p. 63)

João Cabral atribui a hegemonia do lirismo intimista dos românticos a modos particulares de interpretar as leis que regem a composição poética. A universalidade desses critérios estéticos, longe de caírem em modismos supérfluos, era responsável por fornecer o elo entre o poeta e seu público, possibilitando a recepção na qual se encontravam tanto um ponto quanto o outro, comungados. O extremo desprezo ou a total negação desses preceitos fez crescer uma dissonância latente entre escritores e leitores, pois os primeiros não mais tencionavam fazer-se inteligíveis aos segundos, e esse processo alcança maior exacerbação na poesia do século XX, em especial aquela marcada pelas vanguardas europeias, que em si já demonstravam uma variação nunca sentida nos processos de composição artística.

Na égide de uma poética emancipatória, que não se permite restringir a rédeas formais, a poesia nos tempos de Melo Neto se firmava. Aqui, cada indivíduo se responsabilizou por construir uma poética específica, em que não se encontra “obrigado a obedecer a nenhuma regra, nem mesmo àquelas que em determinado momento ele mesmo criou, nem a sintonizar seu poema a nenhuma sensibilidade diversa da sua” (1997, p. 53). A “originalidade” exigida do poeta instiga-o a compor sem levar em conta o que há de comum entre ele e os outros, as experiências compartilhadas pelo *Dasein* e seus pares, fazendo com que expresse restritivamente o seu eu particular, diferente dos demais. É nesse viés que se assenta a crítica cabralina sobre a contribuição do intimismo lírico para distanciar a poesia de seu caráter comunicativo, de elo entre os homens, e, justamente por isso, desconsiderar a função social da

arte.

Nesse primeiro momento de apreciação da produção crítica de Melo Neto, que se centralizou na contraposição ao texto de Costa Lima sobre essa mesma atividade exegética, é perceptível que o poeta pernambucano agrega, a suas investigações, critérios não estritamente estéticos. É patente um diálogo muito intrínseco com a História da Literatura, percebendo a *poiesis* literária como um fluxo em *moto continuum*, em uma dinâmica que se estabelece por séculos e eras, trazendo propostas que dialogam entre si, patrimônio herdado por gerações que ainda pode ser sentido nas poéticas mais atuais. Da mesma forma, o poeta-crítico não deixa de lado as concepções psicológicas dos homens em suas respectivas épocas e as formas específicas de executar o labor criativo. Tornando claro esse ponto inicial do debate, passa-se, a partir desse momento, ao que Benedito Nunes afere acerca dos escritos judicativos cabralinos, em especial ao tratamento que o autor de *Serial* atribui à construção criativa do pintor catalão Joan Punyet Miró (1893-1983).

Embora essa crítica de Cabral já tenha sido esboçada em debates anteriores nesse trabalho, a proposta, aqui em pauta, segue por um viés diverso, pois lança-se na investigação da relação entre o poeta brasileiro e o pintor espanhol, seguindo especificamente o modo como Benedito Nunes apreende essa transa entre modos peculiares de empreendimento estético, pois o crítico entende que

Refletindo sobre Miró, João Cabral refletiu-se nele. Por força da afinidade que os une, o poeta falou de si mesmo ao falar do pintor. Viu na pintura do outro uma medida análoga a de sua própria poesia. E o que nos diz naquele ensaio a respeito da trajetória artística do catalão, serve também, com as necessárias reduções, para definir adequadamente o rumo de sua própria experiência poética. (NUNES, 1974, p. 157)

Ao discutir os processos criativos de Joan Miró, Melo Neto, de maneira semelhante ao primeiro estudo debatido por Lima (2000), encorpa esse estudo debatendo acerca da tradição estabelecida na pintura com o advento do Renascimento italiano, demonstrando uma concepção abrangente de arte, entendida como um fluxo estético ininterrupto, necessário para compreender criticamente aquilo que se apresenta como revolucionário no campo artístico.

Para o poeta-crítico, o Renascimento “fixou a arte que chamamos hoje pintura” (MELO NETO, 1997, p. 17), buscando uma dupla funcionalidade: a primeira seria o vínculo com a *práxis*, à representação mimética do objeto, a segunda, por sua vez, é responsável por atribuir ao pictórico uma função contemplativa. Da união desses dois processos nasce a pintura como ainda hoje pode ser vulgarmente compreendida. No entanto, essa dubiedade

teve um resultado que caracteriza o que deve ser entendido como estética renascentista

Nessa associação, a presença do objeto representado parece ter sido violenta demais para permitir um equilíbrio de forças. A presença intelectual do objeto desenvolveu-se a custa da utilização sensorial da superfície. Porque o aperfeiçoamento na representação do objeto terminaria por passar do desejo de obter a ilusão do relevo desse mesmo objeto — já lograda, aliás, anteriormente ao Renascimento — ao desejo de obter a ilusão do ambiente em que ele se situava. Isto é: a pintura desenvolveu-se em outra dimensão. Em profundidade (o que é mais do que relevo). (MELO NETO, 1997, p. 18)

A apreensão ilusória de um terceiro plano, o volume, na composição do quadro, inaugura uma tradição bastante cara à pintura, tamanha a importância das produções do Renascimento. Entretanto, essa nova possibilidade de arte não fora alcançada sem riscos, uma vez que a exigência para atingir a profundidade é a centralização da atenção do espectador em um ponto específico, onde se detém por brevíssimos momentos, e a partir do qual o vislumbre recai para as áreas mais periféricas da obra, respeitando um ideal de equilíbrio na superfície do quadro. Ou seja, a inclusão da recente proporção se liga diretamente a um trabalho receptivo mais restritivo, e o observador tem a sua atividade contemplativa regida e guiada pelo que lhe é apresentado diante dos olhos, sem grandes atos independentes, buscando um nexos cabalmente necessário entre o significado da figura no centro e o daquelas que se distribuem no seu entorno mais marginal.

Para Melo Neto, é justamente contra essa concepção de pintura que o processo composicional de Joan Miró faz frente, visando resgatar as possibilidades interpretativas do espectador, que a profundidade, ironicamente, tornou mais rasas, e a necessidade de equilíbrio tornou estáticas, dependentes. Com isso, a elaboração estética de Miró tentará construir outra maneira de criar, contornando a terceira dimensão e fazendo com que a expectativa volte ao seu dinamismo anterior aos avanços aferidos à produção renascentista. Para o poeta-crítico, a obra pictórica do catalão

Parece, analisada objetivamente em seus resultados e em seu desenvolvimento, obedecer ao desejo obscuro de fazer voltar a superfície seu antigo papel: o de ser receptáculo do dinâmico. Ela me parece uma tendência para libertar o ritmo do equilíbrio que o aprisiona e que aprisiona toda a pintura criada com o Renascimento. (MELO NETO, 1997, p. 21-2)

Em suma, o *modus operandi*, intrinsecamente crítico em diversos aspectos, do qual Miró se vale, nega a tradição tridimensional renascentista, e, com isso, descentraliza a atenção do espectador, ou seja, retira as imagens que compõem o quadro de uma espécie de

hierarquização. Em suas obras, arranjos bidimensionais, as imagens se distribuem de maneira dinâmica, em que cada uma parece independente da outra, constituindo significados próprios, exigindo do observador uma maior diligência no empreendimento de elaborar o sentido de cada figura, no primeiro momento, e de todo o conjunto, posteriormente.

Essa relação entre artistas contemporâneos e o fluxo da história da arte que os precede já foram debatido anteriormente, no entanto, diferente da consonância que Melo Neto percebe entre os românticos e os poetas modernos, em que a tradição do intimismo apenas se acentuou mais e mais através dos anos, a retomada da tradição da pintura renascentista, ao discutir sobre a composição pictórica de Joan Miró, se caracteriza por um posicionamento contrário ao legado renascentista, divergindo conscientemente de uma concepção estética hegemônica.

Esse projeto se inicia a partir do ano de 1924, denunciando essa tomada de posição marcada por “muito mais do que a existência de um simples domínio instintivo” (Nunes, 1974, p. 23). Essa empresa estética cônica de Joan Miró é comparada, por Benedito Nunes, com o programa poético de Melo Neto

Miró rompe com a profundidade da perspectiva, João Cabral com a poesia profunda. Depois desse primeiro rompimento, o catalão encaminha-se para uma **arte de superfície**, cujas leis negativas comportam o esvaziamento de toda uma estrutura visual persistente e a construção de formas, que se regem pela constância do dinamismo próprio da linha. Analogamente, afastando-se das profundezas da vida subjetiva, João Cabral encaminha-se para uma **poesia de superfície** cuja intencionalidade, voltada na direção das “coisas feitas de palavra”, lhe permite compor ao decompor a experiência subjetiva como matéria de expressão lírica, fazendo da depuração e do esvaziamento as leis de sua poética negativa. (MELO NETO, 1974, p. 157-8, grifos do autor)

Nunes compreende que, resguardadas as devidas adaptações, a crítica cabralina do projeto estético de Miró tem muito a dizer sobre o caminho eleito pelo poeta pernambucano. Melo Neto deixa transparecer em sua exegese grande parte daquilo que é tão característico na sua empresa criativa. Não se tenciona enumerar todas as similitudes entre as composições do pintor e do poeta, pois seria necessário investigar exaustivamente tanto um quanto o outro artista, com o intuito de definir quais seriam os pontos de convergência e dissonância entre os empreendimentos. E isso tomaria espaço e tempo não disponíveis no presente trabalho.

Portanto, a atenção nesse momento se voltará para as três convergências sentidas por Benedito Nunes entre os artistas em questão, com o objetivo de demonstrar em que medida a crítica de Melo Neto sobre o pintor catalão acusa, também, a sua poesia. O primeiro ponto seria o “rompimento” com a profundidade de perspectiva. Essa ruptura, para Joan Miró, é a

negação da tradição tridimensional do Renascimento, e, para o poeta-crítico, é a desvinculação com a herança subjetiva dos românticos. Nisso, pela cisão com os seus respectivos legados estéticos, ambos se encaminham para o segundo aspecto em comum: seus projetos “superficiais”.

Essa superficialidade, para o crítico paraense, é resultado da busca por elaborar uma arte que apresente as coisas em um mundo esteticamente constituído, no qual a leitura não se reduza aos psicologismos de um eu-lírico que se confunde com o autor, ou a apreensão do observador se restrinja a um caminho específico frente à tela. Dessa forma, ambos buscam trazer à tona, pelo intermédio de suas composições, um objeto estético que amplia e emancipa a atividade receptiva, corroborando para firmar o vínculo entre o artista e seu público. Dessa maneira, seus projetos “superficiais”, longe de ser confundidos pelo sentido de “rasos”, na verdade, cuidam de resgatar a arte dessas “profundezas” já esvaziadas de suas possibilidades criativas, desgastadas que foram por gerações de artistas empenhados em apresentar suas obras como expressão de experiências individuais. Esse caráter se liga, assim como anterior, ao último aqui considerado: a depuração.

Através de uma constante atividade de despojamento das tradições pictórica e poética, Melo Neto e Miró prezam pela libertação dos hábitos mentais, exigidos pela tradição subjetiva, em uma espécie de contorno dos automatismos interpretativos, eles almejam liberar a arte para a apreciação dos leitores/expectadores. Abrindo mão de aspectos soberanos como a harmonia no quadro ou o ritmo nos versos, cada um, segundo as suas competências nos respectivos campos estéticos, se propõe a construir uma nova experiência artística para o seu público, mesmo que isso os leve a caminhar por terrenos pedregosos e ainda inexplorados de sua própria capacidade criativa. Nisso, os versos cabralinos sobre o pintor catalão, no poema “O sim contra o sim”, de *Serial*, revelam tanto o empenho do último quanto a diligência do primeiro em suas empreitadas

*Miró* sentia a mão direita  
demasiado sábia  
e que de saber tanto  
já não podia inventar nada.

Quis então que desaprendesse  
o muito que aprendera,  
a fim de reencontrar  
a linha ainda fresca da esquerda.

Pois que ela não pôde, ele pôs-se  
a desenhar com esta

até que, se operando,  
no braço direito ele a enxerta.

A esquerda (se não se é canhoto)  
é mão sem habilidade:  
reaprende a cada linha,  
cada instante, a recomeçar-se. (MELO, 1994, p. 298)

É pertinente observar o quanto a gama de textos analíticos de João Cabral de Melo Neto não deixa de ser apreciada por aqueles que tencionam estudar o conjunto dessa obra. Isso se dá, em grande parte, pelo fato de que é tácita nesses escritos a consonância com a sua poética, e por esse motivo é imprescindível consultar os escritos dessa ordem, pois eles são parte fundamental do projeto cabralino de elaboração poética, e por esta última englobados.

Na primeira proposta de debates nessa seção, cujo cerne foi a perspectiva estabelecida por Luiz Costa Lima sobre a crítica cabralina, é construída uma concepção de poesia que se posiciona em relação à tradição da lírica intimista dos românticos, sentido até mesmo na contemporaneidade do poeta pernambucano. Ali, as limitações da composição que se centraliza no indivíduo, concebendo a poesia como mero veículo de expressão de experiências particulares, são colocadas em evidência. Essa mesma problemática será resolvida, no campo do verso, pelo lirismo ascético de Cabral, em uma busca de dissipar da sua poesia uma profundidade característica dos subjetivismos de seus coetâneos. E essa mesma procura por contornar a pessoalização da estética é observada em sua crítica sobre Miró, onde Benedito Nunes não vê apenas uma descrição e investigação acerca do projeto composicional do pintor espanhol, mas, sim, uma exposição de grande parte dos pressupostos que permeiam a poética tão característica do autor de *A educação pela pedra*.

Nesse breve espaço de debates, que teve como exposição nuclear a crítica nunesiana da obra poética cabralina, é sensível o raio de abrangência de Benedito Nunes. Esse percurso se iniciou já com dificuldades em enquadrar Melo Neto em uma determinada geração devido ao seu projeto singular de composição; passou por questões devidamente poéticas como os processos criativos tão caros ao autor de *Psicologia da composição*; e, por último, fora acentuado o lado analítico do poeta pernambucano, que não deixa de conter um posicionamento sobre o seu próprio labor artístico. Essa esfera ampla de apreciação, limitada aqui pela seleção de adequação à temática do trabalho, é recorrente na produção do exegeta paraense, que, em sua tendência a reunir e não separar, dispõe de um aparato variado de pontos de perspectiva sobre o mesmo objeto, e, dessa forma, traz sempre uma renovada interpretação para o campo da elaboração estética.

Realizadas essas considerações acerca da crítica à poesia e à crítica de Melo Neto, passa-se, nesse momento, às empreendidas sobre as obras de Max Martins, e, em seguida, as de Mário Faustino.

#### 4. BENEDITO NUNES E MAX MARTINS: RELAÇÕES ENTRE CRÍTICA E POESIA

Max Martins detém o título de ser uma das maiores vozes poéticas na história da literatura paraense. Sua importância para a inserção da produção literária local na estética modernista é inegável e incontornável ao se questionar sobre poesia. Além disso, sua proximidade como amigo de Benedito Nunes concorre para entender a evolução de sua técnica de composição e experimentação.

Os debates que serão empreendidos acerca das relações entre a poética de Martins e a crítica de Nunes se efetuarão em dois momentos: o primeiro comportará a formação do poeta, o contato com as propostas do modernismo, e a constituição de uma produção estética particular, como um processo não linear, resultado de crises internas que renovaram imagens engessadas e possibilitaram novas significações a palavras, temas, e à própria concepção de “poema”.

Para o segundo instante, é necessário se ter em vistas que dois eventos marcam substancialmente o contato entre Martins e Nunes: a estreia de ambos em 1952, o primeiro com o livro *O estranho* e o segundo com a publicação de sua crítica sobre a obra do amigo no jornal *Folha do Norte*; o outro evento se dá quarenta anos depois, em 1992, em que Benedito Nunes prefacia a livro *Não para consolar*, do poeta em questão, que reúne quatro decênios de produção em versos. Esses dois momentos servem para compreender tanto a evolução estética quanto o desenrolar da crítica, e são válidos, de igual maneira, para perceber o intercuro estabelecido entre as duas modalidades de produção, revisitadas e atualizadas no decorrer do tempo pelos fatores mais diversos, podendo mesmo ludibriar a mais precisa projeção.

##### 4.1. Max Martins: a poesia e suas crises

Nascido na capital paraense em 20 de junho de 1926, Max Martins foi amigo íntimo de Benedito Nunes e um dos responsáveis pela inclusão da produção poética local na estética moderna. Começa sua carreira como versejador pela publicação de *O Estranho* (1952), passando a *Anti-Retrato* (1960), *Alguns Poemas* (1965), *15 Poemas* (1970), *H’Era* (1971), *O Ovo Filosófico* (1975), *O Risco Subscrito* (1980) e outros. Esse construto poético tem a sua reunião na obra supracitada *Não Para Consolar*, lançada em 1992.

As discussões presentes no prefácio da obra de 1992, intitulado “Max Martins: mestre-aprendiz”, republicado posteriormente na coletânea de textos nunesianos *A chave do*

*poético*(2009), centralizará as apreciações nesse capítulo por se tratar de um dos poucos escritos de Nunes que cuidam da produção poética martiniana, e também por não se resumir a uma simples introdução, mas, sim, um estudo que coloca em jogo os intercursos da crítica e da poesia personalizados na amizade entre esses nomes importantes da interpretação e da produção de poesia no Brasil.

A formação inicial de Max Martins, como a de Nunes, foi aos moldes do Simbolismo e Parnasianismo, aprendendo a versificar em pequenas cartilhas. A distância em relação aos grandes centros urbanos e culturais do Brasil, na primeira metade do século XX, dificultou o contato apropriado com as novas tendências estéticas, que eram transmitidas ao núcleo dos amigos em Belém, sobretudo pela figura de Francisco Paulo Mendes. Em verdade, aquilo que já fora exposto acerca das dificuldades enfrentadas por Nunes nos anos primários da sua constituição como estudioso, também pode ser aplicado ao poeta paraense: uma província isolada das metrópoles mais avançadas e uma casta social erudita, exclusivamente tradicional, que não abria margem suficiente para as novidades estéticas em pleno desenvolvimento.

Dessa maneira, os primeiros contatos que o poeta tem com o movimento modernista são com os preceitos da geração de 45. Por meio deles, ocorre o desenlace do poeta daqueles padrões do *l'art pour l'art*, aprendidos em sua formação estética primeva, quando, da mesma maneira que Nunes, aprendia a compor pelas lições presentes no clássico *Tratado de versificação*, de Olavo Bilac e Guimarães Passos.

Essa insurreição se manifesta de forma tão intensa no poeta, que Benedito Nunes o compara a Graça Aranha:

Max Martins, honra-lhe seja feita, antecipou-se a esse processo de geral conversão estética. Bancando o Graça Aranha, gritou Morra a Academia! numa sessão solene. E saindo espavorosamente da sala, ou do recinto, conforme dizíamos, foi sentar-se no banco público fronteiro à minha casa, sede do silogeu, onde esperou a saída dos confrades para a costumeira badalação em bando pelas ruas da cidade. (NUNES in MARTINS, 1992, p. 18)

Estar contra o isolamento da literatura, expressa na petrificação das cátedras da Academia, símbolo do arcaísmo estético institucionalizado, em uma tradição que não se deixa superar por vontade própria, indica em Martins essa mesma vontade de participação e humanização da poesia, resgatando a figura do poeta em sua função social. Ele toma para si a missão de fazer com que a sua poesia trabalhe com a palavra, de maneira a proporcionar uma singular experiência de comunicação entre os espíritos humanos, que já não podia ser

encontrada nos padrões de antanho. O crepúsculo da Academia é a possibilidade do amanhecer de uma nova poética, fresca em suas intenções de significação.

O poeta, como se pode perceber, detinha um espírito inconformado precisamente pela estagnação daqueles que representavam a mais alta expressão da cultura letrada da época. Incomodava-o esse isolamento em relação às revoluções artísticas ocorrida mais ao sul do país, e que, em parte, advinha da própria petrificação da Academia de Letras Paraense (APL). No entanto, para Nunes, esse déficit na atualização estética quanto ao primeiro modernismo, se converteu, a partir do terceiro (ao qual tanto o crítico quanto o poeta se identificavam por critérios geracionais), em um “cauteloso distanciamento com os modismos metropolitanos na década de 1940” (NUNES, 2009, p. 332). Isto é, pelo fato do estudioso e seu círculo coetâneo de amizade, Max Martins é, sem dúvida, um exemplo disso, entrarem em contato tardiamente com as novidades do Modernismo primaveril, o de 1922, que já havia sofrido um processo mais apurado de depuração e se configurava como uma tradição artística, e com isso era mais fácil divisar as conquistas mais substanciais daqueles simples acessos de subjetividade do gênio.

De fato, isso foi importante, pois os poetas paraenses não contemplaram alguns pressupostos da geração de 45, que se atinha a uma “profissão de fé *antimodernista*” (NUNES, 2009, p. 332). Dessa forma, os jovens versejadores de Belém não caíram na negação extrema da subjetividade, nem miraram a estrutura como alvo máximo, mas souberam dosar o labor poético como rigor técnico com a dinâmica da inspiração.

Esse seria o contexto fundamental de produção de Max Martins, sendo a constante experimentação, renovadora linguagem literária e das possibilidades de expressão, uma recorrente em sua poesia, fruto de uma singular manifestação de uma poética de ruptura, transgressora de limites impostos pelo arcaísmo apático compreendido acima. Mas, para Benedito Nunes, essa produção ocorre em um movimento descontínuo, marcado por uma sessão de crises internas que já se manifestam por dois eventos, um deles ocorre antes mesmo da publicação da primeira obra do poeta, *O estranho*, e o outro viria por meio de um laborioso empreendimento de reflexão estética, seriam elas, respectivamente: o contato com Robert Stock, poeta estadunidense passando uma temporada na capital paraense, que reunia os jovens amigos semanalmente para a leitura de poemas de Dylan Thomas, Elisabeth Bishop, Ezra Pound, T. S. Eliot e diversos outros mestres dos versos modernos ou clássicos. Depois, o segundo acontecimento que influenciou na constituição da poética martiniana fora a publicação de *O homem e sua hora*, em 1955, de Mário Faustino.

Tal qual o apanhado exegético de Benedito Nunes sobre o percurso poético de Melo Neto, o crítico também atribui a Max Martins uma série de crises internas, próprias ao progresso de uma empresa estética que não se incomoda em modificar-se para melhor exprimir suas intenções criativas, pois, “em cada crise, interroga-se o poeta sobre si mesmo e sobre sua poesia à busca de novas e provisórias certezas que o ajudem a caminhar” (NUNES, 2009, p. 338).

A primeira dessas crises se dá com o conflito frente às bases parnasianas de composição, e é sanada pela eleição do verso livre ainda em *O estranho*. A segunda, vem a formar-se pelo convívio com Stock, e se acentua com a publicação de *O homem e sua hora*, de Faustino. Essa tensão, em particular, é de caráter ético, e se relaciona com a função social do poeta, enquanto ofício sério, que contribui para o desenvolvimento sócio-histórico da língua de uma nação e, portanto, o escritor deve necessariamente ser exigente com a elaboração de sua obra, possibilitando um fluxo dinâmico e sempre novo de criação. Resolução essa que será respeitada quase que religiosamente no percurso composicional martiniano.

Para Nunes (2009, p. 337), Mário Faustino, que entre os colegas fora o primeiro a assimilar em seus escritos os “procedimentos da poesia espacial dos *concretistas*”, seria o mediador àquela época, entre o círculo de amigos e o vanguardismo da década de 1950; e, por isso, a poética de Max Martins em obras como *Antirretrato* (1960) e *H’era* (1971) evoluirá, em seus devidos passos, rumo a uma estética topográfica, que se vale da página como espaço físico de apresentação de imagens que se lançam para além do verbal, ocasionando a terceira crise. Tal conflito alcança deliberação pelo contato do poeta com escritos e ideias orientais, como os textos de Masajo Suzuki (1906-2003) e a meditação contemplativa zen.

Em sua conturbada evolução, a poesia de Max Martins se lança em um intrínseco projeto de depuração estética que não se deixa frear pelo receio de experimentar novas possibilidades de expressão, ou de modificar seus próprios pressupostos a fim de assimilar outras maneiras de compor seus versos. Portanto, para Benedito Nunes, a trajetória do amigo poeta

Longe de ter tido um curso evolutivo tranquilo, desenvolveu-se aos sobressaltos, descontinuamente, em surtos de criação que formam sucessivos ciclos entre o livro de 1952 e o atual [*Não para consolar*]. Não obstante as transformações por que tem passado, um fundo de originalidade distintiva interliga as diferentes fases dessa poesia, atravessando as suas crises. (NUNES, 2009, p. 339-40)

Considerações realizadas acerca da evolução da poesia martiniana e suas crises, nesse momento atentar-se-á para esse “fundo de originalidade” percebido pela ótica de Benedito Nunes. No entanto, esses debates serão efetuados de maneira abrangente, pois o conjunto da obra de um poeta como Max Martins traz nuances próprias que precisariam de estudos específicos para abarcá-las com toda a propriedade requerida, uma vez que em seu jogo de oxigenação estética, ele agrega a presença de temas ocidentais expressos pela leitura e reflexão acerca das vanguardas, tão disseminadas no século XX, como também temáticas orientais como o I-ching e a tradição do zen-budismo. Juntamente a essas temáticas, pode-se presenciar a utilização de ideogramas e outras maneiras que se valem do recurso espacial das páginas, em um projeto de composição que vai além de recursos estritamente verbais e galga o campo da confecção editorial da obra. De igual forma, não se pode deixar de fazer menção à peculiar composição por dois ou mais poetas escrevendo em turnos, a renga japonesa, essa última faceta modula a obra de 1982, *A fala entre parêntesis*, parceria com o seu amigo Age de Carvalho, relação acompanhada de perto pelo crítico em estudo, também responsável pelo prefácio dessa obra.

Ou seja, maneiras únicas da construção poética de Max Martins, que foram operadas em um intenso e singular modo de composição que variou consideravelmente desde o momento de sua estreia até os quarenta anos seguintes, trabalho observado e compartilhado de perto por Benedito Nunes. Este último, por sua vez, ao resgatar a história de produção do amigo, não deixa de lançar uma perspectiva diversa, atualizada pelas décadas de intensos estudos, sobre sua própria atividade judicativa, como se ressaltará a seguir.

#### 4.2. Max Martins e Benedito Nunes: um balanço de quarenta anos

Com intuito de lançar perspectiva sobre a evolução do crítico e do poeta, dois textos críticos serão a base para o traçado comparativo de Martins e Nunes. O primeiro, publicado no dia 12 de setembro de 1952, tem como título “A estreia de um poeta” (texto consultado na coletânea da crítica de Benedito Nunes, presente no segundo volume da tese de doutoramento de Maria de Fátima do Nascimento), mas, além do que a chamada do ensaio sugere, aí também ocorre o início da trajetória do crítico. O segundo texto, que se distancia em quatro décadas da crítica inaugural, vindo a público em 1992, é o prefácio “Max Martins: mestre-aprendiz” da obra *Não para consolar*, que reúne os quarenta anos de produção do poeta paraense. Por intermédio da contraposição desses textos, formar-se-á um panorama das

expectativas que a exegese elabora sobre o trabalho poético e aquilo que se efetiva na passagem dos anos.

É válido salientar que Benedito Nunes também elaborou o prefácio de *O estranho*, um texto curto e superficial, que cuida de apresentar alguns dados biográficos, e oferecer parcas informações de cunho estético para os leitores que, por ventura, se aventurassem a folhear a obra do poeta iniciante. Assim, Nunes delega à sua crítica, publicada no Suplemento, a análise propriamente dita da obra do amigo. Portanto, esse texto introdutório, de apresentação do primeiro livro de Max Martins, não será de grande validade para traçar os debates aqui propostos de maneira contundente.

Outrora, quando se voltou a atenção para a formação do crítico e do poeta aqui em estudo, considerou-se que ambos tiveram contato tardio com as novas e inovadoras tendências estéticas que revolucionaram o cenário nacional de produção artística, a saber: o modernismo e tudo o que por ele foi desencadeado, como as diversas vanguardas europeias, adaptadas de maneiras mais ou menos eficazes ao contexto local. Esse atraso, proveniente do isolamento provinciano das regiões mais setentrionais do Brasil, repercute nas produções iniciais dos autores em suas determinadas competências. Essas ponderações devem ser realizadas para se compreender a posição em que se encontram Max e Nunes no início de suas respectivas carreiras.

Dentre umas das grandes personalidades de importância basilar na trajetória poética de Max Martins, é imprescindível o contato com a poética de Carlos Drummond de Andrade. O poeta mineiro, incontestavelmente um homem de seu tempo, considera que a poesia não deveria isolar-se da história social, atitude pregada por outras correntes estéticas, como o Parnasianismo. Entretanto, a poesia do ponto de vista drummondiano busca dialogar com o mundo, permitindo a

Participação na vida, identificação com os ideais do tempo (e esses ideais existem sempre, mesmo sob as mais sórdidas aparências de decomposição), curiosidade e interesse pelos outros homens, apetite sempre renovado em face das coisas, desconfiança da própria e excessiva riqueza interior, eis aí algumas indicações que permitirão talvez ao poeta de ser um bicho esquisito para voltar a ser, simplesmente, um homem. (ANDRADE, 2012, p. 182)

Sendo adepto dessa tomada de posição quanto ao lugar do poeta na vida humana, a produção estética de Martins também é marcada pela procura incessante por inovação e atualização, permeada por um rigor seletivo digno de um verdadeiro mestre. Isso o torna, como muitos outros, adepto da experimentação do modernismo brasileiro, pois essa atividade

era cultivada desde os primeiros representantes desse movimento, e que passou por constantes revisões até o momento em que o poeta paraense entra em contato com a herança moderna pela primeira vez. Ou seja, ele vai se situar em uma atitude de perene revolução artística, já depurada pelos anos e em fluxo constante, cabendo a si próprio encontrar-se nessa corrente, que o precede e que continuará mesmo após a sua passagem.

Já iniciado na estética moderna e influenciado pela poesia de Carlos Drummond de Andrade, Max Martins lança seu primeiro livro, *O Estranho*, em 1952, tendo já publicado alguns dos poemas dessa obra em números do Suplemento Literário da *Folha do Norte*. Isso ocorreu um ano depois do poeta mineiro publicar *Claro Enigma*, entretanto, como Nunes irá observar, ao dizer que “o parentesco da poesia de *O Estranho* (...) era com um Drummond muito anterior, o de *Alguma Poesia*, *Brejo das Almas* e *José*” (in MARTINS, 1992, p. 21), a confluência da obra inaugural de Martins é com a poesia drummondiana da década de 1930 e início de 1940; portanto, atrasada em estilo e temas, estes últimos já abandonados pelo itabirano após o término da Segunda Guerra. Portanto, Nunes arremata que

A primeira impressão que desperta a leitura desse livro de estreia é a ligação constante dos seus versos com o que o movimento modernista teve de superável: o anedótico, a facilidade de soluções poéticas e o desprezo formal pelo verso como unidade rítmica. Aqui e ali, lendo esses vinte e três poemas, percebemos logo que o poeta, talvez insensivelmente, adota aquela verve superficial que, estampada nos primeiros poemas de Carlos Drummond de Andrade — e apenas em alguns deles — foram um mero acidente, sem relação com o humorismo doloroso e irônico de *A Rosa do Povo*. (NUNES in NASCIMENTO, 2012, v. 2, p. 128)

O crítico não apenas considera que o amigo poeta toma a exceção de certos aspectos da poesia drummondiana por regra, como também o que o movimento modernista teve de “superável”, ou seja, reafirma o atraso do diálogo poético de Martins com Drummond e uma espécie de descuido do primeiro em sua leitura e assimilação do segundo.

Dentre outros exemplos, isso pode ser percebido pela contraposição de dois poemas: o primeiro seria “Cidadezinha qualquer”, de Drummond, que encorpa a obra *Alguma poesia*, de 1930, e “Muaná da beira do rio” de Martins, que compõe sua obra de estreia, *O estranho*.

Cidadezinha Qualquer

Casas entre bananeiras  
mulheres entre laranjeiras  
pomar amor cantar.

Um homem vai devagar.  
Um cachorro vai devagar.  
Um burro vai devagar.  
Devagar... as janelas olham.  
Eta vida besta, meu Deus. (DRUMMOND, 1974, p. 34)

E

Muaná da Beira do Rio

A velha matriz branca  
De portas largas  
Sozinha na praça  
Olhando o rio sujo.  
Montaria dançando. Tarde preguiçosa.  
Rua quieta. Jornal do prefeito  
Com santo na primeira página.  
E a usina bufando, bufando,  
Engolindo lenha.  
Na janela do posto do Correio  
um cacho de bananas balançando. (MARTINS, 1992, p. 47)

Nos dois poemas ocorre a tematização do cotidiano de uma localidade interiorana: a calmaria bucólica, a simplicidade e a mesmice do campo são facilmente apreciáveis. A vagarosidade retratada nos versos drummondianos, como “Um homem vai devagar/Um cachorro vai devagar”, dialogam com os de Martins “Montaria dançando/Tarde preguiçosa/Rua quieta”. Também é pertinente observar a utilização da pontuação, substancialmente similar entre si, recurso esse que será utilizado com maior atenção na poética martiniana, no desenrolar de seu processo evolutivo.

No entanto, não se trouxe a herança de Drummond nos primeiros passos de Max Martins, como leitor e produtor de poesia, para criar a imagem de um poeta que fez somente releituras de outro, seu antecessor, mas, sim, como o faz Nunes, compreender que a poética drummondiana é de substancial importância para a transição inicial, aquela da primeira crise, na evolução da obra martiniana, pois “na escola do itabirano, o discípulo paraense sai da casca parnasiano-simbolista de sua adolescência” (2009, p. 342).

Com isso, aspectos como esse diálogo com a poética drummondiana anacrônica, denunciam a influência do poeta mineiro sobre o paraense, e é um dos principais pontos da crítica nunesiana na estreia de Martins, evidenciando o estilo “atrasado”. Características essas, tal quanto a lírica humorística de Drummond, são condenadas quando da primeira interpretação de Nunes sobre a influência do poeta mineiro nos escritos do amigo paraense. Isso é reconhecido pelo estudioso, que começa a repensar o que havia dito sobre o primeiro, chegando à constatação que

Censurando o “humor superficial” de Drummond, era a piada modernista o que eu, de fato, rejeitava. [...] Queria uma poesia séria, grave. Esquecendo a permeabilidade da literatura moderna ao cômico, ao burlesco, ao bufo, ao “drolático” (o vocábulo de Guimarães Rosa). Tanto a piada quanto o humor doloroso e irônico, que transferi ao período de *A rosa do povo*, já se encontravam no primeiro Drummond. (2009, p. 340)

Esse primeiro texto de Benedito Nunes, sobre *O estranho*, atingia, sem dúvida, também ao autor de *Brejo das almas*, requerendo tanto de um quanto de outro, uma poética sóbria e séria. Essa posição primária coincide com a errônea concepção de crítica como apontamento do que “falta” ao escritor, tomando o tom profético de projetar os passos seguintes do artista rumo ao verso sublime.

Outro ponto de discussão de Nunes afere que a produção de seu amigo é de cunho assaz imaturo, necessitando de um maior aperfeiçoamento, pois para ele “o Sr. Max Martins apresenta-nos em *O Estranho* muitos poemas fragmentários que poderiam sofrer um mais apurado trabalho de depuração à espera de amadurecimento” (NUNES apud NASCIMENTO, 2012, v. 2, p. 128). Essa assimilação negativa do fragmentarismo poético e a presunção de tachar uma obra como “madura” se deve ainda àquele déficit de uma visão ampliada do que vem a ser a composição poética em sua diversidade de manifestação e do papel da crítica enquanto interpretação abrangente dessa diversidade. Isso leva o crítico, no prefácio de 1992, a atualizar sua posição anterior:

Jargão muito ao gosto da época: o crítico, granjeiro-horticultor, apalparia os frutos poéticos para avaliar se ainda estavam verdes ou já maduros. O amadurecimento representava um certo padrão de linguagem, mais puro quanto às imagens, mais sério nos motivos líricos, mais essencial na expressão sublimada dos sentimentos, para o qual deveria encaminhar-se o poeta como termo ideal de sua evolução. (NUNES in: MARTINS, 1992,p. 21-2)

Contrariando as expectativas do jovem Benedito Nunes, a tendência pelos poemas fragmentários continuou fazendo parte integrante do modo de produção de Max Martins, marcando presença em *Anti-Retrato*, publicado em 1960. Esse recurso se faz sentir em poemas como “A lágrima”, “Cidade outrora” e “Irene”; debruçemo-nos sobre esse último a fim de compreender melhor esse recurso que se manteve na obra martiniana, mesmo depois das ponderações do amigo crítico:

Incapaz de praticar o amor, ligo as janelas

e continuo o plano em que teu rosto  
traça no ar a primeira flor noturna.  
Apenas lança a sombra amável sobre o muro,  
Fremem os candeeiros ao implícito gesto  
cor de aurora (2012, p. 24)

Pode-se vislumbrar um término brusco, isento de aviso prévio ou preparação para algum desfecho, como que encerrando pela metade uma narrativa, ou parecendo um excerto descolado de um corpo maior e mais completo. No entanto, esse aspecto não pode ser necessariamente atribuído à prematuridade dos versos de Max Martins, mas, sim, como lícito recurso estético, o que Nunes acaba reconhecendo em sua reavaliação, uma vez que “dentro do padrão modernista adotado, não se poderia exigir amadurecimento maior” (2009, p. 343).

O ideário de amadurecimento da produção poética é um lugar comum ao qual os críticos recorrem, principalmente os que estão começando, para indicar um fim ideal para a evolução do poeta. Quatro décadas após o seu texto inaugural de análise poética, Nunes observa que o movimento de criação de Max Martins não seguiu o amadurecimento idealizado em uma depuração laboral, mas encontra caminhos outros. O crítico, acompanhando o encadeamento das produções de seu amigo poeta, compreende que “a leitura do conjunto da obra de Max revela outro curso temporal e força-me a criticar a minha crítica” (NUNES in: MARTINS, 1992, p. 22).

Max Martins procura o aprimoramento do verso por meio de temáticas e formas que jogam não apenas com a metáfora das imagens símiles, mas, também, com os limites entre o abstrato e o concreto. Seu terceiro livro *H'era*, em um considerável número de poemas e construções imagéticas, configura exemplo disso, lançando uma perspectiva singular sobre as intersecções entre o verbal e o carnal ao, tematizar a sexualidade nos versos. A fim de observar esse processo, podemos considerar um poema como “Um deus partido ao meio”, já venéreo desde o seu título:

Atirai-me destas pontes, putas  
atirai-me pedras, pedros  
e em febre abri-me  
vossas vulvas-covas!  
Acolhei-me exangue nesse deus-cloaca  
— sangue —  
e à sua Ferida uni-me! (2012, p. 64)

Esse “deus-cloaca” de Max Martins faz frente ao Deus cristão, naturalizando e humanizando a divindade unindo a imagem divina com a carnal figurada como o órgão sexual

feminino. Diverso daquele deus, que se aparta de seus adoradores em seu local sagrado e inacessível, a vagina é o deus afável, que se abre e acolhe os homens em um sanguíneo abraço: tornando-os verdadeiramente um só; unidos pela “Ferida” que sintetiza o sacrifício e o abrigo. Dessa maneira, a poética martiniana é o campo em que “*Eros e Poiesis* serão a cara e a coroa do mesmo trabalho de linguagem” (NUNES, 2009, p. 345).

O desaparego das certezas, o despojamento do verso já esperado, é o que integra aquele “fundo de originalidade” da poesia de Max Martins, denunciado por Nunes. Uma poesia cuja constância é a própria inconstância. Caminhar dinâmico que, como visto, escapa às previsões e contorna as projeções pelo seu vínculo inquebrável com a depuração do poema em um sentido intrínseco, todo seu.

Sobre o processo de composição da mais recente obra que o poeta publicou, *Marahu poemas* (1985), o crítico fala sobre a forma epigramática, cultivada já em escritos pregressos, “dela de novo te aproximás e de novo enlaças firme sobre o lago do diálogo, moldas novo destino praticado” (2009, p. 353). Curiosamente, trata-se do único momento em que Benedito Nunes se dirige a Max Martins diretamente, ficando difícil definir se essa singularidade foi intencional, como homenagem fraternal, ou algum problema de edição textual.

Se Nunes denunciou o atraso estilístico naquele estágio germinal da poesia de Max Martins, evidenciando as influências de um primeiro Drummond, também, pela perspectiva definidora de uma “maturação poética”, acusa a sua própria crítica de uma generalização clichê dos caminhos que devem ser trilhados pelo poeta. No entanto, o mesmo processo que o estudioso chegou a rever no início da produção do amigo pode ser aferido acerca de si mesmo, pois em seus modos judicativos refletia efetivamente aquilo que vigorava na época como padrão de interpretação estética. Isso quer dizer que, tanto a função do versecador em sua depuração, quanto o papel da crítica em sua evolução não concordaram com os prenúncios nunesianos, de maneira que os dois autores se desviaram para além de qualquer projeção estabelecida.

Com isso, os quarenta anos que separam os textos inaugurais de ambos permitem perceber que as previsões não foram alcançadas, e os processos evolutivos de crítica e poesia seguiram por veredas díspares, onde a segunda se emancipa à primeira, e esta necessita de uma constante revisitação para abarcar a dinâmica da produção poética.

O mais importante, nessa concisa passagem pela crítica de Benedito Nunes, é a revisão do estudioso sobre a sua própria atividade, mostrando um caráter de reflexão capaz de atualizar seus preceitos e adequar-se ao movimento da criação poética que analisa: a

possibilidade de uma autocrítica. O que denota uma depuração interna sobre a sua própria produção, não caindo, de fato, no senso comum de que os julgamentos do crítico são absolutos, devendo ser respeitados e seguidos, sem se levar em consideração as mudanças temporais a que todo e qualquer posicionamento apreciativo está sujeito, na evolução e modificação dos parâmetros hermenêuticos, efetivando a sua proposta de uma “crítica da crítica” (2009, p. 340).

Igualmente, é substancial o desenvolvimento da produção poética de Max Martins, superando os excessos explorados pelo movimento modernista brasileiro, oferece aos leitores uma bibliografia incomparável em diversidade e possibilidades interpretativas, obras que buscam sempre a novidade alcançada apenas por uma constante experimentação de temáticas e formas. E, com isso, proporciona um manancial inesgotável e de inegável peso para entender o cenário da poesia paraense no século XX.

Portanto, compreender o paralelo de evolução da crítica e da poesia pela relação estabelecida entre Benedito Nunes e Max Martins é entender que tanto uma quanto a outra operação escrita seguem linhas de desenvolvimento que convergem e divergem, se rompem e se completam, se apartam e se atam, permitindo vislumbrar como processos tão específicos revelam a interação do homem consigo mesmo e com o seu mundo.

Feitas essas intervenções acerca da produção martiniana, passaremos ao terceiro escritor elencado neste estudo: Mário Faustino, a fim de completar o panorama investigativo proposto.

## 5. MÁRIO FAUSTINO E BENEDITO NUNES: A EXPERIÊNCIA DA POESIA E A POESIA DA EXPERIÊNCIA

Chegamos, nesse momento, ao terceiro e derradeiro poeta contemplado por esse estudo da crítica de Benedito Nunes: Mário Faustino. Essa escolha não se deu por acaso, mas, sim, pela carreira ímpar desse último, um espírito que converteu a expressão criativa da linguagem, em suas múltiplas manifestações, em uma vigilante e dedicada procura, durante a sua breve e luminosa passagem.

Tal como a relação firmada com Max Martins, Benedito Nunes e Mário Faustino fundamentaram a sua amizade em versos e afeição. Trocando constantemente experiência em crítica e poesia, trabalhando no mesmo jornal, chegando mesmo a ser colegas no funcionalismo público na vida adulta. A proximidade de ambos pode dizer bastante acerca da exegese estética nunesiana e o trabalho poético faustiniano.

Dessa maneira, as considerações que aqui serão efetuadas miram dois aspectos, já conhecidos no decorrer das páginas precedentes, mas que tomaram uma dinâmica particular nos dois autores: a função criativa, a *poiesis* em sua essência; e a crítica, enquanto atividade reflexiva. Ambas entendidas como modos da lida humana em seu relacionamento com o mundo e as coisas, abrangendo a arte poética no seu fabrico e na dinâmica recepcional que suscita.

A primeira possibilidade de apreensão do conjunto da obra de Mário Faustino, seguindo caminho contrário àquele que se ocupou da produção de Melo Neto, atenta para a sua produção crítico-reflexiva, enfatizando os seus escritos na página “Poesia Experiência”, como os “Diálogos de Oficina”, espaço editorial aos seus cuidados no *Jornal do Brasil*, onde debatia, entre diversos outros tópicos, sobre a tradição e atualização da poesia e a função do poeta em uma sociedade moderna como a do Século XX, marcada pelo avanço da ciência e da tecnologia.

O segundo momento de discussão abordou, de maneira mais detida, e não restritiva, a poética faustiniana em obras como *O homem e sua hora*, única obra publicada em vida pelo autor, no ano de 1955; alguns poemas lançados nas páginas do *Jornal do Brasil*, mas que não chegaram a compor um corpo maior para publicação independente; e os “fragmentos”, em que se encontram algumas tentativas de uma obra mais longa. Nesse momento, também se discute o desejo do poeta em compor um poema “extenso” e todas as dificuldades inerentes a tal projeto.

Essa dupla abordagem está diretamente ligada aos estudos realizados por Benedito Nunes sobre a produção do amigo. Para o estudioso, as esferas interpretativa e poética em Faustino se coadunam e complementam, como a cara e a coroa de uma moeda, e com isso se tornam processos correlacionáveis, cuja interdependência é inerente à qualquer aproximação que busque englobar de maneira eficiente os escritos de um autor que fez da linguagem o seu foco diário de reflexão e intervenção.

Com isso, debater sobre a recepção de Nunes quanto à poesia e à crítica faustinianas é pertinente não só para compreender uma outra face dos escritos do estudioso, como, de igual maneira, serve para lançar um olhar diverso acerca da composição criativa do poeta, agora em apreciação.

### 5.1. O amigo Mário: a reflexão interna da poesia

Mário Faustino dos Santos e Silva<sup>6</sup> nasceu em Teresina, Piauí, em 22 de outubro de 1930, mas realiza a maior parte de sua formação educacional em Belém do Pará, para onde a sua família mudou em 1940. Em sua juventude, entre os idos de 1947 e 1949, começa a trabalhar como redator e cronista, e depois passa a compor o corpo editorial do já conhecido periódico *Folha do Norte*, da qual chega a ser chefe de redação do Suplemento Literário, publicando ali poemas e esboços de poemas, que prenunciam a sua primeira e única obra publicada em vida *O homem e sua hora* (1955).

Nos anos em que trabalhou no jornal local, entre 1951 e 1953, firmou amizade com nomes que passaram a ser de grande importância no cenário literário e crítico local, como Haroldo Maranhão, Max Martins e o próprio Benedito Nunes, seu conhecido desde 1947. Faustino também integrava, junto com esses e outros amigos, um dos grupos afeitos à estética modernista na província paraense, denominado de “novíssimos”.

Também fora no decorrer desses anos de atividade no Suplemento que se deu o substancial convívio com o poeta americano Robert Stock, com o qual, além de conhecer mais profundamente algumas e ser apresentado a outras poéticas de diversos autores clássicos e modernos de língua inglesa, aumentou ainda mais o seu apreço pela atividade tradutora, e juntos, “Bob”, como era chamado o estadunidense, e Mário Faustino, traduziam de maneira livre diversas obras estrangeiras, para deleite próprio e dos amigos. Não somente isso, mas o

---

<sup>6</sup> Os dados biográficos expostos se encontram em nota prévia do livro que reúne a obra completa do autor, organizada por Benedito Nunes, sob o título *Poesia completa/Poesia traduzida*, lançado em 1985.

mestre americano, quase um eremita, ensinou, tal como para Max Martins, a responsabilidade inerente ao papel social do poeta, o que renderá futuras e mais complexas reflexões sobre esse tema no decorrer da carreira de Faustino.

Embora esses anos, em que escreveu e gerenciou as páginas de estética do periódico provinciano, sejam importantes para compreender a trajetória de formação desse poeta-crítico, Mário Faustino se tornou verdadeiramente conhecido pelo seu trabalho de divulgação, estudo e crítica de poesia no espaço “Poesia-experiência”. Essa página veio a público de 23 de setembro de 1956 a 1 de novembro de 1958, no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, e se tornou um divisor de águas tanto na forma com que compunha seus poemas, como na maneira pela qual buscava apreciar as obras de terceiros. Com isso, as funções se misturam e convertem-no em um híbrido, exigindo que

Consideremos o outro lado, inverso e complementar ao do poeta-crítico: o crítico-poeta que se tornou ao iniciar desde a primeira data de publicação da página “Poesia-experiência” com a finalidade de, sob o escopo didático do preceito que lhe serviu de lema — “Repetir para aprender, criar para renovar” –, julgar a validade da produção poética à luz da boa poesia de todos os tempos. (NUNES, 2009, p. 358)

O ofício exegético e reflexivo de Faustino nas edições de “Poesia-Experiência” frutificou em três séries de artigos críticos que expõem efetivamente a competência ensaística do escritor, são elas: “Diálogos de oficina”, “Fontes e correntes da poesia contemporânea” e “Evolução da poesia brasileira”. Esses conjuntos de textos teóricos foram organizados por Benedito Nunes na obra que leva o título da página, lançada em 1977, que traz um texto introdutório, de fato, um verdadeiro estudo sobre as apreciações literárias do autor de *O homem e sua hora*.

Entre essa constelação de escritos, ater-nos-emos aos primeiros, os “Diálogos”, por trazerem questionamentos fundamentais para compreender a atividade ensaística faustiniana, e assim passar ao seu projeto poético com maior base conceitual, contudo, mantendo sempre um paralelo com as considerações de Nunes sobre o aparato estético-reflexivo do amigo.

Elaborados segundo a forma usual dos filósofos gregos, esses diálogos<sup>7</sup>, tais como os desenvolvidos por Platão, se contextualizam na interação firmada entre dois poetas que compartilham a mesma oficina, e que nas horas de ócio preenchem o silêncio com complexos

---

<sup>7</sup> É necessário pontuar que o próprio uso do formato clássico dialogal para a elucidação teórica já atesta, de antemão, o resgate de formas, temas e figuras da tradição dentro dos escritos faustinianos, sua poesia, como se verá, não foge a esse *modus operandi*.

debates acerca da sua arte, em particular, e da produção artística em geral, protagonizando um intercâmbio harmônico de experiências individuais.

Nesses espaços de debate Faustino expõe questões cuja história e atualidade serve para conferir a validade e efetividade de todo o trabalho artístico, que se volta contra si mesmo, a fim de elaborar uma produção que alcance a expressividade intencionada. Perguntas como: “para que poesia?”, “qual a função/lugar do poeta e sua arte em uma sociedade moderna, marcada até as raízes pelo avanço da ciência e da tecnologia?” ou “de que maneira a tradição se atualiza na contemporaneidade?”, perpassam o desenvolvimento dos “Diálogos de oficina”.

Essas indagações, ainda, circunscrevem a maneira pela qual o autor coloca em jogo o compromisso de realizar-se interiormente, enquanto sujeito, e contribuir para a realização de seus pares, por meio da *experiência poética*. Segundo Benedito Nunes,

Essa experiência é a pedagogia da crítica didática, que inclui todo um mundo de perceber, de pensar e de agir em função da qual a prática da poesia, conhecimento do mundo e autognose, tende a converter-se numa sabedoria capaz de atender, como forma de humanismo “apologético da vida”, trágico no fundo de seu aparente otimismo, as necessidades metafísicas e religiosas do ser humano que as religiões organizadas e a arte contemporânea deixaram de satisfazer. (In: FAUSTINO, 1977, p. 22)

A arte poética preenche as carências não comportadas pelas outras possibilidades de o homem compreender a si, aos outros e ao mundo; bem como entender suas próprias limitações em diversos sentidos. No entanto, ela não se restringe a tal objetivo, ou melhor, não pode ser resumida como o último recurso dos sujeitos quando os demais se mostraram ineficientes. Na verdade, o conceito de poesia, no que diz respeito a sua “finalidade”, é concebido por Mário Faustino de forma dúbia em sua “pedagogia da crítica didática”, como veremos.

Primeiramente, ao se colocar a questão de um fim prático para a poesia e para a arte em geral, já se permite dispor de dois caminhos explanatórios. Um que simplesmente nega, ou contorna, a concepção teleológica do poético, tomando como égide o entendimento de que a literatura, enquanto objeto estético, possui um fim intrínseco, que não se volta para alguém ou além de si. Aqui, invoca-se o caráter metafísico da composição estética, emancipando-a, assim, de qualquer praticidade terrena que a possa definir ou delimitar, diminuindo o seu espectro enquanto construção plurissignificativa. Dessa maneira, a obra poética é salvaguardada desse capcioso problema, que é o de admitir os seus laços com a cotidianidade dos sujeitos.

O outro modo de receber a questão funcional da poesia procura aceitar a característica de “meio para um fim”, esse em particular é o entendimento mais aceito por Mário Faustino ao refletir acerca do lugar da poesia na vida dos homens modernos. Para ele, a poesia deve intervir direta e/ou indiretamente no meio social. Isso demonstra o posicionamento prático e crítico de um sujeito que, estudioso que foi da história da literatura, percebeu que a arte em versos estava percorrendo trajetória paralela à da evolução sócio-histórica da humanidade na contemporaneidade, como que buscando, pelo seu retraimento, constituir organismo independente e diverso dos próprios indivíduos que o conceberam.

Tendo isso em vista, Faustino pensa em uma poesia duplamente interventora, como sempre havia sido, mas em maior intensidade nas eras precedentes. Em primeiro lugar, a poesia pode intervir no âmbito social passivamente, enquanto documento histórico “insuperável” (FAUSTINO, 1977, p. 34), capaz de eternizar por eras as histórias, a cultura, os valores, os costumes, enfim, a vida dos homens de maneira que nem a História, a Arqueologia ou as artes plásticas o podem realizar.

A segunda forma pela qual a poesia pode “agir” ativamente sobre a sociedade é pela sua capacidade de contestar ou ratificar ideologias, promovendo a revolta social ou colaborando para criar um cenário de bem-estar comunitário. Faustino sequer é avesso à arte militante, ou ao “partidarismo” estético, muito pelo contrário, chega mesmo a destacar esse fator como atributo inerente ao valor da obra, propondo até mesmo abordagens investigativas desse fenômeno. Segundo ele:

A grande poesia está sempre contribuindo ativamente para a formação de utopias (o largo terreno de onde brotam as ideologias e sistemas de vida), para a formulação de ideias, para a criação de um clima social, para a alimentação de um movimento revolucionário, etc. Interessante ensaio filosófico-histórico seria aquele que avaliasse a contribuição de grandes poemas para a formação de uma consciência nacional, de uma consciência de classe, etc. (FAUSTINO, 1977, p. 36)

Seja como for, ativa ou passivamente, a poesia, em Faustino não deve ser desvinculada de suas raízes firmadas na experiência humana cotidiana, sob o risco de se converter em um objeto puramente insólito, estranho a tudo e a todos, incapaz de expressar algo ao indivíduo ou às massas. A seu ver, “é necessário, em suma, que o poema viva em função do tempo, do espaço e do homem — contra ou a favor, nunca indiferente” (FAUSTINO, 1977, p. 38), isso assegura um dos seus papéis primordiais que é contribuir para a evolução e enriquecimento das línguas naturais, e, com isso, aperfeiçoar e garantir o avanço das sociedades humanas.

Entretanto, a concepção faustiniana de valor da poesia não se resume apenas à sua responsabilidade para com o avanço social, mas respeita como instância máxima os critérios inerentes a toda obra artística, que não podem ser postos de lado. Assim, “um poema é bom ou mau, em si. Só pode ser julgado como e enquanto poema, e sempre no nível estético” (1977, p. 38).

A tentativa de trazer a lume o domínio prático, instrumental em última análise, da poesia está diretamente relacionada ao intuito de diminuir o abismo criado e ampliado na contemporaneidade entre ela e os sujeitos, resgatando-a da torre de marfim, do isolacionismo purista, onde foi encerrada e lançando-a, de volta, para o seio da vivência comum dos homens.

Para Benedito Nunes, esse ideal de socialização da poesia se liga justamente às atividades de Mário Faustino na página “Poesia-Experiência”, na qual este último alcançou um considerável público e adaptou as suas teses reflexivas ao dinamismo recepcional que o suporte exigia e assim

Conseguiu reavivar a crítica literária numa época em que se esclerosara no jornal, e a esse veículo emprestou uma nova dimensão pelo partido que tirou, para o rendimento toda instigação intelectual, do próprio caráter transitório, periódico e dinâmico do jornalismo. (NUNES in: FAUSTINO, 1977, p. 17)

Os anos em se encarregou da página serviram não apenas para Mário Faustino levar ao dia a dia do homem comum a ideia de uma poesia participante, mas, também, o ajudaram a dar início ao seu projeto poético, cuja efetividade engloba tanto o seu viés expositivo quanto o criativo, ou seja, exige a plena consolidação da função poeta-crítico.

Por isso, Nunes (in: Faustino, 1977, p. 40-1) faz menção aos oito pressupostos que regeram, em conjunto, toda a concepção de criação estética verbal contida nos “Diálogos de Oficina”, a saber: i) atribuir à arte poética um *status* que a tornasse capaz de pôr-se ao lado de outras modalidades de cultura; ii) possibilitar que a arte em versos satisfaça, de alguma forma, as carências complexas da civilização contemporânea, iii) elaborar uma poesia que, de fato, atinja o campo inteligível, de maneira clara e efetiva, o que pode ser alcançado pelo método ideogramático; iv) coadunar, o melhor possível, a linguagem poética da época com a coloquial e a usada nos jornais; v) direcionar-se para uma nova ideia de linguagem dramática, a fim de remodelar a sintaxe teatral, tomando o uso dos ideogramas como fundamento; vi) compor peças teatrais nesse viés; vii) escrever um poema extenso; e viii) elaborar poemas líricos menores, de tom metalinguístico.

Alguns dos itens listados já foram contemplados ao se dar ênfase para a atividade jornalística de Mário Faustino. Dessa forma, a partir desse momento, voltar-se-á a atenção para outros artigos, em particular os dois últimos, mais afeitos a feitura poética, seguindo as observações aferidas por Benedito Nunes ao amigo.

## 5.2. O canto ecoante e inacabado de Mário Faustino

Como já exposto a respeito da escolha pelo gênero expositivo “diálogo”, nas páginas de “Poesia-experiência”, há, por parte de Mário Faustino, uma tendência à releitura das tradições, sejam elas greco-latina, renascentista, romântica ou mesmo cristã, fazendo-as relacionarem-se com a contemporaneidade. A sua arte poética, outrossim, não foge à essa predisposição, e, portanto, “tende a ser mais comprometida com o passado e o presente que com o futuro” (FAUSTINO, 1977, p. 280).

Benedito Nunes, de maneira semelhante à divisão comum dos escritos de Melo Neto, vislumbra na poesia de Mário Faustino fases distintas, embora complementares, de produção. A primeira “água” faustiniana tem o seu marco na publicação de *O homem e sua hora*, e a segunda está em consonância com o projeto disposto nos “Diálogos de Oficina”, acerca da construção do poema extenso, deixando, com isso, algumas tentativas incompletas, denominadas de “Fragmentos”. Observando esses dois momentos de composição, as considerações que se seguem buscarão dar conta da forma pela qual as interpretações nunesianas apreciam essas faces diversa da poética do amigo.

Para Nunes, desde o livro de poemas de 1955, até os poemas inacabados publicados postumamente, a obra faustiniana apresenta uma constante interação entre temáticas conflitantes e antagônicas, como religião e sexualidade, o gozo da vida e a expectativa da morte, cristianismo e paganismo. Partindo das considerações do crítico sobre a primeira obra, é possível descrever a tópica que permeia esse estágio inicial da poética de Mário Faustino

Amor e sexo, carne e espírito, vida agônica, salvação e perdição, pureza e impureza, Deus e o homem, tempo e eternidade, passam e repassam, sob diferentes invocações e tonalidades, nos versos do primeiro livro. *O homem e sua hora* é uma reflexão exaustiva em torno desses preferenciais, isolada ou conjuntamente, de maneira direta ou indireta, ramificados no sistema de imagens da obra. (NUNES in: FAUSTINO, 1985, p. 20-1)

A primeira e única obra publicada em vida por Faustino, aos vinte e cinco anos de idade, nasce da depuração e reflexão dos melhores padrões de linguagem poética de autores

portugueses, brasileiros, franceses e alemães. Ali, se encontram assimilados Fernando Pessoa, Drummond, Valéry, Rilke, entre outros, sob uma diversificação temática e formal muito peculiar à criação faustiniana.

Alguns desses motivos, caros a essa poética, podem ser vislumbrados ao se lançar olhar sobre o poema a seguir, intitulado “O mundo que venci deu-me um amor”:

O mundo que venci deu-me um amor,  
Um troféu perigoso, este cavalo  
Carregado de infantes couraçados.  
O mundo que venci deu-me um amor  
Alado galopando em céus irados,  
Por cima de qualquer muro de credo,  
Por cima de qualquer fosso de sexo.  
O mundo que venci deu-me um amor  
Amor feito de insulto e pranto e riso,  
Amor que força as portas dos infernos,  
Amor que galga o cume ao paraíso.  
Amor que dorme e treme. Que desperta  
E torna contra mim, e me devora  
E me ruma em cantos de vitória... (FAUSTINO, 1985, p. 171)

Nesse poema, o amor é dubiamente concebido na figura mítica do cavalo. No primeiro momento, o sentimento amoroso é o presente-armadilha, deixado às portas de Troia, levando-a à destruição: trata-se da faceta negativa do amor, que guarda seus perigos. No segundo instante, entretanto, configura-se como o cavalo voador, Pégaso, aqui é focado o lado positivo do sentimento, capaz de enfrentar quaisquer empecilhos. Porém, esse amor só pode ser alcançado ao vencer o mundo, transpor as barreiras impostas pelos homens, e, assim, passar além de “qualquer muro de credo” ou “qualquer fosso de sexo”. É necessário deixar claro que a temática do amor nesse poema não diz respeito a um amor idealizado, metafísico, e, sim, terreno, uma vez que é “feito de insulto e pranto e riso”, ou seja, mesmo enaltecendo as características de um sentimento arrebatador e forte, não são minimizadas as complexidades inerentes a ele.

É perceptível a releitura de imagens clássicas dialogando com temas complexos e atuais, demonstrando a atemporalidade da literatura, e em particular na poesia de Mário Faustino, que dissipa os limites impostos pela história, pelas religiões ou pelas culturas, como ocorre no poema “Estava lá Aquiles que abraçava”, no qual figuras antagônicas do imaginário pagão e cristão, como Aquiles e Heitor, Cristo e Judas, se reencontram em um plano livre de toda e qualquer disparidade terrena. Esse tipo de abordagem, que tende a reunir no mesmo mundo, instalado pela poesia, temas tão díspares é uma recorrente na composição de *O*

*homem e sua hora.*

Intervenções realizadas acerca dos temas e do modo peculiar com o qual Faustino os aproveita nessa primeira fase de sua escrita, sigamos para o outro debate, relacionado ao seu projeto de compor um poema longo. Esse desejo vem a se tornar nuclear na poética faustiniana, e o poeta chega mesmo a admitir isso:

A mim só interessa o poema longo. Toda a minha obra tende à criação de poemas longos, tenta criar poemas longos, prepara-se para a criação deles. Talvez chegue a um impasse, talvez toda a minha obra venha a ser um fracasso. Espero que seja um fracasso útil — como tantos outros. (FAUSTINO, 1977, p. 280)

O projeto do poema longo, no entanto, trouxe indagações pertinentes e preliminares a sua execução. Faustino deveria responder de que maneira elaborar essa obra, extensa e una, resguardando as características tão caras à poesia, como a condensação da linguagem, por exemplo. Segundo Nunes, as respostas a essa questão, bem como a escolha dos motivos que nortearão a elaboração desse conjunto de versos, surge pelas influências dos *Cantos*, de Ezra Pound, e de *A invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima. Das lições do primeiro, o autor de *O homem e sua hora* aceita uma sintaxe não restritamente linear, na qual a composição extensa se apresenta não como um corpo único, acrescido de partes que se sucedem, e, sim, constituído pela interpenetração de momentos diversos. O segundo poeta, por sua vez, cede a intenção “de escrever uma *biografia épica* ou uma *cosmogonia*” (Nunes in: Faustino, p. 33, 1985), que dialoga tacitamente com o aproveitamento de figuras históricas, mitológicas, arquetípicas tão caras à composição faustiniana.

Às tentativas de compor as partes que depois se uniriam para formar o grande poema pretendido, Mário Faustino chamou “fragmentos”. Para Benedito Nunes, um dos exemplos mais notáveis desses poemas inacabados é “Juventude”, composto por vinte e sete versos, que exalta o sentimento de viver:

Juventude —  
a jusante a maré entrega tudo —  
  
maravilha do vento soprando sobre a maravilha  
de estar vivo e capaz de sentir  
maravilhas no vento —  
amar a ilha, amar o vento, amar o sopro, o rasto —  
maravilha de estar ensimesmado  
(a maravilha: vivo!) (FAUSTINO, 1985, p. 59)

O uso de travessões, doze no total, marca a tentativa de uma sintaxe não estritamente linear, e, nesse excerto em particular, o jogo com a palavra “maravilha”, busca assegurar o ritmo, digno de um poema a ser declamado em voz alta, como o era, primordialmente, toda a poesia.

Para Benedito Nunes, os dois momentos de produção de Mário Faustino apresentam uma assinalada continuidade de cunho temático, sofrendo algumas alterações de caráter intensivo na abordagem, e uma tônica mais serena:

Os temas — amor e morte, tempo e eternidade, salvação, etc. — continuam, enriquecidos, a obedecer, nos fragmentos, às matrizes que prevalecem em *O homem e sua hora*. A perspectiva religiosa cristão, com a mesma simbologia, passa por uma depuração. Não mais entramos o caráter orgiástico das imagens, o frenesi de coribante que agita os poemas de 1955, o paganismo polêmico, à maneira nietzschiana, mas uma visão serena de quem já superou o conflito religioso, e que, por isso, pode contemplar, acima das religiões, o ponto neutro onde a imanência e a transcendência se confundem e o divino e o humano se completam. (NUNES, in: FAUSTINO, 1985, p. 43)

Mário Faustino não alcançou o projeto de poesia que intencionou. Vítima de um acidente aéreo no Peru, teve sua ascendente trajetória interrompida prematuramente. No entanto, sua produção poética não deve ser julgada, como aconselha Benedito Nunes, pelas pretensões, mas, sim, pelo que efetivou, e o seu legado deixou-nos “uma verdadeira obra, de valor incontestável” (NUNES in: FAUSTINO, 1985, p. 42).

## 6. CONCLUSÃO

Quando tratamos da crítica literária de Benedito Nunes, deparamo-nos, logo no primeiro encontro, com uma elaboração reflexiva complexa em diversas instâncias. O constante diálogo com intelectuais de múltiplas áreas é fator recorrente nos seus escritos, e isso se dá pela sua inerente concepção de que a literatura não deve ser restringida a um único caminho de estudo, no caso a Estética. Por ser um objeto cuja apreensão tende a irradiar-se proporcionalmente segundo a diversidade de leituras que se concretizam nela, Nunes entende que essa característica deve ser perspectivada positivamente, acolhendo debates da História, Psicologia, Filosofia, etc. Essa relação se faz ainda mais sensível na forma primordial da arte verbal: a poesia.

A composição poética ganha, no pensamento nunesiano, uma posição central, mesmo quando as reflexões se voltam para a prosa, como nos estudos acerca das obras de Clarice Lispector e Guimarães Rosa, a configuração ímpar da linguagem poética como cerne da constituição do mundo ficcional não deixa de se fazer presente. Isso é demonstrativo da importância da poesia para o exegeta em questão. Outro ponto que atesta a relação intrínseca entre a crítica de Benedito Nunes e a poesia, é o seu imbricado contato com a investigação filosófica.

Passando da Filosofia para a Poética e refazendo o caminho de volta, como diz Juan de Mairena em tom aforismático<sup>8</sup>, o domínio ensaístico do autor de *O dorso do tigre* faz a arte em versos se mostrar no seu esplendor sígnico; plasmando-se entre o passado e o presente, projetando o futuro; e colocando em jogo a sua dimensão metafísica enquanto modo *suis generis* do homem tratar de si e do mundo coisal.

Entretanto, para chegar a essa complexa hermenêutica que situa o trabalho exegetico na intersecção da atividade poética com a investigação filosófica, foi necessário, como introdução, discutir acerca da formação de Benedito Nunes. Destacaram-se, especialmente, as amizades com nomes que vieram a se tornar de grande relevância para enquadrar o cenário local da produção cultural na estética mais atual da época: o Modernismo. Amigos como o professor Francisco Paulo Mendes, Haroldo Maranhão, Max Martins e Mário Faustino foram de substancial importância para o estudioso tornar-se o que foi. De igual maneira, os anos que colaborou no suplemento literário do jornal *Folha do Norte* contribuíram cabalmente na sua carreira como exegeta. Ali, publicou poemas e compôs críticas e chegou à resolução de que

---

<sup>8</sup> Ver nota 1.

era mais produtivo nas últimas que nos primeiros. Relações fraternais, um espaço para os seus pensamentos se fazerem públicos, juntamente com a sua peculiar e sistemática forma de dedicar-se a estudos e leituras, deram a base para Nunes vir a ser um respeitado intérprete e pensador, cuja obra ressoa e é referência acadêmica até os dias de hoje.

Também cedeu-se relevo neste trabalho para o fato de que, nos anos em que contribuiu para a *Folha do Norte*, Benedito Nunes passou a estabelecer conhecimento mais apurado acerca da estética modernista, que passou, por sua vez, a fornecer terreno mais fértil para a evolução e amadurecimento da atividade crítica nunesiana. O Modernismo tomou, então, lugar central nos debates do estudioso acerca das novas poéticas surgidas no pós-guerra e suas relações com os pressupostos do movimento, firmados na Semana de Arte Moderna, em 1922.

Cada um dos poetas estudados nesse trabalho carrega as marcas do legado do Modernismo, e, em particular, dialogam com a chamada “geração de 45”, com a qual o próprio Benedito Nunes se aliava, sob critérios estritamente geracionais.

Outro fator, indispensável para quaisquer considerações sobre a produção crítica do autor de *A clave do poético*, é o seu particular relacionamento com a Filosofia. Autodidata que foi desse conhecimento, pela dificuldade inerente a uma província que não dispunha de um Curso Superior adequado para essa área, Benedito Nunes tornou-se leitor fiel de intelectuais que marcaram a história do pensamento filosófico. Entre eles destacou-se, nesse estudo, a sua atividade como intérprete da Ontologia Fundamental do alemão Martin Heidegger, autor de obras como *Ser e tempo* (1927) e *A origem da obra de arte* (1977). Nunes assimilou as investigações que trataram da linguagem poética como caminho possível para o homem imergir na abertura do Ser dos entes intramundanos, requisito necessário no entendimento conceitual do *Dasein* ou Ser-aí, o que foi de validade imensurável para elaboração de sua constelação teórica. Ao filósofo germânico, Nunes ainda dedicou estudos como “História e Ontologia (da essência da técnica)” e “Heidegger e a poesia”, ensaios compilados juntamente com outros textos sobre a investigação heideggeriana, na obra *Heidegger*, de 2016.

A afinidade com o movimento modernista e a atividade como intérprete de Heidegger configuraram como a pedra de toque desse trabalho, ajudando a compreender amplamente o pensamento nunesiano acerca do labor poético e de que maneira ele se aproxima da obra, possibilitando que ela se manifeste enquanto fenômeno da experiência de mundo, plural em suas possibilidades e significações.

Tomando os pressupostos supracitados como ponto de partida, elencaram-se os poetas estudados, segundo suas importâncias específicas, a fim de elaborar um panorama geral e

efetivo da interpretação poética de Benedito Nunes: João Cabral de Melo Neto, cuja obra foi submetida ao mais extenso e completo estudo entre os escritores apreciados pela exegese de Nunes; Max Martins, eleito por fornecer um quadro comparativo peculiar entre os anos iniciais da crítica nunesiana e os marcados pela maturidade do crítico; e Mário Faustino, por conseguir trilhar o dúbio caminho entre a composição criativa e a escrita reflexiva, recebendo, assim, considerações próprias dentro da produção ensaística de Benedito Nunes. Três poetas e um crítico, em uma relação capaz de enriquecer os estudos sobre a arte literária, principalmente a sua vertente em versos.

No capítulo sobre Melo Neto, discutiram-se as dificuldades de classificá-lo em um determinado grupo de escritores, devido a suas especificidades frente tanto ao trabalho poético quanto à função do poeta no seu meio social, por isso, por critérios metodológicos, optou-se, segundo as orientações de Nunes, por reuni-lo com os integrantes da “geração de 45”. Outros aspectos, ligados ao *modus operandi* da poética cabralina, também foram apreciados, especialmente os contidos no livro *João Cabral de Melo Neto* (1974) e na sua coletânea de textos sobre o poeta pernambucano intitulada *João Cabral: a máquina do poema* (2007). Esses textos foram substanciais para compreender os processos criativos desse poeta, suas influências nacionais e estrangeiras, e seu diálogo com outras artes como a pintura e o teatro. Os estudos da obra cabralina também possibilitaram colocar a Fenomenologia, de Edmund Husserl, em diálogo com a Ontologia Fundamental, de Heidegger, essa abordagem foi eleita pela tendência desse artista em “fazer poesia com coisas”, que não passa despercebida pelo estudioso, justamente pela sua larga bagagem, acumulada em décadas de leituras sobre a investigação filosófica. Isso justificou a escolha por esse caminho metodológico, em detrimento de outros, como, por exemplo, os padrões de composição empregados pelo poeta pernambucano. Ainda outra singularidade na produção do autor de *Psicologia da composição* ganhou relevo: a sua crítica. Para dar conta disso, colocaram-se em paralelo os debates do crítico em estudo e os de Luiz Costa Lima, na obra *Lira e antilira* (1968) e no ensaio *João Cabral: poeta crítico* (2000). Esse cruzamento serviu para entender o posicionamento do poeta frente ao curso que a poesia tomava na época, a relação entre a herança da tradição e seu choque com a modernidade, discutir o lugar do artista no seu meio social e como a poética cabralina se relacionou com outras manifestações artísticas, especificamente com a pintura do catalão Joan Miró. Essa perspectiva ampliadora de horizontes, capaz de tecer diálogos entre o domínio da reflexão e a esfera criativa de um mesmo escritor, é indicativo da versatilidade e atualidade da interpretação nunesiana.

No capítulo dedicado à produção poética de Max Martins deu-se ênfase, *a priori*, para a relação de amizade entre ele e Benedito Nunes. Ressaltou-se as dificuldades de ambos frente a uma sociedade tradicional, que se encontrava atrasada artisticamente, em comparação aos novos pendores estéticos professados mais ao sul do país. A relevância desse relacionamento está na elaboração, *a posteriori*, de um quadro comparativo entre a evolução da escrita criativa do autor de *Não para consolar* e os estudos ensaísticos nunesianos. Os dois estrearam no mesmo ano, em suas respectivas competências: Martins publica a sua primeira obra, *O estranho*, em 1952, e naquele ano o crítico iniciante lança, nas páginas do Suplemento, o texto que aprecia o conjunto de poemas do amigo. O paralelo se deu quatro décadas mais tarde, em 1992, já com a publicação das obras martinianas no livro *Não para consolar*, o qual recebeu introdução do autor de *Passagem para o poético*. Nesse ensaio introdutório, o estudioso traz uma retomada geral da trajetória do amigo poeta, voltando-se, forçosamente, para a sua primeira interpretação. Com isso, passa a rever os pressupostos valorativos que nortearam a aceção inicial, como, por exemplo, a ideia de que o escritor deveria trilhar um caminho específico, a fim de “amadurecer” ou “depurar” a sua composição. Entretanto, os respectivos caminhos demonstraram que nem a atividade poética deve ceder às projeções dos críticos, nem os últimos têm como função delimitar o progresso da poesia enquanto expressão pessoal que é. Nessa seção, então, tivemos uma amostra de como o trabalho exegético nunesiano é capaz de compreender-se internamente, em uma autocrítica que tem somente a contribuir para a complexidade dessa produção.

O último poeta que foi contemplado nesse trabalho trata-se de Mário Faustino. No capítulo a ele dedicado, dividiu-se as considerações de Benedito Nunes em dois campos da produção faustiniana: sua atividade ensaística e sua escrita criativa. No primeiro momento, deu-se relevo às suas críticas e reflexões, publicadas na página “Poesia-experiência”, gerenciada pelo autor no *Jornal do Brasil*. Uma das séries de textos publicadas nesse encarte foram os “Diálogos de oficina”, que trazia discussões de interesse estético como, por exemplo, a função da poesia nos anos modernos. O outro caminho de abordagem de Nunes centrou-se mais especificamente na obra poética de Faustino. O crítico apontou a recorrência, desde o seu primeiro livro *O homem e sua hora*, até os “fragmentos”, de temáticas e figuras antagônicas e complementares, de origem cultural e histórica diversas. Também foi dado enfoque para o desejo do poeta de compor um poema extenso, e as dificuldades de tal empreitada. Isso serviu para demonstrar como a crítica nunesiana apreende as múltiplas faces de produção de um mesmo indivíduo, e de que maneira elas dialogam entre si.

Esse é o processo crítico do qual se vale Benedito Nunes, denominado, nesse trabalho, de “hermenêutico-poético”, devido à sua capacidade de, à medida que tece as suas considerações, criar novas possibilidades da obra de arte significar. Aqui foi contemplada uma pequena parcela dos estudos nunesianos sobre a poesia, muito mais ainda precisa ser abrangido e discutido. Nesse momento, resta-nos meditar sobre o que foi apresentado: três poéticas distintas e um intérprete capaz de abrangê-las e concretizar os mundos imagéticos por elas instalados.

## 7. REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
- BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. In: *Poesia completa e prosa*. 3 ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974.
- COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: era modernista*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- FAUSTINO, Mário. *Poesia completa/Poesia traduzida*;org. Benedito Nunes. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Poesia-Experiência*; org. Benedito Nunes. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx*. Trad. Jorge Barreto. São Paulo: Princípio, 1997.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética*. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2004. v. 4.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Trad. Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1971.
- \_\_\_\_\_. *A questão da técnica*. Trad. Marco Aurélio Werle. *Scientiæ Studia*, São Paulo, v. 5, n. 3, p. 369-74, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Ser e tempo*. Trad. Fausto Castilho. Campinas: Ed da Unicamp; Petrópolis: Vozes, 2012.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. 2 v.
- \_\_\_\_\_. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1996.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução & melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2007.
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. “A traição consequente ou a poesia de Cabral”. In: *Lira e Antilira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 237-410
- LOPARIC, Zeljko. Heidegger e a pergunta pela técnica. *Cadernos de História e Filosofia da Ciência*, Campinas, série III, v, 6, n. 2, p. 107-139, 1996.
- MARTINS, Max. *Antirretrato & H'era*. Belém: Diário do Pará, 2012.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*;org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- NASCIMENTO, Maria de Fátima do. *Benedito Nunes e a moderna crítica literária brasileira (1946-1969)*. Campinas, 2012. 2 v. Tese de Doutorado em Letras (Teoria e História Literária), Universidade Estadual de Campinas.
- NUNES, Benedito. *A clave do poético*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Crivo de papel*. Mogi das Cruzes: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Estética e correntes do Modernismo*. In: ÁVILA, Affonso (Org.). *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- \_\_\_\_\_. Meu caminho na crítica. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 19, n. 55, p. 289-305, set.-dez. 2005.
- \_\_\_\_\_. *Heidegger*. São Paulo: Loyola, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- \_\_\_\_\_. História e ontologia (da essência da técnica). *Ekstasis: revista de fenomenologia e hermenêutica*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 226-237, 2012.
- \_\_\_\_\_. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1974.

- \_\_\_\_\_. *O dorso do tigre*. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Oswald canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Passagem para o poético: Filosofia e poesia em Heidegger*. São Paulo: Ática, 1986.
- \_\_\_\_\_. Poesia e filosofia na obra de Fernando Pessoa. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 20, p. 22-34, jul. 1974.
- \_\_\_\_\_. [Orelha do livro]. In CARVALHO, Age. *Arquitetura dos Ossos*. Belém: Ed. Falângola/SEMEC, 1980.
- \_\_\_\_\_. Prefácio. In: CARVALHO, Age e MARTINS, Max. *A fala entre parêntesis*. Belém: Grápho, 1982.
- \_\_\_\_\_. Prefácio. In MARTINS, Max. *Não para consolar: poemas reunidos 1952-1992*. Belém: CEJUP, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Signantia quaseCoelum / Signância quase Céu*, de Haroldo de Campos. *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 59, p. 87-89, jan. 1981.
- PESSOA, Fernando. *Poesia de Álvaro de Campos*. Lisboa: Ática, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Poesia inéditas (1919-1930)*. Lisboa: Ática, 1990.