



A matriz socioexistencial na poética de Alberto da Cunha Melo

The socioexistential matrix of Alberto da Cunha Melo's poetics

Norma Maria Godoy FARIA¹

Resumo: Este artigo sobre a poesia de Alberto da Cunha Melo constitui-se um contributo para a divulgação da literatura do nosso estado. A longa convivência com a obra desse autor, poeta, sociólogo e jornalista, integrante da Geração 65 pernambucana, deu-nos a percepção de um sentimento motivador da palavra, espécie de nascedouro poético, subjacente, praticamente, a todas as suas composições literárias. Considerando essa categoria de impulso criador, a que denominamos de matriz socioexistencial pelo seu *ethos* crítico-humanista e de forte resistência cultural, mostraremos como ela se realiza a partir de poemas selecionados para esta proposta acadêmica.

Palavras chave: Alberto da Cunha Melo. Poesia. Sentimento motivador. Matriz socioexistencial.

Abstract: An article about Alberto da Cunha Melo whose poetry establishes a body of diffusion of the literary scenario of Pernambuco. Based on the long coexistence with this poet's works who was also a sociologist and journalist that integrated the so-called Generation 65 of Pernambuco it has given us the real perception of a special feeling that originates words, which works as a poetic hatcher where, practically, all of this literary creations lies. Taking into consideration this specific impulsive category of creation by this poet which we name co-existential and social matrix due to the humanistic-critic ethos and the strong cultural resistance, we aim at demonstrating how it takes place, taking as a basis some poems selected with this academic purpose.

Keywords: Alberto da Cunha Melo. Poetry. Motivational feeling. Co-existential matrix.

27

Introdução

Quando a pátria
não é mais tangível
como a mudança
das folhas nas árvores
e das ânsias nos homens,
em nome dela
as árvores e os homens
começam a tombar.

(Alberto da Cunha Melo)

Ao longo dos anos de convívio com a poesia de Alberto da Cunha Melo, percebemos um sentimento motivador da palavra, espécie de nascedouro poético, ao qual nomeamos de matriz socioexistencial; categoria de impulso criador indicativa

¹ Mestre em Literatura e Cultura pela UFPB. Professora da FAFIRE.

do mal-estar do poeta no mundo, ou seja, do seu envolvimento crítico-humanista com o contexto histórico-social de seu tempo. Através da análise de textos poemáticos, demonstraremos como essa categoria se realiza na poesia do poeta, também sociólogo e jornalista, pertencente à Geração 65 pernambucana, cuja divulgação foi mérito do professor César Leal. Ele assim menciona Cunha Melo em livro organizado por Jaci Bezerra (1997), também componente do Grupo:

Alberto da Cunha Melo foi o primeiro autor a ser lançado por mim em livro. Foi muito elogiado por Fábio Lucas no O Estado de São Paulo. (...). Alberto da Cunha Melo é um poeta competente, de uma força incomum, possuindo ainda o que poucos poetas possuem, uma clara consciência do conceito de poesia. Ele domina como poucos o octossílabo. Cabral ainda não o utilizava, a não ser ocasionalmente, e Alberto da Cunha Melo já o cultivava como se fora hábito, sua maneira de fazer poesia (LEAL *In* BEZERRA, 1997, p. 24).

Cumpre-nos, como orientação inicial, ressaltar que a relação entre literatura e sociedade não se dá por mera dependência, mas, como pontua Carpeaux, “por dependência recíproca e interdependência dos fatores espirituais (ideológicos e estilísticos) e dos fatores materiais (estrutura social e econômica)” (1978, p. 35). Estudar os reflexos do social na literatura vai, portanto, além do pensar que ela reproduz com fidelidade as situações sociais ou apenas serve-lhes de registro. Trata-se, então, de uma relação perpassada de subjetividade que implicará o vínculo do poeta com o seu tempo; o seu *pathos* social e o *ethos* de sua poesia, constituindo-se um ser político dotado de consciência crítico-ideológica, reflexo, como já aventamos, de sua condição de mal-estar no mundo.

Lembremos ainda que o artista de há muito abandonou a “torre de marfim”. O bardo moderno escolheu, como pensamos ser o caso de Alberto da Cunha Melo, estar entre os homens para melhor conhecer-lhes a natureza; suas necessidades materiais e espirituais; seus anseios e utopias, pois, só assim, envolvido na dialética social como detentor do conhecimento de seus mecanismos, seria possível tornar-se competente na execução do ofício poético; de exercer a função de falar por *todos*, apontando-lhes, senão soluções, realidades possíveis, verossímeis.

A matriz socioexistencial e o vínculo do poeta com o mundo

ou somos renúncia ou cobiça
atravessando esses planaltos
feitos de areia movediça

(Alberto da Cunha Melo)

Para melhor compreender a poesia de Cunha Melo, não temos como operar uma cisão entre os sentidos do social, do existencial e do estético. São precisamente a convergência e o equilíbrio desses aspectos que dão coerência e sustentabilidade a sua poesia, tornando-se, portanto, condição *sine qua non* considerá-los base para uma leitura mais profícua da vérsica em foco. Mesmo em relação aos textos que apresentam um tom aparentemente desprezioso, percebemos matizes de um amargor crítico ou de comoção envolvendo a dor humana; sentimentos dilemáticos associados à vida-no-mundo, que se desvelam no poema determinando-lhe o ritmo e a índole lírico-dramática:

O Nordeste nos dá, mais uma vez, depois do paraibano Augusto dos Anjos (presente de modo subliminar na atmosfera de várias passagens de *Yacala*), do alagoano Jorge de Lima e dos pernambucanos Carlos Pena Filho e João Cabral de Melo Neto, **a sua lição de dor que se faz beleza e arranca de si forças para construir uma poesia como a de Alberto da Cunha Melo**, cujo nome secreto é – resistência. (BOSI, 2000, p. III) – os grifos são nossos.

Vejamos o poema seguinte:

Mal-Estar-No-Mundo é apenas
não estar onde se queira
estar. É pior. É não saber
em que altíssima montanha

mora o querido Bem-Estar-
No-Mundo, onde o simples dormir
gera o amado despertar,
as formas altas de viver,

onde o banho, o sol, a comida
são desejados como as chuvas
pelos doentes milharais,
e as crianças acordam sozinhas

num horizonte sem escolas;
onde a pobreza é o nascente
e o poente das grandes raças;
e levantar-se respirando,

a cada manhã, é a proeza
maior de uma dor sem história
onde este Mal-Estar-No-Mundo
é a única forma de se estar.

(*Mal-Estar-No-Mundo*. In MELO, 1996, p. 104)

A impossibilidade de se estar-bem-no-mundo vincula-se à consciência de “(...) não estar onde se queira/ estar (...)” e de não saber onde “mora o querido Bem-Estar-No-Mundo, (...)”. A constatação de que estar-mal-no-mundo “é a única forma de se estar”, projeta uma inflexão de voz que é de foro socioexistencial² porque vinculada ao sentimento de mundo do poeta, que existe enquanto relação identitária com o social, e, por extensão, com a condição do homem jogado no torvelinho da vida contemporânea. Nessa trama subjetiva configuram-se *pathos* e *ethos* de uma poesia dialetalizada; de percepção crítica e sentimento modalizador da palavra que, segundo o poeta em um dos seus poemas, é “Rosa valente sobre a Terra” (Oração pelo poema XIV. In MELO, 1960, p. 50).

A atmosfera de descrença espaiada no campo poemático mina qualquer perspectiva de uma visão mais amena da vida. O eu lírico, ao projetar a dimensão do “Bem-Estar-No-Mundo”, conjuga a percepção do real com a inteligência – o *logos* – mencionando elementos imprescindíveis à sobrevivência humana, referências recortadas de um contexto social determinado, do cotidiano do homem comum: “(...) o banho, o sol, a comida”, mas que mesmo assim estão ausentes da vida das “(...) crianças [que] acordam sozinhas // num horizonte sem escolas;”. O social – a alusão crítica a horizonte sem escolas – e o existencial – a comoção / sensibilização à ideia de crianças privadas de necessidades básicas –, por exemplo, coexistem na camada simbólica do texto. São eixos basilares que se interceptam na intimidade do poema: “Dá-se então a palavra como “(...) ‘lugar’ do mais amplo diálogo social, [podendo] levar a mais que pensar o mundo, criticar o mundo” (BACCEGA. Revista USP, p. 137, n. 18).

Essa visibilidade da dimensão socioexistencial se tece na relação de coerência que se estabelece entre as figuras da realidade e os mecanismos expressivos com que são delineados no poema. Quando o sujeito da enunciação lírica evidencia o desconforto de mundo, sempre dá a perceber ao leitor o seu envolvimento com a causa social, fato que se define no *affectus* que perpassa a dicção poética ou no tom crítico tão peculiar à escritura de Cunha Melo. (Vale registrar que, combinadas entre si, essas categorias resultam, também, numa inflexão de voz profética, o que daria margem a outras inferências específicas).

Ainda, no poema, sobrepõem-se dialeticamente as formas de mal-viver às de bem-viver, que nos fala do estar-contra o sistema social e historicamente instituído, do desmascaramento das condições de vida em certas camadas da sociedade, e, por analogia, da matriz socioexistencial.

2 Sempre que usarmos isoladamente os adjetivos social e existencial estará sempre implícito o sentido da junção socioexistencial.

Os mecanismos e os antivalores que regem a estrutura social precarizam as relações entre os indivíduos, tornando infensa ao homem a vida em sociedade. Ao envolver-se com esse estado de coisas, o poeta, pressupomos, vive o drama social almejando modificá-lo, como forma de resistência ao poder vigente à época, fatores que, como já o dissemos, motivam potencializando a palavra poética. A recusa de antivalores sociais, fundadores da má condição de vida humana, em oposição aos valores que possibilitam o bem-estar no mundo, evidencia, *lato sensu*, o *ethos* da poesia de Alberto da Cunha Melo.

Tratamos, pois, de uma poética em que à intuição sobrepõe-se a razão, passando, numa mesma instância poética, da auto-observação à amargura do sentir-se impotente para uma efetiva participação social, como sugere o texto que segue:

Sou pouco para tantos
pedidos de socorro
e pouco, muito pouco,
para ser socorrido.
Sou pouco para amar
os que têm merecido
meu pouco amor;
para prender, segurar
o amor que mereço,
pouco para suportar
ser tão pouco.

(*Homem sozinho na balança*. In MELO 1979, p. 47)

Temos uma composição de constatação das limitações do eu lírico, a exemplo do título do poema que já é um indicativo da consciência de um sujeito que se autopesa de forma racional, julgando-se “pouco” para dar, receber e “(...) segurar / o amor (...)” que merece. A presença do verbo ser em primeira pessoa, a reiteração do vocábulo “pouco”, intensificado pelos advérbios “muito”, no terceiro verso, e “tão”, no verso final, acentuam a vertente humanístico-existencial da poesia do autor, pertencente à Geração 65 pernambucana, instaurando uma espécie de jogo do ser-nada-ser. O eu lírico está dentro de si e ao mesmo tempo fora; olha-se como ser a ser socorrido, mas também se projeta no outro passível de ser socorrido. “O homem está constantemente fora de si mesmo, é projetando-se para fora de si que ele faz existir o homem e, por outro lado, é perseguindo fins transcendentais que ele pode existir;”. (SARTRE, 1970, p. 268). Essa é uma forma de superação, no sentido de transcendência de si mesmo. E, ainda para Sartre, (1970), quando o ser sensível, o poeta, para bem exemplificarmos, busca superar suas limitações, sente-se estimulado para o processo de autolibertação.

No poema ora em destaque, o homem desnuda-se num rompante de sinceridade/humildade, no reconhecimento do “pouco” que é, não apenas em relação a si mesmo, mas no que tange ao outro, aspectos que imprimem à composição um caráter de amargura, mas também de verdade; de lucidez perante um fato consumado. Em *Homem sozinho na balança*, as nuances semântico-existenciais de um eu subjetivo em comoção determinam o ritmo irregular dos versos, a tensão e a substancialidade da voz poética:

Creio num “ritmo absoluto”, isto é num ritmo que, em poesia, corresponde exatamente à emoção ou nuance de emoção a ser expressa. O ritmo de um homem deve ser interpretativo; há de ser, por conseguinte, e afinal de contas, peculiar a ele, não imitado, não imitável (POUND, 1988, p. 16).

A visão de Ezra Pound, no que tange ao ritmo em poesia, implica uma ligação, notadamente, com duas características do discurso literário: a subjetividade e a complexidade. Como no poema que segue, por exemplo, em que forma e substância plasmam-se através da palavra potencializada por um sentimento de ira e resistência que, mesmo entrevistado pelo filtro do senso comum, se apresenta envolto num véu de opacidade, permitindo ao interpretante dar asas à imaginação, ao almejar concluir o sentido do texto ou o sentimento reinante no discurso poético.

A raiva a forçar
os velocímetros do combate,
e a ânsia
de partir a cabeça
na outra cabeça;
mas, por enquanto,
só as unhas roídas
e a caixa de fósforos
esmagada nas mãos.

(*Revolução entredentes*. In MELO, 1996, p. 77)

O ritmo ágil e tenso e a assimetria dos versos caracterizam esse contundente poema. É o que nos ocorre à primeira leitura. São apenas nove versos polimétricos em que estão presentes elementos, em princípio, antipoéticos – “unhas roídas”, “caixa de fósforos” –, para transmitir ao leitor um instante de vida vivido intensamente, como uma “revolução entredentes”, quando os “velocímetros do combate” são forçados por qualquer sentimento fustigante, de ânsias “de partir a cabeça / na outra cabeça;”. Apesar da coloquialidade da linguagem, depreende-se o dilema que a perpassa, como se o sujeito da enunciação tivesse factualmente urgência no combate com a palavra – um agir e um sentir que se constroem

na projeção corporal do poeta; com “cabeça,” “unhas” e “mãos”. A urgência de comunicação e expressão se confirma em outros poemas do autor, que também fazem parte de sua produção dita *livre* de amarras formais. Mas, como afirma T. S. Eliot, “nenhum verso é livre para alguém [o poeta] que deseja executar bem seu ofício.” (1991, p. 53):

Tomemos o seguinte texto:

Urgência
de mandar um recado,
que não exija outra forma
demorada e dúbia
de perfeição;
assim tenso
e condensado,
como de radiotelegrafista
comunicando, trêmulo,
a invasão.

(*Nova poesia, grosseira novidade*. In MELO, 1981, p. 13)

Temos então enunciações afeitas a uma estética da insubordinação, da desconstrução dos cânones literários tradicionalistas, cujas mensagens convertem-se em “(...) recado, / (...) tenso / e condensado,” caracterizando-se por uma visão imediatista do mundo, *hic et nunc*, forçando os “velocímetros do combate” com a palavra. São versos que não refletem ideias de evasão da realidade. Tudo é emergente para quem tem “Urgência / de mandar um recado”. A crítica do próprio fazer literário, que se pronuncia através da metalinguagem desde o título do poema, “Nova poesia, grosseira novidade”, é um indicativo de que o poeta não formaliza meros devaneios e/ou veleidades, mas exerce criticamente o seu ofício, cômico de sua função social. Lembramos que o momento histórico de publicação do poema envolve contextos sociais do Brasil cujas contradições refletem o processo de transformação econômica, representada pela homogeneização industrial do país à mercê do sistema capitalista. Os dois últimos poemas analisados sugerem a postura conflitante do sujeito lírico ante o mundo, suscitando indícios de experiências de vida no contexto social – “a raiva” e “a ânsia” – ou o próprio fazer-literário – “comunicando, trêmulo, / a invasão”. Ademais, o poeta não é levado apenas pela urgência de mandar uma mensagem “demorada e dúbia / de perfeição”, mas a apropriar-se da razão como mediadora no processo de criação. Mais uma vez a lógica sartreana serve-nos de fundamento:

(...) escrever não é afastar-se da vida para contemplar, num mundo em repouso, as essências platônicas e o arquétipo da beleza, nem se deixar lacerar, como se tratasse de espadas, por palavras desconhecidas, incompreendidas, vindas de trás de nós: é exercer um ofício. Um ofício que exige um aprendizado, um trabalho continuado, consciência profissional e senso de responsabilidade (SARTRE, 1985, p. 171).

Na diversidade estético-temática da poesia de Cunha Melo, a mensagem dá-se de forma a se antever o poeta enquanto ser inquieto, realizando sua arte no sentido de transformação social e, por extensão, do homem propriamente dito, desconstruindo antivalores de um mundo tecnicista e, para usar as palavras de Bosi, “aferrando-se à memória viva do passado”, tudo possibilitando uma nova ordem, uma realidade nova. Escrever então significa resistir em nome de *todos*, entenda-se todos os homens sob o jugo do poder; realizar uma poesia, “(...) cujo nome secreto – é resistência”, para remeter mais uma vez a Bosi em *Yacala* (MELO, 2000), poema estruturado em 1545 versos octossilábicos veiculados através da retranca³.

Em Cunha Melo, porquanto, escrever também e principalmente é criar uma contra-ideologia à ideologia vigente, sem prescindir do nível estético, da literariedade, procedimento que descarta qualquer possibilidade de panfletismo *literário*.

Ainda sob a luz de Eliot (1991), veremos que, mesmo ao *livrar-se* do exercício com o metro octossilábico, o poeta conjuga forma e conteúdo num amálgama indissociável. E isso é elaboração formal, independentemente do uso regular de rimas e metro, por exemplo. Os poemas *Revolução entredentes* e *Nova poesia, grosseira novidade*, lidos anteriormente, dão-nos visibilidade do que afirmamos, pois, neles, a expressão plasma-se na tensão, no *tonus* de resistência, isso ocorrendo competentemente porque no interior da linguagem poética; num ritmo originário da emoção do sujeito lírico.

Em *Revolução entredentes* temos “a raiva (...) / (...) / e a ânsia”, de conformidade com o ritmo entrecortado da composição, notadamente nas cinco primeiras linhas, representando o estado emocional de alguém tomado por sentimentos opressivos e, conseqüentemente, a imagem do homem conflitado a roer as unhas e a crispar as mãos: “mas, por enquanto, / só as unhas roídas / e a caixa de fósforos / esmagada nas mãos.” A confluência dos elementos estruturais do poema delineiam o mal-estar-no-mundo do poeta – a dimensão existencial, que, em si mesma, é multidimensional. Não se pode ignorar que o texto literário gera-se no interior de uma dialética cujas marcas advêm de “lembranças puras e memória social; de fantasia

3 Forma fixa denominada pelo próprio Alberto da Cunha Melo, constituída por onze versos octossilábicos distribuídos em quatro estrofes: um quarteto com rima no segundo e quarto versos; um dístico com rimas emparelhadas; um terceto rimado no primeiro e terceiro versos; um dístico final com rimas emparelhadas.

criadora e visão ideológica da História; de percepção singular das coisas e cadências estilísticas herdadas no trato com pessoas e livros” (BOSI, 2003, p. 467).

Observemos um poema diverso dos três últimos analisados:

Moro tão longe, que as serpentes
morrem no meio do caminho.

Moro bem longe: quem me alcança
para sempre me alcançará.
Não há estradas coletivas
com seus vetores, suas setas
indicando o lugar perdido
onde meu sonho se instalou.

Há tão somente o mesmo túnel
de brasas que antes percorri,
e que à medida que avançava
foi-se fechando atrás de mim.

É preciso ser companheiro
do tempo e mergulhar na Terra,
e segurar a minha mão
e não ter medo de perder.

Nada será fácil: as escadas
não serão o fim da viagem:
mas darão o duro direito
de, subindo-as, permanecermos.

(*Um cartão de visita. In MELO, 1989, p. 32.*)

Um poema de acentuado calibre estético-imagético. A começar pela visão das serpentes, que podem representar a própria maldade humana, da qual saiu ileso o eu poético, mesmo após ter percorrido um “túnel de brasas”; no entanto, essa primeira ideia põe-se em contraposição à possibilidade de alguém, no “lugar perdido”, poder alcançá-lo para sempre. O texto é mais um atestado de isolamento do que propriamente um cartão de visita, sugere o sentir-se exilado em um lugar idealmente projetado, onde o sonho do poeta se instalou no entanto, esse estar só é de extrema consciência, até porque vivido após ter percorrido “o mesmo túnel de brasas”. Essa metáfora polivalente soa ao leitor tal caminho de experiências vividas duramente, mas que, já percorrido, aponta possibilidades de um estar-no-mundo mais ameno e digno. Certa lição de vida encerra-se notadamente no quarto e quinto quartetos do poema, como um estender as mãos aos que por ventura chegarem ao “lugar perdido”. É como se o poeta já não fosse

“tão pouco” para prestar um possível “socorro” a quem dele se acercar, pois, desta feita, dispõe-se em prol do outro, fortificado na sua natureza humana: “É preciso ser companheiro / do Tempo e mergulhar na Terra, / e segurar a minha mão / e não ter medo de perder.”

Seja o poema seguinte:

Só direi no idioma estranho
o necessário para a vida
na terra estranha: qualquer coisa
a mais, e haverei regressado.

Se aqui, neste bosque estrangeiro,
eu encontrar uma só árvore
conhecida, terei perdido
meu tempo, e minha viagem.

Mesmo o encontro vitorioso
dos colegas, que copiavam
minhas tristes dissertações,
apressará a minha volta.

Se não sorrir dentro das sombras
mais densas, do país longínquo,
virão repórteres da inveja
e anotarão o meu sorriso.

E em pouco tempo escutarei
vozes que saem da perdida
pátria distante, reclamando
meu corpo, para a cruz vazia.

(*Manual dos exilados*. In MELO, 1989, p. 42)

Uma composição poética construída com um vocabulário simples, mas, a exemplo do anterior, obediente ao *labore* octossilábico do poeta, perpassado pela desacomodação do próprio sujeito da enunciação “na terra estranha”. Em princípio pode parecer paradoxal conjugarmos simplicidade vocabular, aprimoramento formal e estranheza, podendo ser esse último aspecto não só do poeta, mas também do leitor. Desde os primeiros versos o eu lírico anuncia: “Só direi no idioma estranho / o necessário para a vida / na terra estranha (...)”. É alijada do campo poemático “qualquer coisa a mais” que possa ser dita, pois, o sujeito da enunciação quer-se ilhado “na terra estranha”, possibilitando uma situação de exílio *voluntário*: “Se aqui, (...) / eu encontrar uma só árvore / conhecida, terei perdido / (...) minha viagem.” Temos implícita a ideia de exílio como fator de

realização da poesia, pois, até mesmo “(...) o encontro vitorioso / dos colegas, (...) / [apressaria a sua] volta.” Os componentes que se relacionam estruturalmente articulam-se de forma a se antever a descrença do poeta, estrangeiro na própria terra ou mesmo numa terra imaginária: “bosque estrangeiro”, “país longínquo”, “perdida pátria distante”. São referências análogas que atravessam o texto conferindo substantividade à situação de recolhimento/ilhamento no próprio universo poético, implicando também a condição do poeta no mundo terreno. O título do poema já remete à possibilidade do sentir-se estranho no mundo. A visão consensual de exílio serve ao eu lírico para uma espécie de autodramatização, tal um ser egresso do social, dos homens seus contemporâneos. Octavio Paz diz que “A poesia moderna se converteu no alimento dos dissidentes e desterrados do mundo burguês.” (1982, p. 48-9). Na condição de exilado, projeta formas de solidão e inconformismo, vez que “A poesia de nosso tempo não pode fugir da solidão e da rebelião, exceto através de uma mudança da sociedade e do próprio homem.” (PAZ, 1982, p. 52). Essas duas últimas citações substantivam a insubordinação social e o existencialismo do poeta.

De *Manual dos exilados*, ainda depreendemos um possível e indesejável *regresso*, um não querer-estar frente à realidade, para *viver* a “cruz vazia”, metáfora que nos sugere a *vida* entre os homens: “(...) escutarei / vozes (...) / reclamando / meu corpo, para a cruz vazia.” A aversão à ideia de regresso não sugere depositar as armas, pois, pelo que já demonstramos, a voz poética existe na resistência à barbárie, no caráter revolucionário. Quando o tempo e os homens são avessos à poesia, qualquer forma expressiva de *exílio* do poeta remete a uma possível estratégia de permanência no mundo.

A obra de arte tende a definir-se como participativa de um determinado tempo, a fazer parte de uma história cultural, a partir da integração do poeta com os valores comuns à sociedade e de sua postura crítica desses mesmos valores. Integrando os destinos humanos – vivendo o “tempo corporal do *pathos*” –, passa a produzir um discurso potencializado pela “experiência histórico-social”. O poema tece-se numa teia que suscita as experiências positivas ou negativas do seu criador, sejam, por exemplo, materiais, sociais, espirituais ou estéticas. A sua estrutura, pois, organiza-se a partir de uma sucessão de temporalidades que habitam a memória do sujeito da enunciação:

- a) os tempos descontínuos, díspares, da experiência histórico-social, (...); b) o tempo relâmpago da figura que traz à palavra o mundo-da-vida sob as espécies concretas das imagens singulares; e c) o tempo ondeante ou cíclico da expressão sonora e ritmada, tempo corporal do *pathos*, inerente a todo discurso motivado (BOSI, 2000, p. 144).

O envolvimento do poeta com o seu tempo, com a causa e a experiência coletiva e a singularidade de sua poesia – a diferenciação estético-estilístico-ideológica –, plasmam o que Candido chama de “arte de agregação” e “arte de segregação”:

A primeira se inspira principalmente na experiência coletiva (...). A segunda se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam, enquanto tais, na sociedade (1985, p. 22-23).

Em toda arte, que se pretenda viva, universal, os processos de agregação e segregação se complementam de forma equilibrada. Candido vai mais adiante, quando diz que a própria socialização do homem depende da complementaridade dos seguintes aspectos: o da integração, que se vincula à arte de agregação, e o da diferenciação, ideia que subjaz à arte de segregação; o primeiro porque ligado aos valores comuns à superestrutura social, da qual participa o indivíduo; o segundo porque acentua as peculiaridades, as diferenças que existem entre uns e outros produtores de arte.

Sem receio de sermos repetitivos, ainda enfatizaremos alguns pontos que nos levem a demonstrar positivamente os aspectos sociais e existenciais da poesia do pernambucano Alberto Tavares da Cunha Melo. Vejamos: se observarmos atentamente o modo de o poeta apreender/sentir o real e de formalizar a essência da poesia, veremos que ele se insere perfeitamente nos processos previstos por Candido (1985), envolvendo os conceitos de agregação e de segregação, que acreditamos pertencentes a qualquer arte dotada de seriedade e universalidade, esteticamente diferenciada.

Em princípio, a índole eminentemente social existe dada a agregação do poeta aos valores sociais; no entanto, vimos que o seu posicionamento é deveras crítico em relação a esses, na verdade, antivalores. Daí a projeção de um sentimento carregado de amargor, mas de profundo humanismo, oriundo da sensibilização perante a dor humana, que é consequência de um viver em constante desconforto, o que projeta a existência de um *lugar* de origem da poesia de Alberto da Cunha Melo, que se constitui para além da observação imediata do mundo obje-tual. Diz da comunhão do eu da enunciação com um ritmo poético, “uma espécie de imposição natural, qualquer coisa como a adequação do indivíduo ao ritmo cósmico, marcado por uma regularidade inalterável” (MOISÉS, 1973, p. 37).

Acreditamos ser essa uma perspectiva em que se dá o processo de criação artística. Ao mesmo tempo sabemos do *risco* de incursionarmos pela complexidade/subjetividade do texto poético – um todo entretecido de elementos estéticos e extra-estéticos análogo às reminiscências, à memória social e fantasia criadora

do poeta. Quem discute o *princípio analógico*, como característica fundamental da linguagem poética, é o professor, escritor e estudioso crítico de arte Janilto Andrade, no seu recentemente revisado *À procura do poético*:

[O princípio analógico] organiza as relações intrínsecas dos signos que fazem o tecido do poema, do conto, do romance etc. (...). Assim posso dizer que o princípio analógico é uma *regra* que anda sempre de intimidades com [um] componente da realidade inobjetual humana, a fantasia, pois é na obra de arte que a fantasia se torna realidade (2013, p. 17).

Andrade ainda nos adverte para a complexidade do processo de leitura e interpretação do texto artístico:

(...) atividade que, de um lado, lança o sujeito-intérprete, com seus valores emotivos e culturais, no universo da obra e, de outro, traz para dentro dos limites do mundo do leitor a obra e suas múltiplas possibilidades de significações (p. 17-18).

Isso corrobora o *risco* antes mencionado, como indicativo da necessidade de um constante aprimoramento na construção e reconstrução do conhecimento, não só específico à poética e caminhos teóricos que a cercam, mas abrangentemente a outros campos do saber, que se liguem diretamente ou não ao estudo do gênero textual literário, nas suas mais diversas formas de expressão artística.

(In)Conclusão

Aqueles que já transitaram pela *floresta* da poesia do poeta pernambucano, de Jaboatão dos Guararapes, José Alberto Tavares da Cunha Melo, certamente entenderão melhor o porquê da ideia de inconclusão neste tópico, que, para nós, é crucial. Isso se devendo à consciência do tanto que deixamos de elucidar e dar a conhecer neste tão breve estudo.

Nesta caminhada permitimos que o texto poético nos conduzisse, ora de forma impressionista, ora recorrendo a princípios teóricos sociológicos e existencia-listas, dentre outros fundamentos, mas procurando sempre não asfixiar o texto. Certamente essa flexibilidade não se configura como um relativismo inócuo, mas um procedimento pertinente à natureza do em si literário. A arte poética, na sua multidimensionalidade, é indicativa de leituras múltiplas.

Portanto, há que se considerar a multissignificância do texto através dos recursos linguístico-estilísticos utilizados pelo artista – seus símbolos, o eixo sonoro e as imagens –, buscando o modo de apresentação dos fatores constitutivos da estrutura/tessitura do poema, o que aponta, também, para a necessidade da

contextualização; a relação do poeta com o contexto histórico-social; sua subjetividade, intencionalidade e visão de mundo.

Contextualizar o poema não é simplesmente datá-lo: é inserir as suas imagens e pensamentos em uma trama já em si mesma multidimensional; uma trama em que o eu lírico vive ora experiências novas, ora lembranças de infância, ora valores tradicionais, ora anseios de mudança, ora suspensão desoladora de crenças e esperanças (BOSI, 2000, p. 13).

São pontuações, porquanto, que dizem da abissalidade de toda grande arte; dizem de sua inesgotabilidade.

Referências

ANDRADE, Janilto. *À procura do poético*. 4. ed. Rio de Janeiro: 2013.

_____. *Da beleza à poética*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. *In: Notas de literatura*. São Paulo: Duas Cidades, 3003.

ANDRADE, Manuel Correia. *Lutas camponesas no Nordeste*. São Paulo: Ática, 1989.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BACCEGA, Maria aparecida. História e arte: reflexões sobre a literatura angolana. *Revista USP: dossiê Brasil/África*, n. 18, p. 134-143, 1993.

BEZERRA, Jaci. (Org.) *Geração 65: o livro dos trinta anos*. Recife: FUNDAJ, 1997.

BORGES, Jorge Luís. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência*. São Paulo. Brasiliense, 1986.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: Ática, 1989.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978.

DACANAL, José Hildebrando. **A literatura brasileira no século XX**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1984.

ELIOT, T. S. **De poesias e de poetas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

MELO, Alberto da Cunha. **Círculo cósmico**. Recife: UFPE, 1966. (Separata da Revista Estudos Universitários).

_____. **Oração pelo poema**. Recife: UFPE 1969. (Separata da Revista Estudos Universitários)

_____. Publicação do corpo. *In*: **Quíntuplo**. Recife: Aquário/UM, 1974.

_____. **Noticiário**. Recife: Edições Pirata, 1979.

_____. **Dez poemas políticos**. Recife: Edições Pirata, 1979.

_____. **Poemas a mão livre**. Recife: Edições Pirata, 1981.

_____. **Soma dos sumos**. Recife: Bagaço, 1983.

_____. **Poemas anteriores**. Recife: Bagaço, 1989.

_____. **Carne de terceira**. Recife: Bagaço, 1996.

_____. **Yacala**. Natal: EDUFRN, 2000.

_____. **Meditação sob os lajedos**. Natal: EDUFRN, 2002.

_____. **O cão de olhos amarelos & outros poemas inéditos**. São Paulo: A Girafa, 2006.

_____. **Cantos de contar**. Recife: Paés, 2012.

_____. **Orazione per il poema**. Itália: Salento Books, 2013.

POUND, Ezra. **A arte da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1988.

REIS, Cláudia Cordeiro. **Faces da resistência na poesia de Alberto da Cunha Melo**. Recife: Bagaço, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é literatura?** São Paulo: Ática, 1989.

_____. **O ser e o nada**. Petrópolis: Vozes, 1997.

SOUZA, Roberto Acízelo. **Teoria da literatura**. São Paulo: Ática: 2004.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1949.

VOESE, Ingo. **O impasse da crítica**. Porto Alegre: Movimento, 1976.

Recebido em: 21/05/2014

Aprovado em: 23/05/2014

Para referenciar este texto:

GODOY, Norma Maria. A matriz socioexistencial na poética de Alberto da Cunha Melo. **Lumen**, v. 22, n. 2, p. 27-42, jul/dez. 2013.