
“O CÃO SEM PLUMAS” E A ONTOLOGIA SARTRIANA

ANDRÉ MITIDIERI*

RESUMO

A partir de ensaios publicados por Jean-Paul Sartre na década de 1940, analisamos “O cão sem plumas”, de João Cabral de Melo Neto (1950). Buscamos observar se as suas formas e matérias significam ou não a palavra, assinalando-a como representação não-declarada do universo real. A problematização dos limites entre poesia e prosa amplia a construção do universo social ressignificado via literatura. Complexas construções semânticas e figuras de linguagem constitutivas do jogo alusivo cabralino, sobretudo a metáfora, indicam que, ao se valer da escrita figurada, o sujeito poético não se afasta *in totum* da linguagem empregada de forma transparente ou utilitária.

PALAVRAS-CHAVE: Jean-Paul Sartre, João Cabral de Melo Neto, Poesia e prosa.

INTRODUÇÃO

Em conferência proferida no ano de 1946, e, posteriormente, por ele rejeitada – *O existencialismo é um humanismo* –, Jean-Paul Sartre (1984) afirma que o processo de autoconstrução humana interrompe-se quando a existência se torna inautêntica, isto é, no momento em que o sujeito recusa a liberdade e adota comportamentos de má-fé, sujeitando-se a posturas aceitas e codificadas. Para Sartre, o ser humano é ação e se torna livre a partir de quando consegue realizar um conjunto de atos que implicam uma série de escolhas, as quais inevitavelmente envolvem a exclusão de outras. Questões pontuais no humanismo existencialista, como a construtibilidade do ser humano, o decisivo, mas não menos difícil ato de escolher, e a individualidade, vinculada a uma

* Professor da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC), Ilhéus, Bahia, Brasil.
E-mail: mitidierister@gmail.com

vontade racional e também sensível, orientam a maioria das produções do intelectual francês, desde *O ser e o nada* (SARTRE, 2005), cuja primeira edição é de 1943, e se fazem notar extensamente em *O que é a literatura?* (SARTRE, 1950).

As interrogações sobre o fenômeno literário, constantes nesse livro publicado originalmente em 1948, parecem norteadas por afirmativa frequente naquele seu “ensaio de ontologia fenomenológica”: “O mundo não revela seus não-seres a quem não os colocou previamente como possibilidades” (SARTRE, 2005, p. 47). No artigo “Subjetividade e crítica em Sartre”, Franklin Leopoldo e Silva (2015) assinala a distância entre *O ser e o nada* e as obras filosóficas convencionais:

o que nos surpreende no livro é a mescla do ‘método’ filosófico no sentido habitual e as exigências ‘narrativas’ presentes no propósito de elucidar a conduta, como se a ontologia da subjetividade fosse inseparável da figuração concreta da existência individual e histórica. Quando abordamos, neste sentido, a relação entre Ontologia e História em Sartre, devemos estar atentos para os dois sentidos da história: de um lado, as condições objetivas gerais da existência, objeto de uma filosofia da história; de outro a dimensão histórica do processo de subjetivação ou a história do sujeito singular (SILVA, 2015, p. 10).

Ao seguirmos essa inferência, notaremos que, no primeiro capítulo da obra *O que é a literatura?*, intitulado “O que é escrever?”, Sartre (1950, p. 45-68) observa que as artes de uma mesma época se condicionam pelos mesmos fatores sociais gerais, porém, sublinha suas diferenças, não só nas formas, como na matéria que as compõe, as quais permitem afirmar a singularidade do artista. Cores e sons, dentre outras matérias, não são, como as palavras, signos que remetam a algo exterior; denotam qualidade ou sensação que, de tão cruas, carecem por completo de significado, embora sejam habitados por um leve sentido obscuro. Como coisas, existem *de per si* e, por convenção, se lhes atribui um valor de signo, que às vezes pode não ser percebido (SARTRE, 1950).

Esse pensamento encontra correspondência em *O ser e o nada*, no momento em que Sartre (2005, p. 15) sublinha na reflexão moderna a sua capacidade de “[...] reduzir o existente à série de aparições que o manifestam”. Supondo haver uma consciência que crie e mantenha o Ser do fenômeno,

a criação nunca se separa de seu criador, “reabsorve-se” nele, e o seu Ser “não é em si mesmo senão nada”. O único modo de haver criação genuína, ressalva Sartre, se dá quando, uma vez criada, a criatura se separa de seu criador para “assumir em si” seu Ser. É o caso do exemplo de Sartre sobre o livro que, uma vez criado, passa a existir contra o seu autor, pois tem o seu Ser próprio (RODRIGUES, 2007, p. 19-20).

O artista poderá retirar satisfações íntimas de uma cor-objeto ou de um som-objeto a fim de transformá-los em objetos imaginários. Uma vez que “[...] toda consciência é sempre consciência de alguma coisa” (SARTRE, 2005, p. 33), as combinações decorrentes da criação artística não oferecem razões para que o conjunto daí resultante apresente significação decifrável. Entretanto, há motivos (inclusive ocultos) para a escolha dos elementos de que os objetos criados se impregnam. Isso depõe acerca das tendências mais profundas do sujeito criador, de modo que as emoções se confundem e se obscurecem sem que ninguém as reconheça por completo, pois, de acordo com Sartre (2005), o existente vem a ser nada mais nada menos do que aquilo que pode revelar em aparência.

Sartre (1950) afirma que, para expressar ou provocar uma emoção, o artista não escolhe a realidade em si. As paixões de quem cria, ao se incorporarem aos objetos, experimentam uma transubstanciação e uma degradação. A significação de uma expressão artística não é nada fora dela mesma, não se faz legível, em contraste com as ideias, que podem ser expressas adequadamente. O bom artista não tenta representar uma quase cópia da realidade; sabe que a natureza não permite a expressão do real, porque esse já supõe uma série de contradições. A obra de arte tem sempre um sentido indecifrável, sentimentos despertados por certos objetos podem aproximar-se do que pretendeu seu criador, mas perdem essa identificação e deixam as coisas perturbadas por intencionalidade não-revelada, pois os significados não se traduzem em arte, como o existencialista já alertava em *O ser e o nada*: “[...] o ser do fenômeno não poderia de modo algum *agir* sobre a consciência. Com isso descartamos uma concepção *realista* das relações do fenômeno com a consciência” (SARTRE, 2005, p. 36. grifo do autor).

A mesma reflexão transparece em *O que é a literatura?* quando o filósofo francês deixa uma importante lacuna ao desconsiderar a prosa

artística, inferindo, de um lado, que o império dos signos é a prosa. Isso ocorreria porque, ao utilizá-la, o escritor poderia guiar a interpretação e fazer de suas representações um meio de provocar determinadas reações. Por outro lado, os poetas não se valeriam da linguagem de forma utilitária, optando por atitude que considera as palavras como coisas. Eles não nomeiam, uma vez que o ato de nomear consistiria em uma relação utilitária do signo com a coisa (SARTRE, 1950).

A poesia tem por função representar, ação levada a termo pela escolha das palavras que se convertem em materialidade, pois conservam alguns significados, apesar da necessária opacidade. A prosa, cuja função é expressar, deve ter uma transparência por intermédio da qual as palavras passam através de nosso olhar com sentido que atenda à comunicação imediata. O existencialista dá continuidade a essa ideia, concluindo que o prosador está na linguagem e o poeta, fora dela. A palavra que arranca aquele de si mesmo, esse a devolve como imagem, entregando-lhe uma qualidade material que se funde ante a vista, com outras acepções. A palavra é um microcosmo somado a outros para compor a verdadeira unidade poética, a frase-objeto, em agrupamento ocorrido por associações de conveniência e inconveniência. Enquanto o prosador esclarece seus sentimentos à medida que os expõe de modo “utilitário”, com o poeta acontece o inverso: as palavras apoderam-se deles, que se encharcam nelas e as metamorfoseiam (SARTRE, 1950).

Ligando esse pensamento ao ensaio *O ser e o nada* (SARTRE, 2005), tributário e ao mesmo tempo divergente da fenomenologia de Edmund Husserl, as explicitações da prosa se responsabilizariam por associá-la ao ser “Em-si”, enquanto a poesia consistiria no ser “Para-si”:

Por outro lado, nesta mesma obra também se traçam as características do em-si que, ao contrário do para-si, não depende deste para existir: “o para-si está sempre em suspenso porque seu ser é um perpétuo suspenso [...]”. “Assim”, concluirá Sartre [ibid., p. 713], “o problema ontológico do conhecimento se resolve pela afirmação da primazia ontológica do em-si sobre o para-si. Mas isso faz surgir de imediato uma interrogação metafísica”. De nossa parte, não nos proporemos aqui a perpetuar esta difícil contenda; no entanto, se nos fosse requerido tomar partido, dificilmente concorda-

ríamos com uma interpretação idealista dos estudos de Sartre (1943). Se, por falta de uma terminologia mais adequada, Sartre acaba descrevendo a “única aventura possível do em-si” em atmosfera idealista, não podemos nos esquecer que esta descrição está centrada numa realidade concreta; é sobre situações mundanas, e até banais, que Sartre se apoia para descrever o para-si. Nestes termos, não há dúvida de que Sartre está longe de ser um idealista. E, no fim das contas, há uma ética que parece despontar das entrelinhas de *L'être et le Néant*, fato que revela um compromisso concreto de Sartre com o que ele chama de “realidade humana”. Com efeito, se, por um lado, a ontologia de Sartre não se propõe, a rigor, a ser um trabalho sobre ética; por outro lado, ela realiza uma das tarefas de uma ética: debruça-se sobre a conduta questionando e desnudando o Ser da realidade humana, o qual se revela como sem fundamento, como incompleto e, assim, como um constante “fazer-se” (em busca de fundamento). Fatalmente, todo esse esforço em direção ao Ser (ser bondoso, infeliz, etc.) resulta em decepção, já que a consciência é desagregação, é seu próprio Nada. Assim, nos limites daquela ontologia, veremos que não é possível à consciência fixar-se a si mesma como “Eu-objeto”, captar sua totalidade para conhecê-la e defini-la, pois o Ser da consciência é consciência de ser na temporalidade, ele está distante de si, separado de si por este Nada que é. Logo, no fim das contas, Sartre não parece nos colocar nem na perspectiva idealista, nem na materialista, pois a consciência é um Nada. Ficamos, contudo, uma vez que a consciência é “fundamento sem fundamento” dos valores, com o problema ético da base dos valores [...] (RODRIGUES, 2007, p. 22-23).

Embora Sartre (1950) não mencione o modo como se organiza o texto poético, as figuras de linguagem comumente indicam uma experiência estética de informação sobre o leitor e podem criar a expectativa da poesia. Contudo, é prudente relembrar o alerta de Maurice-Jean Lefebve (1975, p. 46):

Não julgamos, portanto, justificada a distinção de dois discursos (um figurado, o outro não) que viriam simplesmente a sobrepor-se na maioria das obras e que colaborariam na mesma proscrição do conceito. Na realidade, apenas existe uma única linguagem distinta da linguagem cotidiana, e que dela se distingue porque possui simultaneamente os caracteres de materialização (do significante) e de presentificação (do significado). Estas duas

qualidades não são independentes e meramente sobrepostas uma à outra: vão de par, exigem-se e implicam-se mutuamente [...].

A fim de verificarmos que a utilização figurada não restringe a linguagem à opacidade indecifrável, podendo inclusive compatibilizá-la com a transparência, priorizamos o processo metafórico, relacionável a outros elementos e a outros empregos figurativos. Segundo Vânia Torga (2006, p. 22-25), a metáfora e a metonímia, menos em seus papéis de figuras da linguagem e mais como categorias integrantes do jogo alusivo, possibilitam resgatar um todo significativo, de maneira a que relacionemos as várias peças do mosaico de sentidos que constitui qualquer texto literário. Na busca desse objetivo, entendemos a comparação como metáfora, pois a relação semântica entre os termos de um discurso, de seleção e similaridade, se expressa de maneira mais condensada na última figura mencionada (JAKOBSON, s/d).

Diante de tais diretrizes, observamos que o primeiro vocábulo da expressão “Paisagem do Capibaribe”, subtítulo do poema “O cão sem plumas”, de João Cabral de Melo Neto (1985)¹, parece calcar-se no referente, mas não vem a ser nem ele próprio nem sua imagem mental, senão que a “consciência-dela-em-imagem”, na terminologia sartriana (SARTRE, 1950). O eu lírico percebe a paisagem e se utiliza de palavras que mais se aproximem do modo pelo qual ela se doou a sua consciência. O vínculo firmado entre sujeito e objeto, através do verbo passar, desvela-se como reciprocamente metonímico: assim como a cidade é somente uma parte dela – a atravessada pelo rio – esse também se desvela como apenas uma de suas partes: a que passa pela cidade.

Tal relação se amplia por duas metáforas: cachorro = espada e rua = fruta: “A cidade é passada pelo rio/ como uma rua/ é passada por um cachorro;/ uma fruta/ por uma espada” (MELO NETO, 1985, p. 44). A metonímia segue o curso do rio, a gravitar em torno de algumas coisas que às vezes lembrava: as partes de um cão – *a língua mansa*, os olhos metaforizados em *aquoso pano sujo* (MELO NETO, 1985, p. 44). O sujeito lírico compara o rio a *um cão sem plumas* (MELO NETO, 1985, p. 44), sério problema semântico criado, mas que não resulta em construção indecifrável, porque seu motivo nega-se à tradição metafórica das águas como inspiradoras de beleza e cristalinidade: “[...] Nada sabia da chuva

azul,/ da fonte cor-de-rosa,/ da água do copo de água,/ da água de cântaro,/ dos peixes de água,/ da brisa na água” (MELO NETO, 1985, p. 44).

Mais adiante, o verbo saber tem por objetos: uma metonímia (*caranguejos de lodo e ferrugem*); uma metáfora (*da lama como de uma mucosa*); uma sinédoque metafórica (*da mulher febril que habita as ostras*) (MELO NETO, 1985, p. 44). Paralelamente ao afastamento do campo semântico (certeza) e da linguagem figurada, o poema rompe com a estruturação gramatical preponderante, ao utilizar a locução verbal *Devia saber*, concedendo-lhe um objeto indireto não-figurativo: *dos polvos*. As relações antitéticas não-saber/saber, claro/escuro, superfície/profundidade opõem-se às descrições anteriores e, em parte, preenchem as ausências que essas suscitam.

Por sua vez, os peixes aos quais o rio *jamaís se abre* (MELO NETO, 1985, p. 45) opõem-se a tudo aquilo em que o rio se abre: *flores, flora e mangues*, comparados a *negros*, a *mendigos negros* e a *um negro* (MELO NETO, 1985, p. 45). A oposição não-abrir/abrir apresenta relação de semelhança com não-saber/saber enquanto a repetição do vocábulo *cadela* associa-se a duas metáforas: o *ventre*, liso como o rio, e o parto, *“fluente e invertido”* (MELO NETO, 1985, p. 45), como o do rio. A comparação prossegue com o rio que nunca foi visto ferver como *“ferve o pão que fermenta”* (MELO NETO, 1985, p. 45). Em oposição a essa consciência-imaginante, o rio comporta em silêncio as metáforas de *fecundidade pobre* e gravidez de *terra negra*. A negrura recobre a metonímia do elemento humano, que esclarece o não-ferver de uma relação interestrofes reforçada pelas anáforas *em silêncio* e *de terra negra*: “Em silêncio se dá:/ em capas de terra negra,/ em botinas ou luvas de terra negra/ para o pé ou a mão/ que mergulha” (MELO NETO, 1985, p. 45).

As metáforas dos cães (*um cachorro, um cão e um cão sem plumas*) abrem-se ao verbo “estagnar”, contrapostas às águas que repetidamente fluíam, *densas e mornas*, para desembocarem na metáfora das ondas de uma cobra. Repetido, o substantivo *estagnação*, associa-se metonimicamente a algo presente em pessoas e lugares de vida lúgubre: *de um louco*; “do hospital, da penitenciária, dos asilos,/ da vida suja e abafada/ (de roupa suja e abafada)/ por onde se veio arrastando” (MELO NETO, 1985, p. 46). A repetição dos adjetivos

suja e abafada liga-se a figuras que se encadeiam em relação à abertura descritiva do poema. O verbo arrastar que, pelo gerúndio, representa a ação contínua do rio, recompõe metáforas anteriores, de profundidade, de parto, de imundície, de lento fluir, remetendo à natureza de um animal rastejante: “Como às vezes/ passa com os cães,/ parecia o rio estagnar-se./ Suas águas fluíam então/ mais densas e mornas;/ fluíam com as ondas/ densas e mornas/ de uma cobra” (MELO NETO, 1985, p. 45).

A metaforização do rio em marginal completa-se com o retorno à *estagnação*, que dá prosseguimento à “consciência dele-em-imagem” (SARTRE, 1950) de coisa nojenta, conforme as metáforas *dos palácios cariados, comidos e das árvores obesas pingando os mil açúcares*. Tais figuras têm sua estranheza quebrada pela reiteração final do verbo *arrastar* e pela referência a elementos que as explicam, respectivamente, *mofo e erva-de-passarinho; salas de jantar pernambucanas*.

Em sua condição ovípara, a cobra pontua de modo discreto a metáfora vinculada às *grandes famílias espirituais da cidade*, que traem o rio, dando-lhe as costas. *A paz redonda de suas cozinhas* inclui-se em processo metafórico maior – o da estrofe – marcado por exuberância. A metonímia metafórica *seus caldeirões de preguiça viscosa* faz o réptil ocupar a ponta da espiral para que palavras já usadas – água e fruta – entrem em relação com essa viscosidade. Numa espécie de ondulação e trânsito de via dupla entre metáfora e metonímia, duas figuras constitutivas do jogo alusivo, a linguagem se faz “[...] ação – ela indicia que há o movimento de deslocamento do autor/leitor na busca da construção interativa de sentido nas ações do ‘um’ e do ‘outro’” (TORGA, 2006, p. 22).

A inquietação passa a pertencer ao sujeito lírico, que pergunta em anáforas se a metáfora do rio como água madura não teria algo a ver com alguma fruta. Quando dá a entender que possa aclarar a metáfora, reitera sua dúvida, como se buscasse socorro ou abrisse caminhos para leitores e/ou ouvintes que, ao abandonarem uma tradicional condição de passividade, podem também construir o movimento de elaboração e interpretação dos sentidos aludidos, mas nunca explicitados na composição poética. Nesse ínterim, o que poderia apontar à realidade (o pouso das moscas) metaforiza-se pela partícula comparativa: “Seria a água daquele rio/ fruta de alguma árvore?/ Por que parecia aquela/ uma água madura?/ Por que sobre ela, sempre,/ como que iam pousar moscas?” (MELO NETO, 1985, p. 46).

O não fechamento da primeira parte do poema torna-se evidente nas interrogações, na relação anafórica *por que* e na estruturação repetitiva, reforçada pela expressão *em alguma parte*. As questões em aberto referem-se às metáforas do rio na tradição literária (*canção ou fonte*); a outra possibilidade de representação que o poeta poderia escolher (*salto alegre*); a uma tentativa de representação real da realidade (*mapas*), que ele metaforiza com um atributo de alguns animais ou seres humanos (*olhos azuis*): “Aquele rio/ saltou alegre em alguma parte?/ Foi canção ou fonte/ Em alguma parte?/ Por que então seus olhos/ vinham pintados de azul/ nos mapas?” (MELO NETO, 1985, p. 46).

O eu lírico sinaliza a uma ausência implícita de cristalinidade, confrontando representações subjetivas do Capibaribe com sua imagem externa, visível desde suas margens, de modo que a intenção da consciência visa ao mesmo objeto ausente. As perguntas dos três versos que concluem a primeira parte do texto sugerem inexistir indício de clareza, pelo tom de ironia à contradição da realidade representada em azul no real.

Na segunda parte do poema, intitulada “Paisagem do Capibaribe”, repetem-se as metáforas do rio como *espada e cão*, sobressaindo-se o adjetivo *espesso*, que se opõe às palavras *fluída/líquido*. O verbo, repetido sem o sujeito (*rio*), bem como o fragmento *Entre a paisagem*, reforçam a contradição *fluir/espesso*, por intermédio das metáforas *de homens plantados na lama; de casas de lama plantadas em ilhas coaguladas na lama*, que se tornam contíguas através da metonimização exercida pelo substantivo *lama* cuja reiteração alia-se à ideia de não-movimento do rio, realçada pela repetição do termo *paisagem*, neste caso, associada a *anfíbios de lama e lama*.

No momento em que ocorre uma metaforização em cadeia – *rio = aqueles homens = cães sem plumas* –, a figuração acena à denotação: *um cão sem plumas é mais que um cão saqueado é mais que um cão assassinado*. Ao explicitar a metáfora, o eu lírico dá origem a outras metáforas, de elevado grau conotativo, parecendo constituir-se ele mesmo em estratégia de construção do leitor apto a decifrar ondulações entre o dito e os entreditos. A estruturação metonímica do singular *árvore-pássaro*, em concordância com o verbo *roer* no plural, sustenta-se por intermédio da repetição do fragmento é quando e de imagens-em-ausência. Os versos vinculados por tal expressão reduzem a primazia conotativa da estrofe, entregando à espiral metafórica o significado de

algo extraído de onde já não há mais nada a tirar: “Um cão sem plumas/ é quando uma árvore sem voz./ É quando de um pássaro/ suas raízes no ar./ É quando a alguma coisa/ roem tão fundo/ até o que não tem” (MELO NETO, 1985, p. 47).

O retorno ao saber do rio tem por objeto metonímias do plural pelo singular (*homens e barbas*) e do singular pelo plural (*cabelo*). A metaforização em cadeia possibilita ligar a metáfora *daqueles homens sem plumas* às demais pelo fio comum *de suas barbas expostas* – ausência de corpos (submersos) e de rostos (encobertos) – e *de seu doloroso cabelo de camarão e estopa* – ausência de vida humana. Se o saber do rio também se dirigia aos galpões reais, a metáfora de *uma imensa porta sem portas* escancara-se *aos horizontes que cheiram a gasolina*, metáfora de fundo denotativo.

Esse conhecimento, ampliado pela aditiva *e*, assim como pela repetição do advérbio de lugar (*onde*) e do adjetivo (*ossudos*), conecta-se às metáforas assentadas no real, mas que o personificam: *magra cidade*, *pontes* e *sobrados ossudos* – como *os homens ossudos* são vestidos de tecido bruto (*brim*) e tiram do rio o que já é sobra: *sua mais funda calça*. A personificação da cidade atenua-se pela metáfora *de rolha*, que lhe dá função de objeto auxiliar: sobre o rio, mas menor do que ele e do que os homens abrigados na urbe para explorá-lo, por isso, também já magro e seco. Assim, o eu lírico tributa ao rio o maior conhecimento da metáfora dos homens sem plumas, que pareceu anteriormente secar até a denotação. Entretanto, recua à conotação em seu entremeado alusivo, pois quando o poeta busca transformar impressões, sensações, visões em palavras, acaba por ultrapassá-las, da mesma forma que seus leitores haverão de reconstruir os sentidos impressos no texto: “[...] Estes/ secam/ ainda mais além/ de sua calça extrema;/ ainda mais além de sua palha/ mais além/ da palha de seu chapéu [...]” (MELO NETO, 1985, p. 48).

Em trajeto nada inocente, por parte do escritor, sujeito histórico, e que se dirige a caminho do outro leitor, o sujeito lírico faz com que as metáforas dos corpos sofridos como fibras desgastadas provoquem o retorno da tensão com o real: o chapéu de palha, bem que cada um deles possui entre tantas carências (de camisa, de nome, de documento), é também extraído desses homens sem plumas. O alcance da subtração é reiterado por diferentes intensidades da expressão *mais além*, que se repete na mesma estrofe: “mais além/ até/ da camisa que não têm;/

muito mais além do nome/ mesmo escrito na folha/ do papel mais seco” (MELO NETO, 1985, p. 48).

O sentido de real – a perda sofrida pelos homens no rio – metaforiza-se por objetos propensos à perda na realidade (*agulha*) e também à quebra (*relógio*), mas que, no texto, nem se perdem nem se quebram. Essa relação persiste na metáfora do espelho, mas é quebrada pela da água derramada, perdida no poema, em consonância com o que acontece na realidade: “sem o dente seco/ com que de repente/ num homem se rompe/ o fio de homem” (MELO NETO, 1985, p. 49). A repentina volta ao *dente*, que já se havia perdido antes, sinaliza a tal ruptura: “num homem se rompe/ o fio de homem” (MELO NETO, 1985, p. 49) e se torna similar à realidade na representação e vice-versa.

Nesse caso, as circulações metafóricas e metonímicas do processo alusivo permitem a confluência de outros discursos, textos e textualidades no poema cabralino, ou inclusive, em apenas um de seus versos. Assim, o real e o figurativo gradativamente se perdem na *lama*, palavra cujas repetições transitam de significado próximo ao referente até a metáfora personificadora da obra literária: *lama que não pode falar*. A expressão *pouco a pouco* marca o contínuo do processo, a transformar outras metáforas personificadoras do texto (*gestos defuntos, o sangue de goma, o olho paralítico*) em metáfora do real assemelhável. A interpenetração da realidade com a representação, do sentido denotativo com o conotativo, da paisagem física com a humana, reitera-se nas repetições do adjunto adverbial de lugar *onde*; do verbo *começar* e dos substantivos *rio, lama e homem*. A impossibilidade de se chegar à essência do rio transpõe-se ao ser humano, sua paisagem, em ligação notada pela expressão “‘difícil é saber’ [...] onde começa o homem/ naquele homem” (MELO NETO, 1985, p. 49).

Quando a ênfase ao substantivo *homem* parece denunciar uma relação de real desigualdade, a repetição *mais alguém do homem*, complementada pelas repetições do adjetivo *capaz*, obscurece a linguagem direta por meio do emprego de metáforas, ou usadas na linguagem cotidiana, ou que quase nomeiam o cotidiano: *roer os ossos do ofício, sangrar na praça e gritar se a moenda lhe castiga o braço*. A metáfora *vida mastigada* remete ao recurso utilizado pelo eu lírico para representar o rio e o homem. A linguagem usual torna-se matéria de poesia, em franca

oposição à dissolução da miserabilidade, como é comum na linguagem embelezadora, da qual o poeta usa um de seus recursos – a metáfora – por exemplo, da maciez reiterada daquela água, contrapondo-lhe uma dureza real, matéria-bruta que lapida, mas não sem combate, pois precisamos saber se o homem é “[...] capaz/ de ter a vida mastigada/ e não apenas/ dissolvida/ (naquela água macia/ que amolece seus ossos/ como amoleceu as pedras)” (MELO NETO, 1985, p. 50).

Na terceira parte do poema, denominada “Fábula do Capibaribe”, o eu lírico retoma a relação *rio-espada*, reduzindo o desvio da metáfora ao tentar explicá-la. Nessa redução, provoca novo deslize ao atribuir o adjetivo úmida gengiva ao substantivo *espada*, que, por outro lado, é assim mais facilmente percebido como correlato ao significante rio. O verbo estender, no passado, articula a relação lógica do *mar*, no extremo do *rio*, com *camisa* ou *lençol*. A metáfora *esqueletos de areia lavada* permite compreender os elementos comuns entre os termos grafados com aspas: aquilo que está por baixo do rio e os sulcos que a água forma na areia, construindo figuras de costelas, de colunas vertebrais.

Essas imagens reforçam a ideia posicional do mar: sobre o rio, em sua superfície, como se percebe por sua metaforização em objetos destinados a cobrir o corpo. A relação *rio-espada-cachorro*, com *rio* = *cachorro*, é relembra para aventar, por similaridade, outra relação possível: *mar* = *bandeira*, o que se especifica pelas cores dessa (*azul e branca*), bem como por seu desdobramento no extremo curso do rio. Ao incluir a alternativa *curso* = *mastro*, a metáfora curva-se à função denotativa da linguagem; em parte, desfaz a ilusão ficcional, mas não deixa de se referir ao mundo criado pelo poema, como se pode também observar pela repetição da palavra *rio*.

O conjunto *mar-bandeira* associa-se metaforicamente com seres dentados, pela repetição do substantivo *dentes*. O significado é sugerido pela palavra *sabão*, reconhecível como própria ao mar, pela imagem de espumas que evoca: “Uma bandeira/ que tivesse dentes:/ que o mar está sempre/ com seus dentes e seu sabão/ roendo suas praias” (MELO NETO, 1985, p. 51). Essa metáfora leva-nos a depreender: se *sabão* = espuma; *dentes* = ondas, mar torna-se igual a *bandeira* e *roedor*. O verbo no gerúndio, a ter como objeto um vocábulo até então fora do contexto, provoca uma quebra da figuração e uma ruptura gramatical. A

resolução alarga-se quando o eu lírico compara essa bandeira dentada a seres cuja identidade se firma pelo adjetivo puro: *poeta*, *roedor* e *polícia*.

O *mar* = *roedor* equivale à concepção de poesia pura, “não figurada”, conforme alguns autores como Jean Paulhan e Tzvetán Todorov, comentados por Maurice-Jean Lefebvre (1975), ou seja, constantemente polida, semelhante ao mar que lava até o que tem de mais profundo. O sujeito *polícia* entra no poema em confronto com essa pureza, contestada pelo mundo impuro que ele representa, elaborando esqueletos que os outros sujeitos da estrofe querem lapidados, do mesmo modo que “[...] o mar,/ com afã,/ está sempre outra vez lavando [...] seu puro esqueleto de areia” (MELO NETO, 1985, p. 51). Tal processo é visibilizado no campo gramatical cujo desvelamento torna-se significativo, porque assim vemos convertidas em determinação as indeterminações anteriores: repetição do artigo indefinido *um* e do substantivo *esqueleto*, no plural. A inversão observada acompanha-se da manutenção dos verbos polir, elaborar e lavar no gerúndio.

O choque entre pureza e impureza revela-se pela metaforização dos elementos desse mar; o ilusionismo lírico é invocado pelas figuras do *incenso*, da *estátua*, do *silêncio*. A determinação enfatiza-se pelas repetições: “O mar e seu incenso,/ o mar e seus ácidos,/ o mar e a boca de seus ácidos,/ o mar e seu estômago/ que come e se come” (MELO NETO, 1985, p. 52). Destacamos a quebra da repetição do pronome possessivo *seu*, pelo uso alternativo de equivalentes no plural e no feminino, neste caso, a exemplo do seguinte verso: “[...] o mar e sua carne/ vidrada, de estátua [...]” (MELO NETO, 1985, p. 52). O ilusionismo se destrói pela corrosão dos ácidos, metáfora que tem sua opacidade quebrada por meio destas que o poeta traz do mundo impuro: *boca* e *estômago*. O substantivo *carne*, pertencente a esse universo, passa também a pertencer ao mundo puro, em função do adjetivo que o acompanha. O trânsito entre dois mundos reforça-se pela dupla figuração do estômago do mar, que consome e se autoconsome, como a mostrar o entrecruzamento da vida com a arte: “[...] seu silêncio, alcançado/ à custa de sempre dizer/ a mesma coisa,/ o mar e seu tão puro/ professor de geometria” (MELO NETO, 1985, p. 52).

Essa interpenetração encontra continuidade quando o mar é comparado a *uma porta entretanto aberta* e à *igreja aparentemente aberta*. Nesse contexto, o *rio* = *um cachorro* associa-se a um *mendigo*, em retorno às metáforas anteriores, de indigência, de penúria. A relação dos primeiros com os segundos significantes dá-se pelo verbo *temer* e pela repetição do adjetivo *aberta*, em alusão à opacidade da linguagem em algumas poéticas modernistas, que chegam a fechar as obras num enigma. A metáfora dos *brancos lençóis* do mar rejeita o rio, fecha-se a suas imagens miseráveis de *flores de terra*, *imagem de cão ou mendigo*, e a incompatibilidade entre as duas águas recebe amplitude pela repetição do verbo *fechar*. Na continuidade do texto, *o mar invade o rio*; quer destruir no leito desse as coisas tiradas da realidade, que viram metáforas e vão aumentando, como *suas flores de terra inchada*. A adjetivação representa tudo o que possa crescer e explodir, mas se relaciona metaforicamente a estas possíveis transformações: *flores* em *uma fruta* e *terra* em *uma ilha*.

A complementaridade mundo real/mundo poético marca-se pela inversão do sujeito desse encontro de águas, que passa a ser o *rio* e, antes de se confundir com a cristalinidade das imagens poéticas, junta-se a palavras de evidente função nomeante: “mangues de água parada [...] numa laguna, em pântanos/ onde, fria, a vida ferve” (MELO NETO, 1985, p. 53). Tais lugares, de um mundo supostamente real, também admitem ambiguidades, como demonstra a oposição *fria/ ferve*. É igualmente ambígua a imagem do rio junto “a outros rios [...] Todos os rios” (MELO NETO, 1985, p. 53), que suporiam um fluir, mas ainda “preparam sua luta/ de água parada,/ sua luta/ de fruta parada” (MELO NETO, 1985, p. 53). Esse fluxo lento, de mudança gradual ou quase imperceptível, verifica-se ainda pelas repetições: *rio; rios; de água parada*. As palavras *parada* e *rio* acompanham repetições de uma expressão inteira – *Junta-se o rio* – que, por sua vez, causa uma aproximação e um estranhamento à palavra *juntos*.

No momento em que *o rio era um cachorro, como o mar era uma bandeira*, o verbo no passado relembra as equivalências *rio* = *cachorro* e *mar* = *bandeira*, propondo a metáfora *aqueles mangues são uma enorme fruta*, esclarecida pelas estrofes seguintes:

A mesma máquina
paciente e útil
de uma fruta;
a mesma força
invencível e anônima
de uma fruta
— trabalhando ainda seu açúcar
depois de cortada —.

Como gota a gota
até o açúcar,
gota a gota
até as coroas de terra;
como gota a gota
até uma nova planta,
gota a gota
até as ilhas súbitas
aflorando alegres)
(MELO NETO, 1985, p. 53).

O desvio que dá à fruta uma imagem mecânica é recuperado pela força invencível e anônima, que passa a ganhar nome porque segue a trabalhar seu açúcar, mesmo após o corte. A mecanicidade corresponde, na estrutura rítmica, às repetições *a mesma* e *de uma fruta*. A imagem proposta desenrola-se em relação metafórica com núcleo na repetição *gota a gota*, liame também estabelecido pela repetição da palavra *até*, que abrange: *o açúcar, as coroas de terra, uma nova planta, as ilhas súbitas aflorando alegres*.

A última imagem, ao relacionar *ilhas* com elementos de campos semânticos diferentes, remete às transformações que os *mangues* podem sofrer ao serem passados pelo *rio*, como *uma fruta* que, após passada por *uma espada*, se transforma em *uma enorme fruta*. A alusão ao passado aqui se fecha, trazendo à zona semântica da mecanicidade o fluir do tempo, o devir. A suscetibilidade à transformação leva a concluir pela terceira parte do poema como dessacralização do mito do puro objeto artístico, tendo em vista os entrecruzamentos entre linguagem prosaica e poética, mundo real e artístico. O poeta engendra outras concepções ao seu universo; sobrepõe diferentes imagens a coisas por ele concebidas “em-imagem” (SARTRE, 1950) e não exclui das palavras um significado próximo ao real.

A quarta e última parte do poema, que leva o título “Discurso do Capibaribe”, retoma todo o tratamento das imagens. A geografia física e humana da paisagem fluvial, os mangues, a estagnação e a luta contra o mar deixaram de constituir um desvio; todo esse conjunto, assim como *Aquele rio, está na memória*, outro componente do jogo alusivo, ao lado da metáfora e da metonímia (TORGA, 2006). O eu lírico reavia a metáfora do Capibaribe como um *cão*, determinando esse significante ao lhe oferecer a proximidade do significado vida: “como um cão vivo/ dentro de uma sala./ Como um cão vivo/ dentro de um bolso./ Como um cão vivo/ debaixo dos lençóis,/ debaixo da camisa,/ da pele” (MELO NETO, 1985, p. 54). Devido a esse quase-significado, *um cão* assim é agudo.

Posteriormente, as qualidades de um ser vivo – não entorpecer e ferir – dão a entender que o ser humano esbarra nas coisas dotadas de vida: *porque vive, choca com o que vive*. Somente o que passou permanece, porque apenas o já vivido torna-se passível de apreensão. O presente equipara-se ao tempo do processamento estético do passado e do futuro que está por vir; da lembrança, porque a vida real só pode ser apreendida retrospectivamente: *Viver é ir entre o que vive*.

Nessa última parte do poema, as coisas vivas, entre os usos diretos da linguagem, verificáveis no terceiro verso, e a metáfora presente nos dois últimos, perturbam a passividade e a acomodação: “O que vive/ incomoda de vida/ o silêncio, o sono, o corpo/ que sonhou cortar-se/ roupas de nuvens [...]” (MELO NETO, 1985, p. 54). Contra a linguagem transparente, choca-se o mundo impuro, dentado, com arestas e espesso, de modo semelhante ao cenário daquele rio real, de onde o sujeito lírico retirou as incomuns metáforas de seu texto, fazendo-as similares: “O que vive é espesso/ como um cão, um homem,/ como aquele rio” (MELO NETO, 1985, p. 54).

Tais figuras vão ficando mais transparentes à realidade, de modo que o estro poético mostra, através de uma série de metáforas articuladas pelo adjetivo *espesso*, que *o real = aquele rio = uma maçã*. O mesmo adjetivo estabelece outro grupo de metáforas, diferenciadas da menor à maior espessura na composição em análise: *uma maçã; um cachorro; o sangue de um cachorro; um homem; o sangue de um homem; o sonho de um homem*. A atribuição do feminino ao adjetivo (*espessa*) articula

diferentes gradações de tal qualidade a *uma maçã*, por intermédio de metáforas comparativas, que seguem uma ordem crescente: “[...] é muito mais espessa/ se um homem a come/ do que se um homem a vê./ Como é ainda mais espessa/ se a fome a come./ Como é ainda muito mais espessa/ se não a pode comer/ a fome que a vê” (MELO NETO, 1985, p. 55).

Quando o eu lírico passa da *maçã* àquele *rio* que já conhecemos, novamente, o adjetivo *espesso* dá forma à metáfora: “[...] é espesso/ como o real mais espesso” (MELO NETO, 1985, p. 55). O direcionamento ao significado veicula-se *por sua paisagem espessa*, explicitada por um substantivo que exprime denotação – *fome* –, mas ligado a uma linguagem conotativa, pois, para não dizer trabalhadores, o sujeito lírico *estende seus batalhões de secretas e íntimas formigas*. A espessura do rio determina-se por sua fábula *espessa*, composta de viscosidade e de sujeira, à qual a memória da leitura faz voltar de forma metafórica: “pelo fluir/ de suas geleias de terra/ ao parir suas ilhas negras de terra” (MELO NETO, 1985, p. 56). Convém sublinhar o retorno, nessas metáforas, às imagens de parto e negrume.

As relações lógicas estabelecidas em torno do adjetivo *espessa* agora se combinam a um eixo explicativo. A fábula do *rio*, que representa sua realidade viscosa, paupérrima, de lento fluir, assim se dá “Porque é muito mais espessa/ a vida que se desdobra/ em mais vida [...]” (MELO NETO, 1985, p. 56) do que as coisas outra vez relacionadas por densidade e de forma comparativa: “como uma fruta/ é mais espessa/ que sua flor;/ como a árvore/ é mais espessa/ que sua semente;/ como a flor/ é mais espessa/ que sua árvore,/ etc. etc.” (MELO NETO, 1985, p. 56). A impossibilidade de fechamento desse círculo evidencia-se pelo uso repetido da abreviatura da expressão *et cetera*.

O *rio* do texto literário que, por sua natureza, pressupõe tecido, emaranhamento, desvela-se espesso porque também conduz à realidade cuja construção simbólica e interpretação se fazem possíveis, mesmo de maneira mais direta do que a usualmente esperada de um texto poético “porque é mais espessa/ a vida que se luta/ cada dia,/ o dia que se adquire cada dia” (MELO NETO, 1985, p. 56). No entanto, apenas em si mesma, a literatura resulta insuficiente à transformação social, pois os gêneros do modo lírico, por exemplo, obedecem a uma lógica

de criação distinta daquela que tem em mira a objetividade do mundo: “*Su sonoridad, su longitud, sus desinencias masculinas o femininas y su aspecto visual le forman un rostro de carne que representa el significado más que lo expresa*” (SARTRE, 1950, p. 50).

Daí que Cabral se valha até o final de seu texto das palavras-coisas, *como uma ave que vai cada segundo conquistando seu voo*. Na extensão do poema ora analisado, a memória auxilia a recuperar sentidos dispersos pela metonímia. Nas entrecejas do jogo alusivo, o processo metafórico joga considerável função com vistas a subtraí-los da linguagem utilitária e de revelá-los para o leitor que se disponha a interpretar a obra literária. Tais polos, contudo, nem sempre se localizam fixamente onde pensamos que deveriam estar ou ficar, se deslocados. Assim, embora não se assemelhe ao trabalho que deriva na reunião das partes constitutivas de um texto científico, as quais exigem pesquisadores que as analisem, as decifrem, as distingam e as nomeiem, “O cão sem plumas” promove certa forma de “agrupamento, a condensação da metáfora na busca de decifrar o universo da linguagem – o universo dos gêneros” (TORGA, 2006, p. 160).

O tema desse poema é a luta do ser humano às margens do Capibaribe, mas não chega a ser *engagé*, pois deixando de apresentar um projeto de transformação da existência, tampouco diz que esse processo social muito presente em sua tessitura deva mudar substancialmente. A ideologia nele observada, sim, que, combinada a outros fatores, pode levar a alguma mudança de atitude. Em outro tipo de luta, muito associada à do homem com o rio, o poeta não é visto em-situação; utiliza a linguagem prosaica, mas dentro de um esquema poético, confirmado, sobretudo, pelo processo metafórico, e relacionado com outras figuras de linguagem. As metáforas coisificam as palavras, dificultam que o signo se transpasse pelo entendimento, nivelando o ser humano e o rio pelos aspectos mais rudimentares e pobres. A relação com a coisa em si, a percepção que dela tem o poeta e o modo como aparece em sua imaginação transfiguram-se no texto cuja natureza também exige transformações.

Dessa forma, o estro poético nega uma situação definida (os códigos), em nome de uma situação que não existe. Em seu projeto enfim concretizado, intervém a negação, quer dizer, a negatividade, a “nadificação”. Se enfim compreendemos seu processo construtor é

porque temos vontade de interpretá-lo ou de também construir um texto a partir do ato alheio que incorporamos: existe o ato e é compreendido. Compreensão e ação equiparam-se a um inter-relacionamento imediato com o Outro, do qual participam nossas carências, nossas emoções, nossos pensamentos, sempre fora de si mesmos e em direção a algo que está além. Nisso consiste a existência, quer dizer, num desequilíbrio constante, que nos projeta, através de infinitas possibilidades, à realização de algumas delas, excluindo-se outras; portanto, através das escolhas que, para Sartre (1950; 1984; 2005), equivalem à liberdade.

Se, em termos sartrianos, a consciência dirige-se para além de si, ao fazer um vocábulo adquirir significado diverso do que lhe é próprio, Cabral reafirma a liberdade. As metáforas das quais se vale seu sujeito lírico, como outras qualidades sensíveis do objeto poético, ocorrem em relação com um conjunto. O *cão* que gera uma série de ligações no universo da obra literária não seria o mesmo caso não se tratasse de um objeto imaginado, irreal, sem carne – o *cão sem plumas* do poema que intitula – em si, e para nós, mas não em si e por si, uma metáfora. A consciência do poeta é por si mesma, ou seja, espontânea, para si; dirige-se ao real e, com as coisas que só aí encontra, o poeta constrói o mundo poético, desvela sua moldura contextual, preenchendo-a de significado.

Em dois importantes exemplares da filosofia de Sartre (1984; 2005), o ser é objeto e o nada se transforma em fundamento do sujeito. Uma vez concebido e realizado o questionamento ontológico em uma situação, visando a tomadas de decisões, portanto, após questionamento axiológico, precisamos escolher, pelo menos em alguma ocasião, determinado valor que oriente uma conduta, e aí se apresenta a “reflexão ética”:

É verdade que, neste ponto, até uma essência já poderá ter sido momentaneamente definida; no entanto, para que a reflexão ética efetive-se, duas condições serão necessárias: a disposição de presenciar e reconhecer, em meio às exigências imediatas do mundo, esta historicidade que a realidade humana faz de si mesma, e a disposição de uma escolha particular precedida por tal reflexão ontológica. A reflexão ética reclamará, portanto, uma reflexão ontológica e a ética, isso é, efetuar-se-á entre a constatação de que somos o Ser pelo qual os valores vêm ao mundo e a eleição, à luz desta constatação, de um valor específico, princípio norteador de uma conduta propriamente dita, em determinada situação. Aqui, reiteramos, já não estamos mais na ontologia, mas, no limiar de uma hipótese chamada “reflexão ética”, quando aquela conduta datada deverá espelhar os valores

escolhidos perante a reflexão ontológica, a qual, por sua vez, possibilitará sempre uma reavaliação destes valores (RODRIGUES, 2007, p. 228-229).

Assim também, “O cão sem plumas” resulta da luta entre sujeito e objeto, entre as percepções do Ser da consciência e as condições materiais do fenômeno percebido (SARTRE, 2005), articulação presente “na significação universal da singularidade do indivíduo e na significação singular da ação exercida por ele como agente da História ‘universal’” (SILVA, 2015, p. 10-11). Em outros termos, entre o discurso poético e a moldura contextual do rio Capibaribe, como já haviam notado Antonio Carlos Secchin (1985) e João Alexandre Barbosa (2008). Embora concordemos com tais formulações críticas, de certa forma, aqui reafirmadas, pretendemos demonstrar, com apoio fundamental no pensamento de Sartre (1950, 2005), de qual maneira aquele embate contingencial pode resultar numa verdade poética, bem como ontológica e ética, que permite entender a condição humana “como a íntima relação entre temporalidade e liberdade ou a experiência dramática da contradição entre indivíduo e história” (SILVA, 2015, p. 11).

Nisso talvez possa residir a originalidade defendida para o presente artigo, em que, por fim, a própria definição sartriana de prosa ajuda-nos a situá-la dentro do poema analisado e a nele reconhecer, por confronto, os elementos identificados pelo existencialista francês como caracterizadores da poesia. O que lhe faltou foi prever a impureza dessas formas de escrita e a fragilidade de seus limites. A considerar somente a figuração da linguagem, seu texto teórico seria mais poético em comparação com o de Cabral que, mesmo compensado por formas normais de falar, revela as necessárias marcas da não-transparência do signo num microcosmo em que eu produtor e eu receptor se configuram como existentes relativos, quer dizer, objetos para a consciência.

“THE DOG WITHOUT FEATHERS” AND THE SARTRIAN TRADITION ONTOLOGY

ABSTRACT

Having the essays published by Jean-Paul Sartre in the 1940s as a starting point, we analyze “O cão sem plumas” (“The Dog without Feathers”), by João Cabral de Melo Neto (1950). We seek to observe if its forms and materials mean or do not mean the word, designating it as an undeclared representation

of the real universe. The problematization of the limits between poetry and prose broadens the construction of the social universe resignified via literature. Complex semantic constructions and figures of speech which constitute the allusive game played by Cabral, especially the metaphor, indicate that the use of figurative writing does not move *in totum* the Speaker away from a transparent or even an utilitarian employment of language.

KEYWORDS: Jean-Paul Sartre, João Cabral de Melo Neto, Poetry and prose.

“EL PERRO SIN PLUMAS” Y LA ONTOLOGÍA SARTREANA

RESUMEN

A partir de ensayos publicados por Jean-Paul Sartre en la década de 1940, analizamos “O cão sem plumas” (“*El perro sin plumas*”), de João Cabral de Melo Neto (1950). Observamos si sus formas y materiales significan o no la palabra, demarcándola como la representación no-declarada del universo real. La problematización de los límites entre poesía y prosa ensancha la construcción del universo social resignificado por la literatura. Construcciones semánticas complejas y figuras de lenguaje constitutivas del juego alusivo cabralino, sobretudo de la metáfora, indican que al servirse de la escrita figurada, el sujeto poético no se aleja *in totum* del lenguaje usado de forma transparente o utilitaria.

PALABRAS CLAVE: Jean Paul Sartre, João Cabral de Melo Neto, Poesía y prosa.

NOTAS

- 1 As citações desse poema, aqui utilizadas, são extraídas da edição indicada de forma completa no item Referências (MELO NETO, 1985) e identificadas, no corpo do texto, apenas pelos correspondentes números de páginas.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, João Alexandre. *João Cabral de Melo Neto*. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 2008.

- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- LEFEBVE, Jean-Maurice. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Trad. de João Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1975.
- MELO NETO, João Cabral de. O cão sem plumas [1950]. In: SECCHIN, Antonio Carlos (Org.). *Os melhores poemas de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Global, 1985. p 44-56.
- RODRIGUES, Malcom Guimarães. *Consciência e má-fé no jovem Sartre: a trajetória dos conceitos*. 2007. 239 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) — Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, campus de Marília (SP), 2007.
- SARTRE, Jean-Paul [1948]. ¿Qué es la literatura? Buenos Aires: Losada, 1950.
- _____. [1946]. O existencialismo é um humanismo. São Paulo: Abril Cultural, 1984. (Coleção Os Pensadores, v. 45).
- _____. [1943]. O ser e o nada: ensaio de ontologia fenomenológica. 13. ed. Trad. de Paulo Perdiggão. Petrópolis: Vozes, 2005.
- SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.
- SILVA, Franklin Leopoldo e. Subjetividade e crítica em Sartre. In: *Sofia*, Vitória, v. 4, n. 1, p. 6-16, 2015.
- TORGA, Vânia Lúcia Menezes. *O risco do bordado de Aufran Dourado – a alusão nos gêneros textuais – o romance e a tese*. 2006. 234 f. Tese (Doutorado em Linguística) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

Submetido em 11 de novembro de 2014.

Aceito em 20 de setembro de 2016.

Publicado em 12 junho de 2017.
