



Revista Letras
Nº 102 - Jul./Dez. 2020
<http://revistas.ufpr.br/letras>

Editor: Alexandre Nodari
Projeto Gráfico: Yuri Kulisky

Organizadores do número temático

Solange Fiuza (UFG) e Waltencir Alves de Oliveira (UFPR)

Conselho Editorial

Antonio Dimas (USP), Beatriz Gabbiani (Universidad de la República do Uruguai), Carlos Alberto Faraco (UFPR), Carlos Costa Assunção (Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro), Elena Godoi (UFPR), Filomena Yoshie Hirata (USP), Gilda Santos (UFRJ), José Borges Neto (UFPR), Júlio Cesar Valladão Diniz (PUC-RJ), Lígia Negri (UFPR), Lúcia Sá (Manchester University), Lucia Sgobaro Zanette (UFPR), Maria Lucia de Barros Camargo (UFSC), Marília dos Santos Lima (UNISINOS), Mauri Furlan (UFSC), Mauricio Mendonça Cardozo (UFPR), Raquel Salek Fiad (UNICAMP), Rodolfo A. Franconi (Darthmouth College), Rodolfo Ilari (UNICAMP)

Conselho Consultivo

Adalberto Müller (UFF), Álvaro Faleiros (USP), Bruno Vinicius Gonçalves Vieira (UNESP-Araraquara), Fernando Cabral Martins (Universidade Nova de Lisboa), Helena Martins (PUC-RIO), Irene Aron (USP), Isabella Tardin Cardoso (UNICAMP), Juliana Perez (USP), Luciana Villas Boas (UFRJ), Márcia Martins (PUC-RIO), Maria Irma Hadler Coudry (UNICAMP), Matthew Leigh (University of Oxford), Patrick Farrell (University of California/Davis)

Lista dos pareceristas ad hoc

Antônio Donizeti Pires (UNESP/Araraquara), Celia Pedrosa (UFF), Eduardo Horta Nassif Veras Veras (UFTM), Enivalda Nunes Freitas e Sousa (UFU), Éverton Barbosa Correia (UERJ), Fabiane Renata Borsato (UNESP/Araraquara), Francine Fernandes Weiss Ricieri (UNIFESP), Goiandira Ortiz de Camargo (UFG), Marcelo Ferraz de Paula (UFG), Marcos Siscar (UNICAMP), Renata Rocha Ribeiro (UFG), Rodrigo Garcia Barbosa (UFLA), Susana Souto Silva (UFAL), Wilberth Salgueiro (UFES), Wilson Flores JR. (UFG)

SUMÁRIO

- 4 APRESENTAÇÃO
*Waltencir de Oliveira
Solange Fiúza*
- 8 AS VOZES DE DENTRO DA POESIA CABRALINA
Olliver Mariano Rosa
- 27 JOÃO CABRAL E O FLAMENCO OU A ARTE DE FAZER NO EXTREMO
Nylcéa Thereza de Siqueira Pedra
- 47 O POEMA ‘CENAS DA VIDA DE JOAQUIM CARDOZO’
Éverton Barbosa Correia
- 69 SOBRE O HUMOR EM MORTE E VIDA SEVERINA (1956), DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO
Joelma Santana Siqueira
- 94 DO REBENTAR DA IMAGEM: OU RELEITURA DO EPÍLOGO DE UMA FACA SÓ LÂMINA (1955) A PARTIR DA REAVALIAÇÃO DA FORTUNA CRÍTICA CABRALINA
Erick Monteiro Moraes
- 116 DA VOZ E DA IMAGEM NOS TELEFONES DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO
Fabiane Borsato
- 135 UM VELHO MESTRE À ESPREITA: WILLY LEWIN LEITOR DE JOÃO CABRAL
Edneia Rodrigues Ribeiro
- 152 ANA CRISTINA CESAR, PAULO HENRIQUES BRITTO E O LEGADO DE JOÃO CABRAL
Eduardo Veras
- 171 CONSERVAR NA PALMA O PESO DE UMA MÃO: RITMO, LIRISMO E MEMÓRIA EM JOÃO CABRAL DE MELO NETO
Francine Fernandes Weiss Ricieri

198 A PRIMEIRA RESENHA PORTUGUESA SOBRE A EDUCAÇÃO
PELA PEDRA, DE ARNALDO SARAIVA, ANTECEDIDA POR UMA
APRESENTAÇÃO

*Arnaldo Saraiva
Solange Fiúza
Waltencir de Oliveira*

Apresentação

João Cabral de Melo Neto completaria cem anos em janeiro de 2020. Nascido no Recife, em função de sua atuação na carreira diplomática, acabou vivendo em várias cidades de diversos países do mundo. Dentre elas, é notória a constante referência em sua poesia ao seu estado natal e a uma cidade/ região específicas: Pernambuco e Sevilha/ Andaluzia. No poema “Autocrítica”, do livro **A escola das facas**, de 1980, o poeta aponta que “Só duas coisas conseguiram/ (des) feri-lo até a poesia:/ O Pernambuco de onde veio / e o aonde foi, a Andaluzia [...].” O espaço, as paisagens e as cidades constituem mais do que referências ou motivações temáticas. Podem configurar componentes da extensa cadeia de símiles que estruturam a poesia cabralina, que recorre a analogias entre elementos concretos e ideais abstratos, tais como a concisão, a precisão, a dureza e a contundência. Aliás, são diversos os ensaios e prefácios nos quais o poeta parece prescrever seu “modo de usar”, às vezes até explicando algumas dessas analogias, em um esforço de orientar uma dada leitura crítica de sua obra. Vale destacar que muitos textos tidos como fundadores de sua fortuna crítica foram escritos entre o final da década de 60 e o início da década de 80, tendo sido, muitas vezes, profundamente afetados pela “narrativa” que o próprio poeta construiu sobre a sua poesia. E, embora essa poesia ainda estivesse em curso, é recorrente nesses estudos críticos o desejo de fixar o projeto poético cabralino, supondo-o integralmente definido. A contribuição desses trabalhos críticos é incontestável, porém é de se supor que os livros finais do poeta podem fornecer subsídios importantes para situar a poesia de João Cabral de Melo Neto, incluindo nisso até mesmo a releitura de seus livros iniciais, a partir de outros parâmetros, bem como para compreender criticamente o legado de sua poesia hoje. Essas foram as questões centrais que procuramos enfocar neste dossier temático da Revista Letras: “**O que dizer sobre o poeta a propósito de seus cem anos?**”.

Os “aceites” aos convites feitos às leitoras e aos leitores da poesia cabralina aparecem, aqui, integralmente atrelados à proposta do dossier. Convidamos, agora, outros leitores/as a acompanhar a série de artigos/ensaios analíticos apresentada aos editores e que compõe este volume. Antes disso, permitam “os senhores, essa breve leitura”, que diz deste dossier “acabado de nascer”.

No texto “As vozes de dentro da poesia cabralina”, Olliver Mariano Rosa aborda a relação “entre performance vocal e a poesia de João Cabral de Melo Neto”, problematizando a divisão da poesia cabralina em duas vertentes, conforme sugerido pelo próprio poeta no volume **Duas águas**, de 1956. A partir da leitura atenta do volume **Morte e Vida Severina e outros poemas**

em voz alta e de alguns poemas do livro **Museu de Tudo**, o articulista discute o caráter comunicativo da poesia de João Cabral, deslocando a análise para “o âmbito performativo da vocalização”. Com isso, alguns juízos críticos, considerados irrefutáveis, são problematizados e tensionados, sobretudo os que se referem à relação entre a poesia cabralina e a música.

Em “João Cabral e o flamenco ou a arte de fazer no extremo”, Nylcéa Thereza de Siqueira Pedra analisa a apropriação que a poesia cabralina realiza das artes populares da Andaluzia, sobretudo da arte flamenca. Examinando os ecos dessa arte em alguns poemas do poeta, a autora aponta que a “presença do flamenco não se restringe a uma motivação temática”, mas constitui “elemento constitutivo de um símile essencial” que norteia e condiciona o fazer poético. Ao discutir um tema recorrente na poesia cabralina, apresenta novos e importantes elementos que obrigam a compreender a relação entre Cabral e a Espanha partindo de novas fontes e de outros parâmetros, às vezes pouco explorados ou analisados em menor profundidade.

Éverton Barbosa Correia, no artigo “O poema ‘Cenas da vida de Joaquim Cardozo’ como ponto de partida retrospectivo para edição crítica de **Crime na Calle Relator** de João Cabral”, efetua o “cotejo entre os diversos volumes que coligiram” esse poema com o objetivo de discutir o “entrelaçamento entre livro e poema”, bem como acompanhar as modulações e alterações que a poesia cabralina apresenta em seu diálogo com a “figura de um outro poeta que serve aos seus princípios composicionais”. Ao discutir alterações entre diferentes edições disponíveis de um mesmo poema, o autor realiza uma análise fundamental para compreender as relações entre poema, livro e escolhas editoriais, o que permite avaliar a noção de escritura em João Cabral de Melo Neto, mediada pelas “rasuras e imperativos editoriais”.

Em “Sobre o humor em **Morte e Vida Severina** (1956), de João Cabral de Melo Neto”, Joelma Santana Siqueira discute a pertinência de uma consideração que o próprio poeta reitera em entrevistas a respeito de sua obra: a de que o humor, presente em sua poesia, foi pouco ou nada discutido pela crítica. A autora apresenta uma série de reflexões teóricas relativas ao humor, ao riso e à ironia, sobretudo estudos que analisam o modo como essas categorias aparecem e se constroem na poesia de João Cabral. A partir da análise focada no **Auto de Natal pernambucano**, de 1956, amplia a compreensão dos mecanismos de formalização e de produção dos pretensos efeitos de humor provocados por essa obra poética.

No ensaio “Do rebentar da imagem: ou releitura do epílogo de **Uma faca só lâmina** (1955) a partir da reavaliação da fortuna crítica cabralina”, Erick Monteiro Moraes expõe as fissuras presentes numa “teleologia” que, segundo o autor, conforma vários estudos sobre a poesia de João Cabral, trazendo como prejuízo uma certa divisão “maniqueísta”, que repercute sobre a compreensão que se tem, ou teve, dessa poesia. Para tanto, reflete

mais detidamente sobre o ensaio “As incertezas do sim”, de Silviano Santiago, publicado em 1982, observando como há, nesse texto, uma espécie de exemplificação paradigmática da suposta divisão que é então problematizada. A partir desse texto, e de parte considerável da fortuna crítica de João Cabral, o autor realiza uma leitura do epílogo do poema-livro **Uma faca só lâmina**, com o intuito de reconsiderar criticamente alguns pressupostos constantemente empregados para analisar o poema e o poeta.

Fabiane Borsato, em “Da voz e da imagem nos telefones de João Cabral de Melo Neto”, analisa a “plasticidade” conferida à figura do telefone na poesia de João Cabral. Atentando para as várias retomadas e reconfigurações empreendidas pelo poeta em poemas de livros diversos, a imagem é analisada em toda a sua extensão e complexidade. A autora sugere que a rede acionada a partir dessa figura possibilita ler/reler as configurações do “onírico” e do “feminino”. Assim, parte de um estudo meticoloso da “imagem poética” para considerar ou reconsiderar vários aspectos técnicos da poesia de Cabral. Além disso, observa a associação entre eles e alguns elementos próprios da tradição poética, como, por exemplo, quando indica que ao “seguir a lição dos poetas metafísicos”, o poeta “faz da vivência emocional a matéria de pensamento”. Desse modo, mostra como uma figura pode e permite acionar uma rede de elementos que se adensam em uma poesia complexa.

Em “Um velho mestre à espreita: Willy Lewin leitor de João Cabral”, Edneia Rodrigues Ribeiro investiga a relação estreita entre Lewin e Cabral, desde a convivência efetiva de ambos no Recife, onde João Cabral ainda adolescente enxerga Lewin como um “mentor intelectual”. A partir da análise do poema de **Museu de tudo** “A Willy Lewin morto”, e da consulta a fontes primárias, como cartas e entrevistas de Cabral, a autora observa como esse diálogo afeta a poesia cabralina, fornecendo subsídios que permitem compreender que Willy Lewin, a quem é dedicado a obra de estreia **Pedra do sono**, continua operando como um “interlocutor” do sujeito enunciador dessa poesia, mesmo quando esse pretenso diálogo não pode mais ser efetivado.

Eduardo Veras, no seu texto “Ana Cristina Cesar, Paulo Henriques Britto e o legado de João Cabral”, reflete sobre a “apropriação crítica do legado cabralino” por Ana Cristina Cesar e por Paulo Henriques Britto. Entendendo que cada uma dessas poéticas, a seu modo, “respondeu criticamente ao legado de Cabral”, abre à compreensão não só de aspectos nucleares da poesia cabralina, como das duas outras que discute. Além disso, amparado em uma rede teórica que amplifica noções como a de sujeito lírico, subjetividade e enunciação, o artigo permite compreender a intrincada rede de tensionamentos que constituem e conformam o diálogo entre os poetas e destes com dilemas inerentes à expressão e à circulação da poesia.

Francine Weiss Ricieri, no ensaio “Conservar na palma o peso de uma mão: ritmo, lirismo e memória em João Cabral de Melo Neto”, parte

da leitura cerrada do poema “O engenheiro”, constante do livro homônimo de João Cabral de Melo Neto, e faz dele centro irradiador de uma série de reconsiderações sobre alguns juízos críticos que foram se tornando lugares-comuns da crítica cabralina. A análise dessa fortuna crítica é confrontada com formulações teóricas que possibilitam reconsiderar conceitos como ritmo, lirismo e memória, o que permite compreender que algumas leituras analíticas de Cabral, efetivadas com sua obra ainda em curso, necessitam ser matizadas e tensionadas para o efetivo entendimento dos dilemas que a própria poesia cabralina figura e formaliza.

Fecha o volume a resenha que o crítico português Arnaldo Saraiva escreveu sobre o então recém-publicado **A educação pela pedra**. Em 27 de agosto de 1966, logo após o lançamento do livro por Cabral, Saraiva publicou, no **Correio da Manhã**, do Rio de Janeiro, uma resenha, republicada, em 1967, no **Diário de Notícias**, de Lisboa. Este volume comemorativo do centenário de João Cabral de Melo Neto encerra-se com uma apresentação, assinada por Solange Fiúza e Waltencir Alves de Oliveira, dessa resenha. A importância histórica que tem a leitura crítica, “no calor da hora”, de um dos mais renomados leitores portugueses sobre um dos mais importantes livros de poesia de João Cabral de Melo Neto é imensurável. Resta agradecer a generosidade de Arnaldo Saraiva, que deu a esta revista e a estes editores a honra de (re)apresentar um texto de difícil acesso aos leitores brasileiros.

Esperamos que, neste atípico ano de 2020, atravessado pela presença constante da “morte”, seja possível encontrar espaço para a comemoração dos 100 anos de nascimento do poeta que, sempre, soube da imensa dificuldade de “defender, só com palavras, a vida”.

*Waltencir de Oliveira (UFPR)
Solange Fiúza (UFG)
(org.)*

As vozes de dentro da poesia cabralina

The voices from within Cabral's poetry

Olliver Mariano Rosa¹

RESUMO

Neste artigo, tratamos da relação entre a performance vocal e a poesia de João Cabral de Melo Neto. A obra desse poeta é normalmente dividida em duas vertentes: uma de poesia reflexiva, destinada à leitura individual, e outra, de poesia comunicativa, afeita à leitura em voz alta. Reconsideramos essa separação com base na reflexão sobre as possibilidades de comunicação do texto poético por meio de sua execução vocal, ou vocalização. Para isso, discutimos, primeiramente, a configuração das vozes nas publicações que compõem a coletânea *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta*. Depois, distinguindo o caráter exterior dessas vozes, buscamos identificar elementos para percepção e análise da voz que se manifesta na poesia cabralina como virtualidade, constituída pela materialidade sonora e pela subjetividade poética. Fazemos isso com poemas do livro *Museu de tudo*. Em conclusão, assinalamos que o caráter comunicativo do poema de João Cabral encontra campos de ação mais amplos quando é deslocado para o âmbito performativo da vocalização.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; Vocalização de poesia; Museu de tudo.

ABSTRACT

In this paper, we search the relationship between vocal performance and João Cabral de Melo Neto's poetry. The work of this poet is usually divided into two strands: one of reflective poetry, intended for individual reading, and the other, of communicative poetry, used for reading aloud. We reconsider this separation based on a reflection on the communication possibilities of the poetic text through its vocal execution or its vocalization. For this, we first discuss the configuration of voices in the publications that make up the collection *Morte e Vida Severina e outros poemas em voz alta*. Then, distinguishing the external character of these voices, we seek to identify elements for the perception and analysis of the voice that manifests itself in Cabral's poetry as virtuality, consisting of sound materiality and poetic subjectivity. We do this with

¹ Instituto Federal de Goiás (IFG)/Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Goiás, Brasil. E-mail: olliver.rosa@ifg.edu.br.

poems from the book *Museu de tudo*. In conclusion, we note that the communicative character of Cabral's poem finds broader fields of action when it is moved to the performative scope of vocalization.

Keywords: *João Cabral de Melo Neto; Poetry Vocalization; Museu de tudo.*

Quando um estudo anuncia ter como objeto a voz ou as vozes na obra de João Cabral de Melo Neto, pode-se esperar dele, com boa possibilidade de acerto, uma análise de, por exemplo, *Morte e vida severina, Rio e Dois parlamentos*, três dentre as publicações que foram reunidas no livro *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta*. Essa compreensão se deve, em parte, à organização da primeira grande coletânea de Cabral, que dividiu sua poesia em *Duas águas*. Nas orelhas deste livro, publicado em 1956, está explicada a divisão:

de um lado, poemas para serem lidos em silêncio, numa comunicação a dois, poemas cujo aprofundamento temático quase sempre concentrado exige, mais do que leitura, releitura; de outro lado, poemas para auditório, numa comunicação múltipla, poemas que, menos que lidos, podem ser ouvidos. (DUAS..., 2007, p. LII).

Essa dicotomia se tornou comum nos discursos críticos sobre a poesia cabralina. Leitores especializados, mesmo aqueles que deram outras nuances à distinção, a reforçaram em suas análises. Haroldo de Campos (1992, p. 85),

por exemplo, dispõe assim a dualidade em uma conferência de 1963: “Poesia crítica e poesia que põe o seu instrumento, passado pelo crivo dessa crítica, a serviço da comunidade”. Décadas depois, no prefácio à poesia completa do poeta, Antonio Carlos Secchin (2007, p. XIV) afirma: “Quase toda a obra de João Cabral, com certas infiltrações recíprocas, poderia ser distribuída entre poemas dessas duas águas, a da comunicação imediata ou a da leitura reflexiva”. Pesquisas como a de Waltencir de Oliveira (2008) demonstram que esse modo de compreensão não se aplica com efetividade a toda a produção de Cabral, sobretudo se considerarmos *Museu de tudo* e os livros posteriores. A oposição ou separação em duas vertentes deixa de funcionar bem quando verificamos que a obra, a depender do critério com que é observada, pode ser pintada como um quadro diverso.

Se buscarmos dimensionar o caráter comunicativo da poesia de Cabral, essa revisão acontece. Pensando na diferenciação em duas águas, podemos ressalvar que a leitura do poema em silêncio não exclui a percepção do trabalho vocal que está em seu cerne, a qual favorece ou completa a experiência com a poesia. Nesse sentido, todo poema, qualquer seja sua configuração, pode ser ouvido. A multiplicidade da comunicação poética não se define apenas no modo como este ou aquele texto é composto, mas também, e com importância, no modo como ele é recebido e apreciado. É preciso considerar ainda que a vocalização constitui, mais que um modo de recepção, um mecanismo de compreensão dos poemas, tanto os de “comunicação imediata” quanto os destinados para a (re)leitura individual. Cabe aqui um reparo: esquece-se de que a execução vocal de um texto, especialmente de um texto poético, pressupõe, se não exige, uma leitura precedente, que se realize com cuidado e atenção, já que “o próprio ato de pronunciar as palavras obriga-o [o leitor] a entendê-las melhor” (ADLER; VAN DOREN, 1974, p. 220). Desse modo, é simplificador definir poesia comunicativa como aquela que facilita o acesso aos sentidos, produzindo uma determinada melodia por meio de efeitos sonoros e rítmicos, ou aquela que privilegia a marcação clara de uma ou mais vozes.

Além disso, se não é um engano, pelo menos é um pré-conceito pretender que a escuta de uma performance vocal de poesia proporciona apenas uma percepção da pauta rítmica, das recorrências sonoras ou de uma carga melódica, ou que tem efeito apenas quando realizada com poemas que explicitam o diálogo, posto por sua própria composição ou pela escolha de temas de apelo social. Com esse entendimento do potencial da comunicação poética, vincula-se, no caso de Cabral, a afirmação, repetida pelo próprio poeta, de que sua poesia recusa a musicalidade. Em entrevista publicada nos Cadernos de Literatura Brasileira do Instituto Moreira Salles, ele diz, por exemplo: “Eu poderia falar que minha poesia é limitada do ponto de vista musical [...]. Todo mundo sabe que eu sou o antimusical por excelência. Por isso evito fazer uma poesia cantante. Não é sequer uma poesia de oratória”

(MELO NETO, 1996, p. 24). É preciso reconsiderar essa qualificação da poesia cabralina, tendo em vista uma concepção outra do modo como se manifesta no texto poético o elemento musical ou vocal. Eduardo Sterzi (2012, p. 166) nos indica o caminho:

É, pois, como uma cicatriz de sua mais remota pré-história que a lírica continua a trazer a música em si ao menos como virtualidade; por mais obstinada que seja sua emancipação da música e da voz, por mais que se dirija a um estado de pura escrita, conserva sempre uma nostalgia da música e da voz, e em certa medida até do gesto que a vinculava à dança.²

Essa relação subterrânea se insinua de modo direto na tematização de elementos da música e da dança, feita em Cabral com imagens do bailar e do *cante andaluzes*³. Por mais que não exista na poesia cabralina uma música evidente ou um discurso eloquente, nela se pronuncia uma voz, que surge de forma silenciosa, ou melhor, silenciada pela preponderância do registro escrito. A vocalização serve justamente para reavivar essa voz em sua potencialidade sonora, deslocando o poema da página para um plano de comunicação ostensiva, no qual o tecido do texto poético se torna partitura vocal. Nos livros ditos para a voz alta, isso acontece de forma mais evidente, mais declarada que em outras produções de Cabral. Para verificar essa diferença – que no fim encontra medida de semelhança –, trazemos à baila dois livros do poeta: a referida coletânea, *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta*, de 1966, e *Museu de tudo*, de 1975. Aproximamos as duas publicações para verificar de que modo o potencial de sentido da poesia pode ser multiplicado pela execução vocal. Para isso, levamos em conta que, em cada uma dessas obras, a efetivação desse aspecto adquire feições diferenciadas.

O volume *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta* reúne poemas que sugerem textualmente a presença de uma voz. Uma nota que antecede o conteúdo do livro nos oferece material para reflexão:

Este livro, de poemas que talvez funcionem em voz alta (para a meia-atenção ou quarta parte de atenção que, em geral, é quanto pode receber o poema que se ouve), contém: um auto (*Morte e vida severina*), um monólogo (*O Rio*), dois poemas que, ao serem publicados, o autor apelidou “parlamentos”, e outros poemas menores que, com esses dois, por implicarem mais de uma voz, parecem, senão pedir, ao menos suportar uma leitura a vozes e,

2 Utilizamos lírica como sinônimo de poesia. Embora conheçamos a problemática para definição do termo, extrapolaria o escopo deste trabalho discuti-la.

3 Vale conferir, nesse sentido, o artigo de Everton Barbosa Correia (2007), “A musicalidade flamenca de João Cabral”, publicado na revista *Texto Poético*.

A possibilidade de funcionamento em voz alta é associada à manifestação de uma ou mais vozes implicadas na própria composição dos poemas antologizados. Em *O Rio*, realiza-se em monólogo uma espécie de autobiografia. Seu discurso, altamente descriptivo, confere dimensão pessoalizada a características geográficas e referências históricas. Em um ritmo quase prosaico, põe-se a voz do rio em relato sobre sua jornada da nascente ao encontro com o mar. *Morte e vida severina* se apresenta como um auto de natal. Nele falam diferentes personagens que surgem no percurso do retirante Severino: homens e mulheres marcados pelo signo da morte. Embora de certa forma se mantenham indistintas por estarem todas submetidas à indiferença de um mesmo destino, suas vozes se diferenciam e são identificadas textualmente. Em *Dois parlamentos*, aparecem dois poemas, cuja composição falada/dialogada está indiciada pelos subtítulos e ainda pelo uso do travessão. Em “Congresso no polígono das secas”, reúnem-se várias vozes que se pronunciam com “sotaque sulista” em “ritmo senador” sobre o domínio da morte nos cemitérios gerais. Em “Festa na casa grande”, dispõem-se diferentes falas com “ritmo deputado e sotaque nordestino” sobre o cassaco de engenho. Os outros poemas (“Velório de um comendador”, “O relógio”, “Generaciones y Semblanzas”, “O motorneiro de Caxangá”, “Sevilha” e “Jogos frutais”) chamados no livro de bailes, são separados em partes; a cada uma delas, parece que de fato se manifestam vozes diversas.

As vozes desses poemas, muitas vezes, podem ser facilmente situadas num espaço e tempo, sobretudo se considerarmos, como faz Secchin (1999, p. 180), que aquilo “que se fala não é imune ao lugar de onde se fala”. Ouvimos, de uma parte, o Capibaribe personificado dizendo a história de seu curso que segue do sertão a Recife, e a voz esquálida do retirante e de seus pares no domínio senhoreado pela morte; de outra parte, a palavra do outro (absoluto, em uma perspectiva sulista, à distância geográfica, política e econômica, e relativo, do ponto de vista da casa grande, apartado pela desigualdade social) sobre a figura do pobre e sua realidade, posta por uma visada irônica diante da ideologia dominante. Todas essas vozes, sejam marginais, de resistência ou hegemônicas, reclamam de alguma forma a possibilidade de serem ouvidas.

Parece, portanto, que as composições de Cabral destinadas para a voz alta são assim qualificadas especialmente porque nelas está prevista uma participação vocal. Seus versos se propõem a uma comunicação múltipla, que, “a serviço da comunidade”, ampliaria os efeitos de sentido. Não podemos, por certo, desconsiderar que os mecanismos de construção dessas composições são diversos dos daquelas que são incluídas na vertente da poesia crítica ou reflexiva. Essa ressalva, no entanto, perde parte de sua aplicabilidade, quando pensamos que a cada poema os procedimentos criativos assumem uma

disposição particular, ainda que não totalmente nova. Desse modo, mesmo em poemas que parecem não pedir nem suportar uma “leitura a vozes” por conta de seu “aprofundamento temático quase sempre concentrado”, entoa-se uma antimelodia que, movida pela intenção de negar uma espécie de musicalidade, cria uma sonoridade própria. Configura-se uma virtualidade vocal, uma voz que, apesar de não identificada, se materializa nos versos. Essa voz se difere daquelas que, como vozes de fora, para usar uma expressão de Secchin (1999), adquirem expressão, sobretudo, pelo que mantém de contato com determinado contexto social. Escutar as vozes de dentro envolve uma escolha diversa, principalmente se esta tiver a vocalização como instrumento em prol da compreensão (uma comunicação mais elaborada) do texto poético. Não se trata de ponderar quanta atenção recebe o poema que se ouve, mas quanta atenção demanda o ato de ouvir de fato o poema que se recebe. Para observar com produtividade essa dimensão, escolhemos *Museu de tudo*, que ocupa uma posição de destaque na cronologia da poesia cabralina, inaugurando um momento de ampliação de sua identidade.

Essa análise poderia ser feita com outras publicações do poeta, inclusive com as que obedecem a um plano fechado de composição. Perante *Educação pela pedra*, por exemplo, se tornaria ainda mais significativa, por meio da reflexão sobre o elemento vocal, a ausência de marcação do “eu” e o intercâmbio de versos entre poemas quase equivalentes – entenderemos adiante em que medida pode se processar essa significação. Embora *Museu de tudo* não tenha a mesma coesão desse e de outros livros de Cabral, que de alguma forma o distinguem, sua variedade temática e formal insinua um projeto criativo pelo avesso. Nesse museu, estão presentes não somente questões que sempre foram caras ao poeta, como também escolhas técnicas que recorrem em sua obra. Constitui-se, aos olhos do leitor, uma espécie de portfólio da poesia cabralina. O propósito de estruturação se estabelece não no conjunto, mas nos poemas individualmente. Essa pluralidade nos interessa, porque, diante dela, podemos verificar de que modo se comportam, numa performance vocal, as vozes de dentro da poesia de João Cabral.

Vamos considerar, primeiramente, alguns aspectos formais, que são constitutivos da vocalidade poética, a saber: a sonorização das rimas; a relação entre as pausas métricas e as pausas semântica e sintática e, decorrente dela, a significação do silêncio imposto pelos *enjambements*; e, por fim, a identidade ou a diversidade rítmica produzida por ou em relação com as escolhas métricas. Depois, trataremos de elementos que poderíamos chamar de produtivos, pois, embora também configurem de antemão a voz do poema, adquirem efetivo funcionamento com a performance do leitor-vocalizador.

Dentre as figuras de som recorrentes na poesia, a que mais chama atenção é certamente a rima. Para o senso comum, a coincidência fonética em fins de verso se mostra muitas vezes como uma das condições para que

um texto seja considerado poético. Esse entendimento se refere, no entanto, apenas a uma espécie de rima, a consoante, que aparece quando há completa equivalência de sons a partir da última sílaba tônica no final do verso. Essa equivalência se expressa até mesmo no registro escrito, no qual surge a (quase) igualdade entre as letras. Na poesia de Cabral, ocorrem rimas consoantes, mas, sem dúvida, eles não se sobressaem ante a predominância das rimas toantes – que designam os casos de correspondência sonora entre apenas as vogais tônicas das palavras. Com o poema na página, silencioso, ao leitor pode passar despercebida a semelhança instaurada por este último recurso fônico. Na vocalização, os sons ganham vida, sobrelevando a identidade entre, por exemplo, o “a” tônico de palavras aparentemente distintas na mancha gráfica. Enquanto a rima consoante perfaz a harmonia proporcionada pela repetição de sons, a toante

é menos precisa. Ela satisfaz a nossa expectativa sonora, mas não a satisfaz totalmente, porque os sons não são exatamente iguais. Ela deixa um resíduo de tensão não resolvida, mas o poeta hábil sabe usar essa tensão para produzir, por um efeito cumulativo, a sensação de uma harmonia mais cheia de sutilezas, à medida que os versos vão se superpondo uns aos outros.
(TAVARES, 2005, p. 41).

Isso é certamente o que produz uma sonoridade diversa na poesia cabralina, marcada por força dissonante. Poderíamos até mesmo sugerir que a prevalência de rimas toantes, gerando uma espécie de interferência que cinde a homofonia, articula-se perfeitamente com a carga crítica que permeia os poemas do poeta, seja na reflexão sobre o próprio trabalho da arte, seja no questionamento irônico do quadro social do Nordeste. Vemos, portanto, que Cabral, tantas vezes chamado de antimusical, é, na verdade, um compositor de acordes mais sutis. A qualidade sonora de sua criação se enriquece ainda em trechos em que se alternam rimas toantes e consoantes, como no poema “Paráfrase de Reverdy”:

15

O prosador tenta evitar
a quem o percorre esses trancos
da dicção da frase de pedras:
escreve-a em trilhos, alisando-a

até o deslizante decassílabo
discursivo do chão de asfalto
que se viaja em quase-sono,
sem a lucidez dos sobressaltos.
(MELO NETO, 2007, p. 372).

Na primeira estrofe, rimam em toante as palavras “trancos” e “alisando”, o que provoca uma espécie de desentoação, algo sugestivo quando associado à imagem áspera de uma “dicção da frase de pedras”. Já na segunda estrofe, aparecem consoantes “asfalto” e “sobressaltos”, que fazem o som fluir como um “deslizante decassílabo discursivo”. O emprego dessa tensão rímica é expediente comum em toda a poesia de Cabral, o qual se torna chave de percepção na e para a vivência vocal.

A vocalização favorece ainda a constatação de que, na obra cabralina, a sintaxe de seu verso não interfere tão drasticamente na sintaxe da língua, visto que não são tão frequentes inversões e rupturas na linearidade das sentenças. Os fins de verso coincidem muitas vezes com o limite de um termo da oração (sujeito, predicado, objetos e adjuntos adverbiais), se harmonizando com as unidades gramaticais. É comum que a pausa métrica reforce pausas semânticas e sintáticas, contribuindo para isso a predominância de construções paratáticas⁴. Uma poesia que não é dada a inúmeros e insólitos torneios sintáticos com certeza impõe menos dificuldades a sua execução vocal. De qualquer forma, esta se mostra mais produtiva quando, a princípio, como etapa de preparação, ressalta os fins de verso e a separação das estrofes, ainda que depois se opte pela vocalização cursiva do poema. É preciso externar essas divisões não para enclausurar a vocalização nos limites do verso, mas para perceber com mais clareza (talvez a melhor palavra fosse concretude) quais são as potencialidades de significação instauradas pela relação entre a gramática do poema e a gramática da língua. O gesto vocal possibilita ao vocalizador constatar qual é o efeito gerado pelas pausas incomuns à fluidez da fala prosaica, chamando atenção para as quebras que são significativas. Leiamos “Os polos do branco (ou do negro)”:

O branco é uma cor:
é o que o carvão revela,
o carvão tão branco, apesar
do negro com que opera.
Talvez o branco seja apenas
forma de ser, ou seja
a forma de ser que só o pode
na mais dura pureza.
E, embora negro e branco sempre
nos opostos se vejam,
a instabilidade dos dois é de igual natureza:
ambos têm a limitação
(se polos na aparência)

4 Essa característica faz com que em muitos poemas de Cabral seja possível a reordenação de versos sem que se perca a produtividade dos sentidos. A mesma relação paratática se processa entre as partes ou blocos que compõem alguns poemas.

glandular, de só conseguirem
viver na intransigência.
(MELO NETO, 2007, p. 380-381).

Esse poema chama atenção pela ocorrência marcante do *enjambement* ou encadeamento sintático em quase toda sua construção. Se respeitar as pausas métricas, o vocalizador poderá aferir de que maneira o silêncio como ausência sonora representada pelo espaço em branco pode pluralizar os sentidos. Chamam atenção, nesse aspecto, estes versos, com grifos nossos: “O branco é uma cor:”, “Talvez o branco seja apenas” e “forma de ser, ou seja”. Todos eles ficam momentaneamente abertos por serem interrompidos pela quebra da linha, a qual, instaurando um vazio, se ajusta bem com o gesto de dizer o que é o branco. A dificuldade imposta por esses versos a uma execução vocal fiel ao metro contribui sem dúvida para que essas sutilezas sejam mais facilmente notadas. O mesmo pode ser dito a respeito da pontuação, que na performance se transforma em diferentes durações. Quando se deparar, por exemplo, com parênteses, o vocalizador terá de encontrar uma forma para expressar vocalmente a presença desses sinais gráficos, o que o obriga a ponderar a participação deles na produtividade semântica do poema. Assim, em “Os polos do branco (ou do negro)” se tornará corporalmente significativa a complementaridade entre a interrupção imposta pela ressalva “se polos na aparência” e a palavra “limitação”, apartada de seu determinante, o adjetivo “glandular”. Percebidas essas nuances todas, pode-se partir para a observação do funcionamento sonoro do poema como um todo, visto que o verso só adquire ritmo (que é sonoro e semântico) no conjunto que integra.

O ritmo designa na poesia a alternância de sílabas dotadas de uma energia diversa, qualificando-se, na performance, em andamento e entoação. O andamento diz respeito ao tempo e à velocidade e a entoação se refere à modulação da linha melódica conforme uma intencionalidade específica. São essas modalidades que se tornam evidentes quando o verso é investido pela realidade de uma voz. No texto poético em suporte escrito, vemos apenas rastros. O impulso rítmico se apresenta com sua totalidade somente quando o poema é realizado (ou pensado) sonoramente. Dessa maneira, um verso destacado de seu contexto, mesmo que escandido, diz muito pouco ou nada da pauta rítmica de que ele faz parte. “Não podemos compreender o ritmo a partir da linha do verso; ao contrário, compreender-se-á o verso a partir do movimento rítmico” (BRIK, 1971, p. 132). A escolha métrica apenas participa como elemento de intervenção externa da constituição da cadência rítmica, que se sobreleva como força interna da poesia, sobretudo quando esta é objeto de vocalização; a distribuição em sílabas poéticas se coloca, assim, como definição exterior à produtividade de sentidos do texto poético. A relação entre dois poemas pode tornar essa explicação mais clara:

Retrato de andaluza

Estatura pequena e nítida
das cidades de onde ela era
daquele justo para o abraço
que é de Cádiz, onde nascera,
e de Sevilha, onde vivia
e se dizia, mas não era:
cidades que ainda se podem
abraçar de uma vez, completas,
e que dão certo estar-se dentro,
àquele que as habita ou versa,
a entrega inteira, feminina,
e sensual ou sexual, de sesta.
(MELO NETO, 2007, p. 358).

Outro retrato de andaluza

Clareza para vários sentidos,
e de luz, mas sem transparência:
não clareza de um copo de água,
mas interna, carnal, espessa.

Clareza não só para a vista:
clareza ao dente do pão fresco,
do riso claro à vista e ao ouvido,
ao tato, de coxa ou de seio.
Clareza do ar que sempre acende,
do ar de sal vivo que conversa,
do ar fêmea que toda a envolve,
ar *tangillo* das saias dela.

(MELO NETO, 2007, p. 379-380).

No primeiro, todos os versos são octossílabos; no segundo, apenas o primeiro verso não tem oito sílabas. Esse metro dificulta a fluidez dos versos – certamente, não tem a mesma leveza de uma redondilha –, mas, nesse caso, a presença marcante de sílabas longas produzidas por sinalefa (crase, elisão e sinérese) proporciona uma sensação de envolvimento que compensa essa limitação. Vê-se que a proximidade temática entre os dois poemas está plasmada também no aspecto formal. Embora o segundo conduza a um ritmo mais variado, conforme a posição das tônica, em ambos a pauta rítmica se harmoniza bem com as imagens para as quais se encaminham os versos: “a

entrega inteira, feminina,/ e sensual e sexual, de sesta” e “do ar fêmea que toda a envolve, ar *tanguillo* das saias dela”. Diferencia-se, no entanto, sua disposição estrófica. O primeiro se constitui em apenas um bloco de versos – escolha bem articulada com a ideia do abraço, do “estar-se dentro”, central no poema –, ao passo que o segundo se divide em três estrofes, marcadas pelo espaço em branco, que leva à pausa e ao silêncio – o que plasma na carne do poema a imagem interna da clareza, palavra que, repetida cinco vezes em doze versos, propulsa os sentidos. A primeira andaluza é retratada sob uma tonalidade menos rígida, até mesmo mais espontânea, do que a segunda. O ritmo se transforma ao ganhar corpo de uma voz, ao se produzir junto⁵ desse corpo.

Cada poema surge com um compasso rítmico que lhe é próprio. As escolhas de que é resultado estão subordinadas a determinados movimentos “que nascem na linguagem do corpo, na dança dos sons, nas modulações da fala” (BOSI, 2000, p. 103). Em *Museu de tudo*, encontramos versos de diferentes medidas (de dissílabos a bárbaros) e organizações métricas (isometria, heterometria, versificação livre), uma diversidade que se amplia ainda mais com a produção de sentidos por meio do ritmo e de suas qualificações: em poemas, por exemplo, de seis sílabas, tão numerosos nesse livro, esse metro ganha a cada vez um novo tratamento sonoro. Noutra ocorrência, um mesmo tema pode ganhar diferentes versões formais, é o que pode ser percebido, por exemplo, quando ouvimos a execução vocal de “*El cante hondo*” (quase todo em octossílabos) e “Ainda *el cante flamenco*” (todo em redondilhas).

A hesitação entre som e sentido, para pensarmos como Paul Valéry (1991), se processa em toda poesia. Como diz o poeta e crítico francês: “O pêndulo vivo que desceu do som em direção ao sentido tende a subir de novo para o seu ponto de partida sensível” (VALÉRY, 1991, p. 213). Mesmo que não seja simétrico, esse movimento pendular se instaura em qualquer poema, de modo que por ele se expressam não apenas as relações sonoras, a que as semelhanças produzidas pelo trabalho com o significante dão evidência, mas também os elementos que se articulam no interior do texto poético para a produção de sentidos. A experiência sensível tem relação com os mecanismos materiais necessários para que se proceda à significação. Nesse sentido, a materialidade sonora própria de uma dicção dá som à voz, configurada no poema por meio do repertório imagético de uma dada subjetividade, que se pronuncia explicitamente ou não. A vocalização exterioriza uma condição enunciativa, realizando-a, e, assim, manifesta a existência do texto poético no presente, dando-lhe concretude sonora em certo período de tempo e num determinado espaço. Essa relação espaço-temporal não se conforma de modo simples, quando o corpo do leitor encontra o corpo do poema e se une a ele. Afinal, nesse contato (e contrato) de subjetividades, a voz leitora dá a

5 Pensamos na etimologia da palavra sensual, como aquilo que é relativo aos sentidos, dos sentidos, relativo às sensações.

conhecer a voz poética e, ao mesmo tempo, oferece à audição sua própria particularidade fônica.

Na execução vocal, conhecemos de uma forma mais contundente a relação que a voz pronunciada no poema estabelece com o tempo e o espaço. As referências a lugares deixam de ser, pelo menos momentaneamente, registros textuais que podem ou não ressoar no repertório do leitor, para se tornar indicadores de uma localização que se distancia ou se aproxima do aqui da performance. As marcações temporais nos verbos adquirem uma aparente efetividade cronológica quando tomadas por um corpo com realidade no presente. Vejamos, por exemplo, “A Quevedo”:

Hoje que o engenho não tem praça,
que a poesia se quer mais que arte
e se denega a parte
do engenho em sua traça,

nos mostra teu travejamento
que é possível abolir o lance,
o que é acaso, chance,
mais: que o fazer é engenho.
(MELO NETO, 2007, p. 368).

No poema, “hoje” equivale a “atualmente”. Essa temporalidade solicita ao leitor-vocalizador uma reflexão sobre a vigência do que é dito no poema: será que, no contexto presente, a poesia de fato “se denega a parte do engenho em sua traça”? Além disso, a voz do poema já no título instaura um endereçamento. A remissão a Quevedo gera uma aproximação com uma determinada enciclopédia de leitura, uma aproximação que adquire a expressão de um diálogo efetivo. O gesto de endereçar algo a alguém estabelece de antemão uma interlocução, a qual se completa com o pedido: que Quevedo nos mostre “teu travejamento”, revelando “que o fazer é engenho”. Há nessa referência um jogo irônico, que critica por meio de sutil negação a poesia produzida sem um “trabalho de arte”. Ao compartilhar com o vocalizador um movimento de ironia, o poema se refaz como uma metaironia, que, como diz Paz (1984, p. 142), “não se interessa pelo valor dos objetos, mas sim pelo seu funcionamento”. No ato vocal, esse viés irônico é transformado num andamento e numa entoação, o que é apenas sentido possível se torna sentido realizado. Essa intervenção não pode acontecer sem uma leitura prévia, preocupada não apenas com a significação do poema, mas com a exteriorização desta em performance. Desse modo, a alusão ao escritor espanhol, presentificada pelo uso do “hoje”, perfomatisada pelo gesto do endereçamento e do pedido e clivada pelo caráter inclusivo do pronome “nos”, adquire uma dimensão outra de significação.

Nesse sentido, o processo de leitura palimpsestica do qual surge o poema moderno, como afirma João Alexandre Barbosa (1986, p. 15), se transforma em eco na vocalização. A leitura da tradição ganha corpo na leitura do leitor, que “deixa de ser o consumidor para se incluir como latência de uma linguagem possível” (BARBOSA, 1986, p. 14). Se no ato de ler o poema já é colocado em contato com aspectos culturais que são exteriores e, muitas vezes, posteriores a ele, no ato de vocalizar, ele é posto em congregação efetiva ora conflituosa ora confluente. Ao executar vocalmente a partitura poética, o indivíduo declara sua (a própria e a do poema) condição histórica, revelando vocalmente o diálogo que prolonga a consciência de leitura pela qual se fez o texto poético. O leitor, de alguma forma, reinscreve o poema ao situá-lo num espaço (aqui) e num tempo (o agora). O poema “Acompanhando Max Bense em sua visita a Brasília, 1961” (MELO NETO, 1997, p. 43-44) apresenta indicações de uma circunstância:

Enquanto Max Bense a visita
e a vai dizendo, Brasília,
eu também de visita ia:
ao edifício do que ele dizia;
edifício que, todavia,
de duas formas existia:
na de edifício em que se habita
e de edifício que nos habita.

A circunstância perde, no entanto, sua carga de contingência para atingir o campo do universal. Na vocalização, o tempo da memória se transforma, pois é submetido a uma espécie de atualização. Isso favorece a percepção e o entendimento de que os eventos ali mencionados não dependem diretamente do que se passou na realidade e não requerem uma verdade empírica para significar. Embora existam uma pessoa chamada Max Bense e uma cidade chamada Brasília, o conhecimento disso contribui para a significação do poema menos pelo que são essa pessoa e essa cidade do que pelo que elas passam a ser no texto. A simulação, instalada pelo processo representativo, denuncia-se na medida em que o vocalizador pode dar corpo ao “eu” que se pronuncia, sem que isso implique prejuízo para o sentido do poema ou para a identidade do indivíduo. Afinal, durante a performance, há uma coincidência momentânea: a voz física fala junto com a voz poética.

21

Este último comentário aponta para um aspecto decisivo, talvez o mais importante, da condição que se afirma com a performance vocal de poesia. Trata-se do encontro, que logo se torna jogo, entre a subjetividade configurada nos poemas e a subjetividade do indivíduo que procede à leitura e, como ato associado, à vocalização. Ao longo de todo o artigo, falamos em

manifestação de uma voz (ou vozes), isso por duas razões: a primeira, já discutida, a intenção de realçar a constituição sonora do poema, que adquire uma sonoridade, um timbre peculiar; a segunda, a compreensão de que:

Longe de exprimir-se como um sujeito já constituído que o poema representaria ou exprimiria, o sujeito lírico está em permanente constituição, em uma gênese constantemente renovada pelo poema, fora do qual ele não existe. O sujeito lírico se cria no e pelo poema, que tem valor performativo. (COMBE, 2009-2010, p. 128).

Tendo em vista esse valor performativo, não é difícil admitir que as variadas configurações do sujeito que fala no poema resultem em efeitos diversos no ato da vocalização. Um poema em que aparece marcada textualmente a pessoa gramatical e outro em que essa marcação se ausenta não criariam a mesma relação com o leitor-vocalizador. Quando este executa vocalmente, por exemplo, o verso “eu também de visita ia”, dá corpo a uma vocalidade que diz e se diz, passando a se identificar com ela. O “eu”, que ocupa ali posição central, não pode ser ignorado como propulsor de sentido, de modo que se estabelece uma espécie de contrato entre a subjetividade constituída no e pelo poema e a subjetividade expressa pela própria voz em performance.

Há aqueles poemas que instalam essa relação por meio da interlocução sugerida ou declarada. Em “A Quevedo”, vimos justamente como o gesto do endereçamento e do pedido e o uso inclusivo do pronome “nos” estabelece, no ato vocal, um espaço de interação. Em “W.H. Auden”, é a referência ao “tu” que modifica o jogo subjetivo posto em cena, aproximando emissor e interlocutor por meio da fala que tem lugar no poema: “Mas ela certo te respeitava,/ de muito ler reler *teus* livros,/ pois matou-te com a guilhotina, fuzil limpo, do ataque cardíaco.” (MELO NETO, 2007, p. 356, grifos nossos). Isso pode se expressar de maneira mais sutil, como, por exemplo, no pequeno poema “Saudades de Berna”:

Onde jamais reencontrar
a submissa ambiência suíça?
onde outra vez reencontrar
a insuíça voz insubmissa?
(MELO NETO, 2007, p. 378).

Apesar de não existir nesse poema indicação explícita de um sujeito, sua presença está indiciada: primeiro, pela afetividade implicada no título; segundo, pela formulação de versos-pergunta. A performance assumirá tanto a relação afetiva criada pela referência a Berna, um lugar bem específico, unida à expressão de um sentimento, as saudades, quanto o gesto de interpelação

de um outro possível. Ao aderir sua voz ao poema, o vocalizador não poderá simplesmente executá-lo sonoramente, é preciso que suas escolhas partam de uma interpretação bem pontuada. Afinal, como dissemos, sentidos que estão apenas sugeridos, quando vocalizados, atingem um plano de significação mais efetivo. No exemplo, não poderá passar despercebido o ponto irônico instalado pela negação da afetividade que foi anunciada no título. Para isso, requer-se do leitor um conhecimento extratextual: Berna é a capital da Suíça. O tom da indagação não é saudoso; se fosse, a voz do poema não utilizaria nem o advérbio “jamais” nem o prefixo *in-*, que, em lugar de certificar o desejo de reencontro, aponta para o anseio de distanciamento. Esse é o subtexto da partitura vocal.

Ao dar realidade a determinado ritmo, que se qualifica em um andamento e em uma entoação, a modulação vocal é responsável, como se pode admitir, por caracterizar sonoramente a atmosfera projetada pelo poema. Essa interferência se torna ainda mais significativa quando na malha textual inexiste uma marcação explícita da presença da subjetividade. Em *Museu de tudo*, os diferentes e muitos retratos feitos por Cabral se enquadram nessa condição. A configuração subjetiva não se instaura pela manifestação do “eu” ou pela relação enunciativa com o outro, mas pelo estabelecimento de uma perspectiva. Quando incorpora um desses poemas, o vocalizador assume sua posição enunciativa, que coloca em foco aspectos de um objeto, uma pessoa ou um evento, conforme determinado repertório de mundo. É um exemplo “O pernambucano Manuel Bandeira”:

23

Recifense criado no Rio,
não pôde lavar-se um resíduo:
não o do sotaque, pois falava
num carioca federativo.
Mas certo sotaque do ser,
acre mas não espinhadiço,
que não pôde desaprender
nem com sulistas nem no exílio.
(MELO NETO, 2007, p. 358).

De início, já se afirma uma escolha: Manuel Bandeira. Os elementos eleitos para sua qualificação dizem respeito a determinado modo de apreensão da realidade. Afinal, deu-se destaque à naturalidade do indivíduo, remeteu-se a sua biografia e revelou-se certo conhecimento íntimo do pernambucano Manuel. Essa indeterminação da voz do poema se desfaz de algum modo quando este é levado à performance, na medida em que todas as relações ali dispostas passam, momentaneamente, a ter uma existência concreta. Essa

experiência de identidade e proximidade com o que é dito no texto poético tem grande poder de (re)conhecimento para o leitor-vocalizador.

É a consciência de todos esses aspectos que possibilita ao leitor mergulhar em quaisquer águas, profundas ou rasas. Estar aberto a experienciar a vocalidade manifesta no poema o prepara para que ele mesmo encampe a comunicação poética. Como afirma Zumthor (2007, p. 87): “a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta”. A leitura de um poema é, em sua própria constituição, uma espécie de audição. Essa relação se concretiza quando o leitor se torna vocalizador. Uma performance vocal bem realizada será justamente aquela que consegue articular efetivamente a enunciação lírica. Considerar a vocalização de poesia como performance, nesse sentido, é tentar tornar evidente o contato corpóreo por meio do qual se faz a leitura de poemas, constituída, a princípio, por um conhecimento sensível.

Na conferência “Da função moderna da poesia”, Cabral demonstra sua preocupação com a necessidade de comunicação com o leitor, que, para ele, seria ignorada pelo poeta moderno. Ele vincula essa falta com a atenção excessiva dada ao processo de expressão individual e à obtenção de recursos formais ajustados a tal fim. Sem deixar de concordar com esse argumento, acreditamos que a perda de leitores para o texto poético se deve em grande medida ao modo como estes o têm recebido, como o próprio poeta aponta na referida conferência em relação ao uso dos novos meios de comunicação. Embora se atribua um caráter ativo e participativo ao leitor, este não poderá atuar com efetividade se não dispuser das ferramentas necessárias para a concretização de seu papel. Zumthor (2007) sugere, nesse sentido, que a perda de público não é uma ameaça à poesia, mas a um modo de lê-la. O autor considera que está em processo uma ressurgência das forças vocais, que vem questionar o império secular da escrita. É preciso, nesse sentido, que o leitor afine seu ouvido para se tornar sensível à voz do outro, presente de forma peculiar no poema, e, assim, à sua própria voz. Desse modo, ele poderá perceber que, na poesia de Cabral, mesmo naqueles momentos em que os caminhos do sentido são pedregosos, ganha corpo uma voz que oferece diferentes formas de diálogo e se abre para uma performance vocal significativa.

Referências

- ADLER, Mortimer; VANDOREN, Charles. Como ler poesia lírica. In: ADLER, Mortimer; VANDOREN, Charles. *A arte de ler*. Trad. José Laurentino de Melo. Rio de Janeiro: Agir, 1974. p. 218-223.
- BARBOSA, João Alexandre. As ilusões da modernidade. In: BARBOSA, João Alexandre. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 13-37.
- BOSI, Alfredo. Frase: música e silêncio. In: BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 77-129.
- BRIK, Osip. Ritmo e sintaxe. In: TOLEDO, Dionísio de O. (org.). Trad. Ana Filipouski et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 131-139.
- CAMPOS, Haroldo de. O geômetra engajado. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 77-88.
- COMBE, Dominique. A referência desdobrada. Trad. Isilde Mesquita e Wagner Camilo. *Revista USP*, São Paulo, n. 84, p. 112-128, dez.-fev. 2009-2010.
- CORREIA, Everton Barbosa. A musicalidade flamenca de João Cabral. *Texto Poético*, v. 4, 2007. Disponível em: <http://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/173>. Acesso em: 12 ago. 2013. 25
- DUAS águas. In: MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. p. XII.
- MELO NETO, João Cabral de. *Morte e vida severina e outros poemas em voz alta*. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- MELO NETO, João Cabral de. Entrevista. In: INSTITUTO MOREIRA SALLES. *Cadernos de Literatura Brasileira: João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: IMS, 1996. v. 1.
- MELO NETO, João Cabral de. Da função moderna da poesia. In: MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. p. 733-738.

OLIVEIRA, Waltencir de. *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do Sono a Andando Sevilha.* 2008. Tese (Doutorado em Teoria Literário e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro.* Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos.* 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SECCHIN, Antonio Carlos. Prefácio: do fonema ao livro. In: MELO NETO, João Cabral. *Poesia completa e prosa.* 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007. p. XV-XXI.

STERZI, Eduardo. Da voz à letra. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 14/2, p. 165-179, jul.-dez. 2012.

TAVARES, Braulio. *Contando histórias em versos: poesia e romanceiro popular no Brasil.* São Paulo: Ed. 34, 2005.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: VALÉRY, Paul. *Variedades.* São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 201-218.

26 ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura.* Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Submetido em: 03/03/2020

Aceito em: 30/10/2020

João Cabral e o flamenco ou a arte de fazer no extremo

*João Cabral and flamenco or the art of
doing in the extreme*

Nylcéa Thereza de Siqueira Pedra¹

RESUMO

Nos anos vividos na Espanha, João Cabral se apropria das artes populares do país de maneira muito particular. O exercício de aproximação ao flamenco se faz por meio da experimentação de noites nos *tablaos* e nas *cuevas*, mas também pelo estudo meticoloso do poeta artífice, dando origem a uma série de poemas que relacionam esta arte popular espanhola à arte de compor versos. No presente artigo nos propomos a traçar as relações entre a arte flamenca e o seu eco nos poemas cabralinos. Mais do que temática, a presença do flamenco é a oportunidade de o poeta construir outro dos seus símiles.

Palavras-chave: *João Cabral de Melo Neto; Flamenco; Poesia.*

ABSTRACT

In the years spent in Spain, João Cabral appropriates the country's popular arts in a very particular way. The exercise of approaching flamenco, not only through experiencing the nights in the *tablaos* and *cuevas*, but also by the meticulous study of the poet, lead to a series of poems that relates this Spanish folk art to the art of composing verses. In this article, we aim to trace the relationship between flamenco art and its echo in Cabral's poems. More than just a theme, flamenco is the opportunity for the poet to build another simile.

Keywords: *João Cabral de Melo Neto; Flamenco; Poetry.*

¹ Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil. E-mail: npedra@hotmail.com

Diversas têm sido as proposições sobre a origem do flamenco ao longo da História. Atualmente, os estudiosos se dividem entre aqueles que compreendem o flamenco como um elemento da cultura autóctone da Andaluzia e os que o consideram resultado do encontro cultural de várias etnias – fenícios, ciganos, judeus, árabes, mouros – no espaço andaluz. Qualquer que seja a teorização historiográfica mais acertada, o fato é que o flamenco é, hoje, considerado a expressão mais autêntica do povo e do espaço andaluz e, ao lado da *corrida de toros*, forma a dupla e a mais intensa imagem da Espanha folclorista.

A origem popular das duas artes proporciona-lhes, não poucas vezes, o trato de arte menor, sendo reduzidos os estudos críticos sobre elas. Entretanto, se com o tempo a arte do *toreo* foi recebendo maior atenção e cuidado da crítica, em uma breve análise dos estudos realizados sobre o flamenco, confirmamos o seu caráter esparso, e também que grande parte deles é realizado pelo olhar estrangeiro.

Se é impossível precisar a data de aparecimento do flamenco, o primeiro comentário sobre esta arte registra-se no último terço do século XVIII, nas *Cartas Marruecas* de José Cadalso, nas quais a correspondência entre dois marroquinos evidencia elementos da história e da cultura espanholas. Somente

no começo do século XIX, na obra *Viaje por España* de Charles Davillier e Gustave Doré, aparecem registros e análises dos componentes técnicos do flamenco, abandonando-se a impressão pessoal das *Cartas Marruecas*. É a partir de então que o flamenco recebe o estatuto de arte e passa a ser motivo de estudos críticos que ora destacam a sua técnica, ora a sua história, ora a sua profissionalização. No que todos coincidem, no entanto, é que o flamenco caracteriza-se como a arte da espontaneidade.

Os paralelos que podem ser estabelecidos entre a *corrida de toros* e o flamenco não são casuais, afinal ambas as artes compartilham um mesmo e complementar universo, como confirmam as palavras do escritor José Bergamín: “tanto o *cante* quanto o *baile* são acompanhantes invisíveis, inaudíveis, inseparáveis da arte de *torear*”² (BERGAMÍN apud COBALEDA, p. 265). Essa relação vai além do tradicional encontro de toureiros no *Tablao flamenco* depois de uma tarde de touros³ e se encontra nas expressões taurinas utilizadas no *cante*, no “olé” expresso nas duas artes e, fundamentalmente, nas figuras do toureiro, do *cantaor* e da *bailaora* que compartilham a condição efêmera e intensa que as suas artes representam.

João Cabral adota uma aproximação que lhe é característica ao se aproximar da arte do flamenco. Com o cuidado que lhe é caro, separa cada uma das partes que o compõem e, desnudando a *bailaora* andaluza, reduzindo o *cante* ao seu *palo* mais *seco*, encontra uma lição de poesia. Neste exercício, o poeta considera a relação mantida entre o *toreo* e o *flamenco* e podemos ler em pelo menos cinco dos seus poemas dedicados ao tema⁴ as analogias estabelecidas entre ambos.

Preciso e *extremo* são os adjetivos mais empregados na justaposição realizada por João Cabral entre as duas artes. O poeta vai além, e nos jogos dos símiles, *corrida de toros*, *flamenco* e arte poética recebem as mesmas caracterizações e se fazem imagem uma das outras. Deste modo, o cante agudo, reto e penetrante é *como* a luta precisa entre toureiro e touro no “Diálogo” (p. 138-140) mantido entre eles (*como à procura do nada/ é a luta também vazia/ entre o toureiro e o touro,/vazia, embora precisa*); a *bailaora* é *como* um touro de *lidia*, que desafia quem a modele (*A primeira das estátuas/ que ela é, quando começa,/parece desafiar/alguma presença interna//que no fundo dela própria/ fluindo, informe e sem regra,/por sua vez a desafia/a ver quem ela modela*⁵); e o *cantaor* é *como* o toureiro que existe no risco extremo

2 “(...) tanto el cante como el baile flamenco son acompañantes invisibles, inaudibles, inseparables del arte de torear”.

3 “(...) después de presenciar la corrida de toros, es tradicional que los buenos aficionados se reúnan y comenten que hay que rematar la noche acudiendo a algún ‘Tablao flamenco’” (ARREOLA, 1990, p. 13).

4 A saber: “Diálogo” (p. 138-140); “Estudos para uma bailadora andaluza” (p. 195-201); “A Antonio Mairena, cantador de flamenco” (p. 511-512); “Na cava, em Triana” (p. 633-634) e “Carmen Amaya, de Triana” (p. 641-642).

5 “Estudos para uma bailadora andaluza” (p. 195-201).

do desafio (*Existir como quem se arrisca/como nesse cante em que se atira// (...) // ele não pode qualquer falha/ sem que desse mastro não caia*)⁶.

Aproximando o jogo de imagens, mais especificamente, à relação estabelecida entre o *flamenco* e a arte poética, observamos que, como já dissemos, passa pelo cuidadoso trabalho do poeta que dissecava com olhar agudo cada uma das partes que o constituem. Em entrevista a Nicolás Extremera Tapia e Luisa Trias João Cabral afirma: “A Espanha tem esta coisa que para mim é um segredo: o popular. Não sei se foi Ortega que disse ‘en España lo que no es popular es pedantería’. É esta coisa do popular no cante flamenco que me entusiasma” (MELO NETO *apud EXTREMERA TAPIA e TRIAS*, 1993, p. 57). Além de destacar a importância da arte flamenca em sua obra, o poeta retoma e reforça a premissa da importância que os elementos populares assumem na sua poética.

O caráter popular do flamenco é indiscutível e há os que defendam que a sua origem está na mistura de muitas vozes “dos filhos das sombras, os habitantes das *cuevas*, das prisões, das minas, dos prostíbulos”⁷ (MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, 2004, p. 40). A síntese poética feita por João Cabral sobre o lugar e as pessoas do flamenco pode ser lida em poemas como “Habitar o *flamenco*” (p. 368-369) e “Na cava, em Triana” (p. 633-634) nos quais a *gente espigada e morena de todos os sotaques* usa um *falar com coisas*, sempre em um tempo *aceso e extremo*. Vale a pena determo-nos um pouco no poema “Habitar o *flamenco*” (p.368-369):

Como se habita uma cidade
se pode habitar o *flamenco*:
com sua linguagem, seus nativos,
seus bairros, sua moral e seu tempo.

Já no primeiro verso do poema verificamos a presença de um verbo que se faz recorrente a partir da aproximação de João Cabral ao universo espanhol: habitar. Um habitar sinônimo do conhecer intimamente, que se constrói na medida em que se vive o lugar – ou a arte – habitado. Interessante, no entanto, que este conhecimento construído, porque habitado, só pode ser explicado se decomposto. É assim no “Estudo para uma bailadora andaluza” (p. 195-201) e também em “Habitar o *flamenco*” (p. 368-369). Para conhecer o flamenco inteiramente, é necessário aproximar-se em separado a cada uma das partes que constituem a sua origem – a língua, os nativos, o bairro, a moral e o tempo:

6 “A Antonio Mairena, *Cantador de flamenco*” (p. 511-512).

7 “(...) de los hijos de las sombras, los habitantes de las cuevas, de las cárceles, de las minas, de los prostíbulos”.

A linguagem: um falar com coisas
e jamais do oito mas do oitenta;
seus nativos: todo uma gente
que existe espiada e morena;

seus bairros: todos os sotaques
em que divide seus acentos;
sua moral: a vida que se abre
e se esgota num instante intenso;

seu tempo: borracha que estica
em segundos de passar lento,
lento de sesta, sesta insone
em que se está aceso e extremo.

Tudo na origem desta arte parece poder resumir-se à precisão e ao extremo já destacados e que, em muito, aproximam-se do exercício de criação cabralino. A substantivação da linguagem, neste *falar com coisas*, nestes *fiapos de língua* (“Na cava, em Triana”, p. 633-634) nos quais a fala se faz no extremo *do oitenta* remete-nos à coisificação cabralina, aos versos de palavras medidas e concisas. Também a moral de viver *num instante intenso* e neste tempo *acesso* e *extremo* que consome a vida e o poema. Contudo, nestes versos também há lugar para uma apreensão do perfil desta gente flamenca: de falar simples, *espiada e morena*, vinda de todos os lugares, que vive intensamente porque não sabe quanto dura o seu tempo.

Originário dessas gentes, o flamenco carece de tradição escrita. O caráter popular imprime-se, então, não apenas no fato de os seus criadores não saberem nem ler nem escrever, mas na consequente retomada da principal característica das composições populares medievais, que tanto chamou a atenção⁸ de João Cabral: os versos nunca estão completamente feitos, mas sempre estão sendo feitos. Observando a relação mantida pelo poeta com a literatura medieval espanhola, verificamos que ela se concretiza muito mais nos limites da forma – na estrutura que imita a prosa, em versos – que do conteúdo. Não será diferente no que concerne aos versos flamencos. A presença pouco significativa da poesia flamenca nos versos cabralinos se dá, ao nosso entender, pela temática nela desenvolvida. Como os primeiros cantares ibéricos, é muitas vezes de um delicado panteísmo, de exaltação de um amor ou de uma pessoa definitivamente ausente, como se verifica nas seguintes *coplas* (*apud* FERNÁNDEZ BAÑULS, 2009):

⁸ “Gosto muito do flamenco, mas da literatura primitiva ainda mais” (MELO NETO *apud* EXTREMERA TAPIA e TRÍAS, 1993, p. 57).

Pa' qué me dijiste	A sándalo y a romero	Fui piedra y perdí mi centro
Que iba' a venir,	Huele tu cuerpo;	Y me arrojaron al mar,
Que me he llevado to' la	No he visto en la morería	Y, a fuerza de mucho tiempo,
noche en vela,	Jazmín más tierno.	Mi centro vine a encontrar.
Sin poder dormir.		

E lemos nas palavras de Gutiérrez Carbajo:

A poesia flamenca canta tudo o que acontece ao ser humano, com suas debilidades, suas carências e suas grandezas, mas em algumas ocasiões mantém um diálogo com outros elementos da natureza, como o vento, a lua, as pedras e os pássaros. A *copla* flamenca em várias ocasiões se manifesta como a expressão individual de uma dor e, em outros casos, se faz solidária do sentimento dos demais (GUTIÉRREZ CARBAJO, 2007, p. 86)⁹.

Em apenas dois poemas João Cabral referencia o amor das *coplas flamencas*. Na voz de “Manolo Caracol” (p. 639-640) e de “Niña de los peines” (p. 643):

(...)
Canta a partir da íntima fenda
E sempre pensa que uma fêmea

32

que com a navalha dos olhos
abriu-lhe fundo com seu ódio

ferida que de dia esconde
para que de noite ele sonde

onde é que se localiza
(mas não quer curá-la, é seu guia)

(...)
Mas no *flamenco* o amor aponta
como punhal entre margaridas.

O *flamenco* fala do amor
como ele, também floralmente,

⁹ La poesía flamenca canta todo lo que le sucede al ser humano, con sus debilidades, sus carencias y sus grandezas, pero en ocasiones entabla una conversación con otros elementos de la naturaleza, como el viento, la luna, las piedras y los pájaros. La copla flamenca que en múltiples ocasiones se manifiesta en una expresión individual de la pena o de la queja, en otros casos se hace solidaria del sentir de los demás.

mas no *flamenco* um punhal oculto
nesse canteiro cresce sempre.

O romantismo das primeiras coplas cede lugar a um sentimento mais passional, muito mais extremo, no flamenco-cabralino. Amor e ódio são colocados lado a lado, como a mão e o punhal. É a ameaça do corte, ou a própria ferida, que nutre o *cante* e a poesia.

O distanciamento do conteúdo temático, contudo, não diminui a admiração do poeta pelas imagens concretas oriundas destas *coplas flamencas*¹⁰ que prezam pela simplicidade, síntese e precisão. A matéria concreta tão estimada por João Cabral é também característica dos versos flamencos nos quais – segundo Federico García Lorca em sua *Arquitectura del cante hondo* (2000, p. 147) – os objetos assumem uma personalidade aguda e chegam a formar parte ativa na ação lírica.

A objetividade, a síntese e a precisão presentes nas *coplas flamencas* também são caras ao fazer poético cabralino. Segundo Gutiérrez Carabao “a *copla* flamenca tem, entre outras maravilhosas potencialidades, a capacidade de expressar o máximo com o mínimo”¹¹ (GUTIÉRREZ CARBAJO, 2007, p. 44). A expressão do máximo no mínimo se faz presente nos versos de João Cabral, não só pelo uso de imagens concretas, da coisa que diz muito por si só, mas também pelo emprego de uma forma contida, de versos enxutos, que possibilitam a visualização desta condensação. Assim, se as *coplas* se organizam geralmente em uma estrofe de quatro versos, nos quais são apresentados os temas anteriormente expostos, a recorrência do número quatro também é grande na organização estrófica dos versos de João Cabral.

Se o poeta se distancia do motivo flamenco caracterizado não apenas pelo panteísmo, mas também pela representação artística da tragédia humana, da paixão e da catarse, parece paradoxal a sua atenção ao *cante* e *baile*, entendidos como a parte de um todo denominado *flamenco*. No entanto, os dois poemas mais analisados pela crítica sobre o universo *flamenco* presente na poética cabralina – “Estudos para uma bailadora andaluza” (p. 195-201) e “A palo seco” (p. 223-227) – respondem à questão. *Cante* e *baile* não se tornam motivos poéticos pela inspiração, mas são trabalhados por João Cabral, que encontra nos adjetivos empregados ao *flamenco* que se oporiam a seu fazer poético – passional, doloroso, trágico – o mesmo elo encontrado na relação com o mundo taurino: viver/escrever no extremo, no limite. Deste modo, nos dois poemas anteriormente citados e, vale lembrar, os mais extensos de

10 “[o flamenco] é um gênero muito especial. Tem a letra, tem essa concretude da poesia primitiva espanhola de Góngora, e até inclusive de Lorca. ‘Los ojitos de tu cara tienen los cristales muertos’ é uma mineralização duma coisa animal: *los ojos*. Depois volta a animalizar uma coisa que não morre, como os cristais. Isso é o que eu chamo de objetividade: a concretude do flamenco” (MELO NETO *apud* EXTREMERA TAPIA e TRÍAS, 1993, p. 56).

11 “(...) la copla flamenca encierra, entre otras maravillosas potencialidades, la capacidad de expresar lo máximo con lo mínimo”.

João Cabral sobre o universo espanhol, o poeta procura encontrar *bailaora* e *cante* na sua forma mais essencial, no limite da sua existência, despindo-os de qualificativos e apresentando-os em sua forma mais original.

Em carta datada em 21 de janeiro de 1957, João Cabral escreve ao amigo Antônio Houaiss: “Como em matéria de tauromaquia pouco me resta que aprender (desculpe a imodéstia), estou aproveitando esta estada na Espanha para me embrenhar um pouco no cante e no baile andaluz (com o enorme handicap de minha inaptidão musical)” (MELO NETO *apud* HOUAISS, 2007). Desde a relação do poeta com a tauromaquia, o verbo “embrenhar-se” aplica-se com duplo significado: o da vivência e o do estudo. Não apenas as visitas às *cuevas flamencas* lhe proporcionam a assimilação do *cante* e do *baile*. O grande domínio que o faz ser capaz de marcar as diferenças entre os *cantes* e os *palos*, registrado no conhecimento das canções e ritmos utilizados para cada ocasião, também será alcançado pela realização de leituras sistemáticas e da consequente elaboração do visto e estudado em material poético. Exemplo desta elaboração anteriormente citada é o poema “Numa sexta-feira Santa” (p. 566-568).

Empregando mais uma vez o estilo narrativo, a voz poética em terceira pessoa conta a experiência vivida na Semana Santa da cidade de Utrera. Vale lembrar o caráter solene dessas festas no sul da Espanha, da peregrinação dos Cristos pela rua, da legião de confrarias que se organizam em lentas marchas penitentes, da reconstituição da dor dos Cristos crucificados. Acontece que, naquela Semana Santa, a *cantaora* Pepa, *grande por bulerías*, iria cantar pela primeira vez as *saetas*¹², acompanhando a entrada do Cristo cigano na Igreja Matriz de Utrera. E então o poeta registra os seguintes versos:

Passa que cantar por *saetas*
cante que aceita a própria Igreja,

faz-se com o mesmo compasso
das *siguiriyas*, que os ciganos

carregam no pulso e na língua
para confusão da polícia.

¹² Reza ou pregaria que é dirigida diretamente a Deus ou a Virgem Maria. Canto popular estendido por toda a Espanha que tem por objetivo incitar a devoção e a penitência e que se pratica como canto da Paixão de Cristo. (BLAS VEGA, José. *Diccionario encyclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid: Cinterco, 1988).

Tanto a *saeta* quanto a *siguiriya*¹³ são cantos dramáticos, fortes e sombrios, com um compasso bastante similar. A diferença entre eles é notada quase somente no teor das *coplas*, por isso é surpreendente o conhecimento tão preciso alcançado por João Cabral.

O equívoco de Pepa, sua ida até a delegacia pela *sacrílega infração* anotada por *um guarda-civil competente/ em flamenco* e a posterior liberação *sem mais incidentes*, proporciona a este espectador – que assim mesmo se denomina nos versos: *Sendo ele o só espectador* – conhecer o verdadeiro *flamenco*, não o representado nos cafés e *cuevas turísticas*, mas o tão íntimo, tão extremo, tão doloroso que pode ser comparado ao sentimento vivido na Semana Santa, sem que isto seja uma blasfemia:

viu o melhor *flamenco* até ali:
o que cada um faz por si,

quando sem público que dê terra
cada um expõe sua febre elétrica.

Nunca ele viu Semana Santa
celebrada tão das entranhas.

Ainda que mais de uma vez João Cabral afirme a sua inaptidão auditiva e o seu gosto pelo visual¹⁴, “Numa sexta-feira Santa” (p. 566-568) e os demais poemas de motivos flamencos demonstram o contrário. Os poemas dedicados ao *cante* aparecem em maior número que os dedicados ao *baile* e se lê neles uma aguda composição e um profundo conhecimento do universo musical do *cante flamenco*. Entre estes poemas merece atenção a organização da trilogia “A palo seco” (p. 223-227); “El cante hondo” (p. 348) e “Ainda el cante flamenco” (p. 362), que sintetiza não apenas o encontro do poeta com o canto andaluz, mas o conhecimento que desenvolve sobre esta arte. A distinção do ritmo – palo seco –, do *cante jondo* e do *cante flamenco* já seria suficiente para demonstrar o domínio teórico alcançado pelo poeta, afinal, embora muitas vezes considerados como um único, cada um dos *cantes* se organiza em uma estrutura própria. Entretanto, parte do que caracteriza o trabalho de criação de João Cabral é a inversão que realiza dos *cantes*, isto é, se o *cante flamenco* é o mais conhecido e genérico, que na sua estrutura alberga o *cante jondo*, que por sua vez tem entre os seus ritmos o *palo seco*, o poeta inverte a ordem,

13 Canto dramático, forte, sombrio e desolador. Considerado um dos mais representativos do *flamenco*. As letras de suas *coplas* são tristes, sentimentais e refletem a tragédia humana, seus sofrimentos e dores em relação aos eternos temas do amor, da vida e da morte (BLAS VEGA, José. *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid: Cinterco, 1988).

14 “A música andaluza se associa a movimento de dança, torna-se visual. Aí eu gosto” (MELO NETO apud CARDOSO, 2007, p. 197).

trabalha com o mais “primitivo”, com o ritmo de origem até alcançar a forma mais conhecida e popular que é o *cante flamenco*.

Também é relevante observar o didatismo e intelectualismo desta série de poemas. Em cada um deles é possível encontrar a definição do elemento proposto no título obedecendo a um sentido inverso ao da apresentação dos versos, ou seja, se João Cabral se volta às origens para depois ampliar o *cante*, nas definições dadas ao longo dos versos o poeta transpõe os significados originais e os amplia, dando-lhes uma abrangência que supera, muitas vezes, a referencialidade do flamenco. É o que sucede em “A palo seco” (p. 223-227), por exemplo. Mais uma vez utilizando a sua série de quatros – quatro fragmentos, divididos em outros quatro fragmentos, compostos por duas estrofes de quatro versos – o poeta define nos primeiros oito versos o sentido literal do termo *palo seco*:

Se diz a *palo seco*
o *cante* sem guitarra;
o *cante* sem; o *cante*;
o *cante* sem mais nada;

se diz a *palo seco*
a esse *cante* despido:
ao *cante* que se canta
sob o silêncio a pino.

36

Partindo da definição conhecida pelo senso comum e reforçada pelo uso do “se diz” o poeta inicia uma série de outras definições para designar este *cante*. E, a partir da terceira estrofe, já não se diz, o *cante a palo seco* “é” ou “não é”, alguma coisa, coisas estas que compõem o universo cabralino. E então, existem situações e objetos *a palo seco*:

Graciliano Ramos,
desenho de arquiteto,

as paredes caiadas,
a elegância dos pregos,
a cidade de Córdoba,
o arame dos insetos.

Como também é *a palo seco* o fazer poético cabralino que pode ser lido em cada uma das comparações realizadas ao longo do poema. Assim, como o *cante a palo seco*, também seus versos são secos como o deserto, cortantes como lâminas e diamantes, solares como o meio-dia, extremos como o grito e se sintetizam no *não se aceitar o seco/por resignadamente,/ mas*

de empregar o seco/ porque é mais contundente. Nas palavras de Ángel Crespo e Pilar Gómez Bedate:

João Cabral é um entusiasta e grande conhecedor do *cante* e *baile* flamencos, e de uma modalidade do *cante grande*, o *cante a palo seco*, criou, no poema que recebe este título, o cânone da poesia que, para ele, deve ser, como é o *cante* ao que se refere, difícil pela sua nudez, seca e pura, sem acompanhamento de nenhuma música, unida à ideia construída e dominada pela vontade clarividente do poeta como o *cante* sem violão é dominado pelo *cantaor*, cuja voz não se esvanece, mas se eleva segura e firme contrária ao pesado silêncio de onde nasce (CRESPO e GÓMEZ BEDATE, 1964, p. 324)¹⁵.

Nas palavras dos críticos espanhóis se evidencia, mais uma vez, o trabalho de construção a que João Cabral submete os seus versos. A imagem do *cantaor* que, desacompanhado mantém a sua voz segura e firme antes do nascimento do seu cante, apesar do silêncio que o circunda, pode ser perfeitamente transposta ao poeta, que com mão segura e firme, no trabalho solitário de composição, enfrenta o profundo e longo silêncio antes da concretização dos versos.

Seguindo a organização de partida – do mais interno para o mais externo –, o poeta dedica agora duas quadras a “El cante hondo” (p. 348), que contém, entre outros ritmos, o *a palo seco*. Continua valendo para este poema a regra do intelectualismo observada no poema anterior; desta vez, o poema se constrói a partir da constatação da pouca – ou nenhuma – distinção que se faz entre o *cante jondo* e o *cante flamenco*: O cante hondo às mais das vezes/ desconhece esta distinção. Chama a atenção, porém, o gosto de João Cabral pelo *cante jondo*, este lamento mais gemido que acaba em explosão. Se o *cante a palo seco* é aproximado ao seco exercício da escrita do poema, parece difícil justificar uma identificação do poeta – e do seu fazer poético – com um *cante* no qual predominam o instinto criador e a intensidade emotiva, em suma, “‘a língua do coração’ e isso significa que nesta arte não é o intelecto quem fala, mas a paixão e os sentimentos”¹⁶ (MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, 2004, p. 35).

Ao nosso ver, dois são os aspectos que justificam o interesse e a aproximação do poeta ao *cante jondo*, a saber: o seu caráter primitivo – seja

15 Es João Cabral un entusiasta y gran conocedor del cante y el baile flamencos, y de una modalidad del cante grande, el cante a palo seco, ha hecho, en el poema así titulado, el canon de la poesía que, para él, debe ser, como lo es el cante a que se refiere, difícil por su desnudez, seca y pura, sin acompañamiento de música alguna, ceñida a la idea estrictamente construida y en todo momento dominada por la voluntad clarividente del poeta como el cante sin guitarra es dominado por el *cantaor* cuya voz no se desmanda, sino que se eleva segura y firme en contra del pesado silencio en el que nace.

16 “(...) ‘la lengua del corazón’ y con ello se significa que en ese arte no es el intelecto quien habla, sino la pasión y los sentimientos”.

na forma de expressão popular ou na organização rítmica – e, mais uma vez, a realização no extremo, no limite entre a voz e o grito.

O caráter popular do flamenco, originado no encontro de várias vozes, faz do *cante jondo* o instrumento para a perpetuação de uma memória coletiva, atribui-lhe o valor de uma voz que nasce da necessidade expressiva de um povo e que, portanto, deve adaptar-se à sua forma de expressão. Federico García Lorca assim registra os elementos constituintes do *cante jondo*:

(...) os elementos essenciais do *cante jondo* são: o enermonismo como meio modulante, o uso de um âmbito melódico tão reduzido que quase não ultrapassa os limites de uma sexta e o uso repetido e até mesmo obsessivo de uma mesma nota. (...) Por isto o *cante flamenco*, e especialmente a *seguiriyá* cigana, nos dá a impressão de uma prosa cantada, destruindo toda a sensação de um ritmo métrico, ainda que os textos de seus poemas sejam tercetos ou quartetos assonantes (GARCÍA LORCA, 2000, p. 125)¹⁷.

Várias aproximações à obra poética cabralina podem ser realizadas a partir da anterior citação de García Lorca. Sob o ponto de vista temático, se no *cante jondo* há um reduzido e obsessivo conjunto de notas, nos versos de João Cabral há um reduzido e obsessivo universo de palavras. Interessa-nos destacar, no entanto, a impressão de “prosa cantada” que se registra no *cante jondo*. Nos versos de João Cabral, por trás da aparente prosa há um árduo trabalho com o verso, notado tanto na sua organização métrica, quanto rítmica.

Então, a compreensão da organização rítmica do *cante jondo* possibilita entender por que a sua musicalidade desperta a atenção de João Cabral. O encontro do poeta com o ritmo flamenco se faz na essencialidade. Tanto o *cante jondo* quanto o ritmo *a palo seco* estão organizados em sistemas musicais primitivos que são tão somente um balbucio perfeito, uma ondulação melódica que rompe a prisão sonora do pentagrama da música, ainda segundo Federico García Lorca (GARCÍA LORCA, 2000, p.116). De modo semelhante, estruturando ritmicamente a seus versos, João Cabral retorna às formas originárias, seja contendo os elementos facilitadores – como é a melodia –, seja empregando as formas fixas espanholas mais populares, como a *cuaderna vía* e a *redondilha*.

Sobre a questão, valem ainda as palavras de Manuel de Falla, para quem a voz do “*cante jondo* é uma voz próxima ao canto do pássaro, ao grito

17 (...) los elementos esenciales del cante jondo son: el enarmónimo como medio modulante, el empleo de un ámbito melódico tan reducido que rara vez traspasa los límites de una sexta, y el uso reiterado y hasta obsesiónante de una misma nota. (...) Por este modo llega el cante jondo y especialmente la seguiriyá gitana a producirnos la impresión de una prosa cantada, destruyendo toda sensación de ritmo métrico, aunque en realidad son tercetos o cuartetos asonantes los textos de sus poemas.

do animal, aos sons da natureza”¹⁸ (FALLA *apud* MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, 2004, p. 50). É essa voz-limite que também pode ser lida nos versos do poema:

(...)
o seu lamento mais gemido
acaba em explosão.

Tão retesada é a sua tensão,
tão carne viva seu estoque,
que com desembainhar-se em canto
rompe a bainha e explode.

No último poema da trilogia sobre o *cante* em versos cabralinos, “Ainda el *cante flamenco*” (p. 362), encontramos, como já havíamos anunciado, o seu registro mais coloquial. Destaca-se, entretanto, o aparecimento do advérbio *ainda*. Ainda há coisas a se dizer sobre o *cante*. Contudo, as coisas ditas no poema não são inéditas, reafirmam a escolha musical feita por João Cabral para os seus versos, já registrada nos dois poemas anteriores:

É a música desejada
como o que não adormece:
o mais contrário do embalo
e do canto emoliente.
Na Andaluzia esse canto
insonífero se atende:
a contrapelo, esfolado,
arrepiando a alma e o dente.

39

Ao cantar *jondo* e ao *palo seco*, extremo e solitário o poeta une o *cante flamenco* de expressividade emocional sublimada e contida. Encontra, na conjunção de todos eles, a *música desejada*, a música que consegue sintetizar os poemas contrários ao *embalo* e ao *emoliante*. O ritmo que sustenta os versos é então o *a contrapelo, esfolado*, ritmo que arrepia a *alma e o dente* não pela emoção que causa, mas pelo timbre cortante – de faca e de pedra – que representa.

Os poemas dedicados ao *cante* também nos possibilitam estabelecer uma aproximação entre a figura do poeta e a do *cantaor*. Diz-se que o intérprete do *cante jondo* se situa na fronteira entre o grito e a linguagem articulada, a natureza e a cultura, a paixão e a razão e que desta condição

18 “(...) cante jondo es una voz cercana al canto del pájaro, al grito animal, al sonido de los elementos de la naturaleza”.

fronteiriça, limítrofe, sentida com tensão, obtém toda força e originalidade para a execução do seu *cante*. Essas palavras ecoam no já citado poema cabralino “A Antonio Mairena, *Cantador de flamenco*” (p. 511-512):

Existir como quem se arrisca
como nesse *cante* em que se atira:

o *cantador* no alto do mastro
por sua voz mesma levantado

só se tem enquanto a voz tensa,
na medida em que sempre cresça;

ele não pode qualquer falha
sem que desse mastro não caia,

desse mastro por sua voz criado,
que se pode ser no mais alto,

pois que ao descuido de um instante
cairia do alto de seu *cante*.

40

O risco do *cante* assemelha-se ao do escrever versos nesta aguda linha que separa a inspiração da construção, no controle a que se impõe o poeta para encontrar a precisão. As palavras utilizadas por Edgar Neville para caracterizar o *cantaor* ampliam a discussão: “Para mim, o melhor *cantaor* é o que se queima no transe supremo do seu *cante*, e rompe suas artérias procurando a voz que expresse exatamente a pena da sua alma, e ao terminar a *copla* caia morto no chão, enquanto o *cante* continua vibrando no ar”¹⁹ (NEVILLE, 2006, p. 34). E completamos com a confissão de João Cabral: “Saio do poema suando, com picareta. Minha obra é motivo de angústia. O sujeito tem de viver no extremo de si mesmo” (MELO NETO *apud* JABOR, 2005). No paralelo estabelecido entre o *cantaor* que termina o seu *cante* “morto” e do poeta que sai “suando” predomina, como também na arte taurina, o fazer no extremo, só que como a morte na arena/ é real, *cante da alma extrema*, escreve o poeta em “Na cava, em Triana” (p. 633-634). Deste modo, toureiro, *cantaor* e poeta são feitos símiles na arte da criação e, entre eles, João Cabral

19 “(...) Para mí el mejor cantaor es el que se quema en ese trance supremo de su cante, y se rompe las arterias buscando el vozarrón que diga exactamente la pena de su alma, y al terminar la copla caiga en el suelo muerto, mientras que el cante quede vibrando en el aire ingravido”.

escolhe os que, como ele, são, mais que nada, técnica, ofício e sabedoria e que dominam com as mãos ou com a voz a emoção e o arrebatamento.

A aproximação ao *baile*, a parte mais visual do flamenco, igualmente se constrói no paralelismo entre a figura da *bailaora*, do toureiro, do poeta, bem como na do pintor/escultor. São apenas dois os poemas dedicados exclusivamente ao *baile* flamenco – “Estudos para uma bailadora andaluza” (p. 195-201) e “Carmen Amaya, de Triana” (p. 641-642) –, no entanto ambos corroboram a premissa cabralina de que a arte deve ser construída e despida de todos os artefatos.

Nos cento e noventa e dois versos divididos em seis grupos de oito estrofes, arranjadas em quatro versos de redondilha maior de “Estudos para uma bailadora andaluza” João Cabral retorna ao terreno visual realizando um estudo plástico da dança e da *bailaora*. Contudo, na figura estudada por todos os ângulos, cuja dança *sempre acaba/ igual que como começa*, é possível encontrar mais uma lição de estética.

A dança executada pela *bailaora* de João Cabral é a *seguiriya*, que, como o cante, caracteriza-se pela sua intensidade e dramaticidade. É, segundo Eulalia Pablo e José Navarro, “uma dança austera, sóbria, vigorosa, ceremonial, na qual não são admitidos adornos fáceis e não cabem concessões gratuitas para o espetáculo. Interpreta-se com um compasso lento e pausado”²⁰ (PABLO e NAVARRO, 2007, p. 24). Não é apenas na austeridade que o *baile* se aproxima à pintura, ao *toreo* e à escrita, mas também em outra série de elementos que, além de colocá-lo como parte integrante, reafirma a inter-relação existente entre o fazer cabralino e as artes espanholas. Assim, como nas demais relações estabelecidas pelo poeta, o *baile* é igualmente um exercício solitário, realizado no limite. A *bailaora* compartilha com os demais artistas o *mesmo gosto dos extremos // (...) // no gosto de chegar ao fim/ do que dele se aproxima*.

Já na execução do seu *baile*, não é o público que interessa, é um *baile* introvertido, de movimentos fechados, sem grandes deslocamentos nem saltos. Realiza uma dança recolhida sobre si mesma, com isolamento e precisão, como quem olha para dentro, como se registra nos versos de “Intimidade do flamenco” (p. 645-646): *aquele fazer de mais dentro,// centrarse, viver seu caroço/ e a partir dele dar-se todo*.

Característica fundamental para valorar a estética de um *baile* é a forma com que são realizados os seus passos e movimentos. Quando bem executados, estes devem ser limpos e bem definidos. É uma dança objetiva, “dança dançada e nunca dança sentida” como afirma Luiz Costa Lima (COSTA LIMA, 1995, p. 302). O controle da inspiração faz-se na *bailaora*

20 “(...) un baile austero, sobrio, recio, ceremonial, en el que no se admite adornos fáciles y donde no caben concesiones gratuitas a la espectacularidad. Se interpreta con un compás lento y pausado”.

como no touro de *lidia*, que na entrada do *tablao-ruedo* procura, altiva, alguma presença que a modele:

A primeira das estátuas
que ela é, quando começa,
parece desafiar
alguma presença interna

que no fundo dela própria,
fluindo, informe e sem regra,
por sua vez a desafia
a ver quem a modela.

Ao contrário do embate da *corrida*, é ela mesma quem se modela, na capacidade de *incendiar-se sozinha*. Esta capacidade é desenvolvida pelo vínculo estreito que mantém com a terra, com a realidade que tal contato lhe proporciona. No telegráfico contato que estabelece com as suas raízes – seja *do tablado ou de sua vida* – reafirma a concisão e a secura do seu *baile – linear, numa só corda/ em ponto e traço concisa*.

No processo de desenvolvimento da sua dança se assiste, finalmente, o despir-se dos artefatos para o encontro da essencialidade. No último grupo de versos, o poeta desfolha a *bailaora* das suas roupas e gestos:

Parece que sua dança
ao ser dançada, à medida
que avança, a vai despojando
da folhagem que a vestia.

(...)

Na verdade, embora tudo
aquilo que ela leva em cima,
embora, de fato, sempre,
continue nela a vesti-la,

parece que vai perdendo
a opacidade que tinha
e, como a palha que seca,
vai aos poucos entreabriindo-a.

O poeta encontra, nesta espiga, o centro do *baile flamenco*, desrido de qualquer artifício, de qualquer excesso. *Conservará em sua vista* a essência rítmica e agônica do flamenco, a relação íntima que este mantém com o

material, com o concreto, com a forma, com a construção, despindo-o, ao “desvestir” a *bailaora*, do rótulo venal de artigo de exploração folclórica.

Depois de observar por vários ângulos a *bailaora* e chegar ao centro do seu baile o que era um estudo genérico se personifica na figura de “Carmen Amaya, de Triana” (p. 641-642). Da organização formal do poema, destaca-se a sua estrutura narrativa. Todo ele está construído, nas palavras da *bailaora*, no relato da sua opção pelo flamenco e, especialmente, na procura de ser reconhecida pela exclusividade do seu baile:

Tinha então de ganhar a vida,
e como eu, mais de mil havia.

Onde ir buscar esse sotaque
que entre as dez mil me destacasse

e fizesse dizer: - Eis a Amaya,
eis seu bailado, vivo e em chaga.

Vale destacar ainda entre as considerações de aspecto formal a ampliação do dicionário espanhol do poeta. Com não menos rigor que o empregado para as terminologias do *cante*, transita entre as distintas modalidades de baile – as sevilhanas e o flamenco e, no flamenco, as *seguiriyas* – com a segurança do bom conhecedor.

No entanto, é a escolha do motivo que proporciona uma nova aproximação ao diálogo estabelecido entre as artes. Se em “Estudos para uma bailadora andaluza” a *bailaora* é uma estátua *como que talhada em pedra*, Carmen Amaya assume o lugar do escultor, é ela que cria o seu *baile*, em versos que nos remetem indiscutivelmente ao estudo do poeta sobre Joan Miró. Do mesmo modo que para Carmen Amaya “Dançar não é coisa aprendida,/ mas o aprender-se cada dia.// Assim é que entendo a lição;/ sabê-la, mas segui-la, não.// Fugir do que ela faz de gesso/ dançá-la, mas sempre do avesso, para João Cabral o bom pintor/escultor é aquele que limpa o olho do visto e a mão do automático *para colocar-se numa situação de pureza e liberdade diante do hábito e da habilidade* (MELO NETO, 2008, p.691). Não se desconsidera a lição, mas sobre ela prevalece a constante, e renovada, criação.

Neste exercício de criação sob a técnica dominada evidencia-se novamente o fazer no extremo, no risco. O *sotaque mais forte* é encontrado pela *bailaora* na arte do *toreo*, na luta com a morte que faz mais denso – e tenso – o gesto:

Fui numa tarde à Maestranza
vi Pepe Luís (toureio e dança)

com ele é que aprendi que a morte
é que faz o sotaque mais forte.

Não é o medo da morte, que só virá em meu dia certo, que acentua os seus movimentos e os do toureiro, tampouco a voz do *cantaor* e do poeta. A morte é o desafio do fazer a contrapelo, no avesso, como no limite do fogo, deste gosto compartilhado por todos eles *de chegar ao fim/ do que dele se aproxima,/ gosto de chegar ao fim, de atingir a própria cinza*. Gosto de chegar ao fim da criação, depois de tê-la vivido no extremo, de ter-se arriscado, com a segurança da lição aprendida, no movimento novo, seja na dança, no *ruedo*, na tela ou no papel.

Dentre as relações estabelecidas por João Cabral com a arte do flamenco, além do relevante diálogo entre os dois tipos de criação, parecemos, finalmente, importante acentuar a espacialidade e a visualidade que o poeta atribui a esta arte. Como vimos no poema “Habitar o flamenco” (p. 368-369), *cante* e *baile* se materializam e podem ser habitados *como se habita uma cidade*, conhecendo-se a sua linguagem, os seus nativos, os seus bairros, os seus costumes, a sua ideologia e o seu tempo.

Deste modo, a aproximação do poeta às artes espanholas, o rigor do seu estudo e a precisão dos versos desenvolvidos sobre esta temática preparam o encontro de João Cabral com aquela que, como Recife, conseguiu (*des)feri-lo* até a poesia: Sevilha.

Referências

BLAS VEGA, José. *Diccionario enclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid: Cinterco, 1988.

CADALSO, José. *Cartas marruecas*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01471731988025951976602/index.htm>. Acesso em: 10 dez. 2009.

CARDOSO, Helânia Cunha de Sousa. *A poesia de João Cabral de Melo Neto e as artes espanholas*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

COBALEDA, Mariate. *El simbolismo del toro. La lidia como cultura y espejo de la humanidad*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

COSTA LIMA, Luiz. *Lira & Antilira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

CRESPO, Ángel; GÓMEZ BEDATE, Pilar. Poemas sobre España de João Cabral de Melo. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica. n. 177, 1964, p. 320-351.

DAVILLIER, Charles de; DORÉ, Gustavo. *Viaje por España*. Madrid: Castilla, 1957.

45

EXTREMERA TAPIA, Nicolás; TRIAS, Luisa. Conversa em casa do poeta João Cabral de Melo Neto, a praia do Flamengo, em 14 de julho de 1993. *Maresia. Revista de la Asociación de los lusitanistas del estado español*, n. 1, p. 54-59, 2006.

FERNÁNDEZ BAÑULS, Juan Alberto. *Copla flamenca y copla tradicional*. Disponível em: <http://www.lyraminima.culturaspopulares.org/actas/sevilla/43-fernandez.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2009.

GARCÍA LORCA, Federico. *Arquitectura del cante hondo*. Granada: Comares, 2000.

GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. *La poesía del flamenco*. Madrid: Almuzara, 2007.

HOUAISS, Antônio. Memorial Antônio Houaiss. *Correspondências*. Disponível em: <http://www.cebelo.org.br/MemorialHouaiss/MHcorrespondenciasDet.asp>. Acesso em: 4 jun. 2007.

JABOR, Arnaldo. João Cabral mostrou o que a poesia poderia ser. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 19 de out. 1999. Disponível em <http://www.secret.com.br/jpoesia/arnald02.html>. Acesso em: 15 maio 2005.

MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José. *Poética de Cante jondo (una reflexión estética sobre el flamenco)*. Murcia: Nausicaa, 2004.

MELO NETO, João Cabral de. *Obras completas*. Org. Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

NEVILLE, Edgar. *Flamenco y el cante jondo*. Madrid: Rey Lear, 2006.

PABLO, Eulalia; NAVARRO, José Luis. *Figuras, pasos y mudanzas. Claves para conocer el baile flamenco*. Madrid: Almuzara, 2007.

Submetido em: 13/07/2020

Aceito em: 6/11/2020

O poema “Cenas da vida de Joaquim Cardozo” como ponto de partida retrospectivo para edição crítica de *Crime na Calle Relator* de João Cabral

*The poem “Cenas da vida de Joaquim Cardozo” as a retrospective starting point for critical editing of *Crime na Calle Relator* by João Cabral*

Éverton Barbosa Correia¹

RESUMO

Tendo sido publicado em versões distintas, o poema “Cenas da vida de Joaquim Cardozo” será cotejado nos diversos volumes que o coligiram, com o propósito de acompanhar a repercussão editorial na expressão de João Cabral de Melo Neto, que foi lido largamente como autor de livros, mais do que de poemas. No entrelaçamento entre o livro e o poema, interessa demonstrar como a figura de outro poeta serve aos seus princípios compostoriais, que incidem particularmente no contexto da tradição lírica luso-brasileira, também devido ao seu caráter metalinguístico. Sendo a interlocução de maior duração na obra cabralina, ao longo da sua escritura autoral se estabelece como uma série de nove composições devotadas ao outro poeta pernambucano, entre as quais o texto em foco se coloca como ponto de chegada, iluminando a trajetória literária retrospectivamente.

Palavras-chave: Poesia brasileira moderna; Literatura comparada; Crítica textual; João Cabral de Melo Neto; Joaquim Cardozo.

ABSTRACT

Having been published in different versions, the poem “Cenas da vida de Joaquim Cardozo” will be collated in the various volumes that gathered it, with the purpose of following the editorial repercussion in the expression of João Cabral de Melo Neto, who was widely read as an author of books rather than poems. In the intertwining between the book and the poem, it is interesting to demonstrate how the figure of another poet serves his compositional principles, which focus particularly relevant

¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. E-mail: evertonbcorreia@gmail.com

in the context of the Luso-Brazilian lyric tradition, also due to its metalinguistic character. Being the longest-lasting interlocution in Cabral's work, throughout its authorial writing it established itself as a series of nine compositions devoted to the other poet from Pernambuco, among which the text in focus is placed as a point of arrival, illuminating the literary trajectory retrospectively.

Keywords: *Modern Brazilian poetry; Comparative literature; textual criticism; João Cabral de Melo Neto; Joaquim Cardozo.*

No conjunto de sua variada escritura, João Cabral de Melo Neto engatilha um uma sequência de experimentos no volume *O engenheiro* (1945), com o poema “A Joaquim Cardozo”, com desdobramentos vários nas obras subsequentes, cujo contraponto final da série devotada a seu interlocutor dileto viria a ser “Cenas da vida de Joaquim Cardozo”, coligido no livro *Crime na Calle Relator* (1987). Sem que esta composição aí constasse na primeira edição, sua incorporação ao livro só se deu quando da publicação de *Museu de tudo e depois* (1988), configurando-se como ponto de chegada no curso das nove composições endereçadas ao engenheiro-poeta. Em se tratando de um poema de 128 versos, oferece de saída grandes dificuldades a seu leitor, pela narrativa biográfica ali construída e pelo desempenho estilístico que se lhe acrescenta. Esquartejado em quatro partes, cada qual com 32 versos octossílabos e toantes, a identificação do enredo ali descrito é já de si um problema bastante razoável, ao qual se lhe acrescenta o da autoria e o da sua publicação.

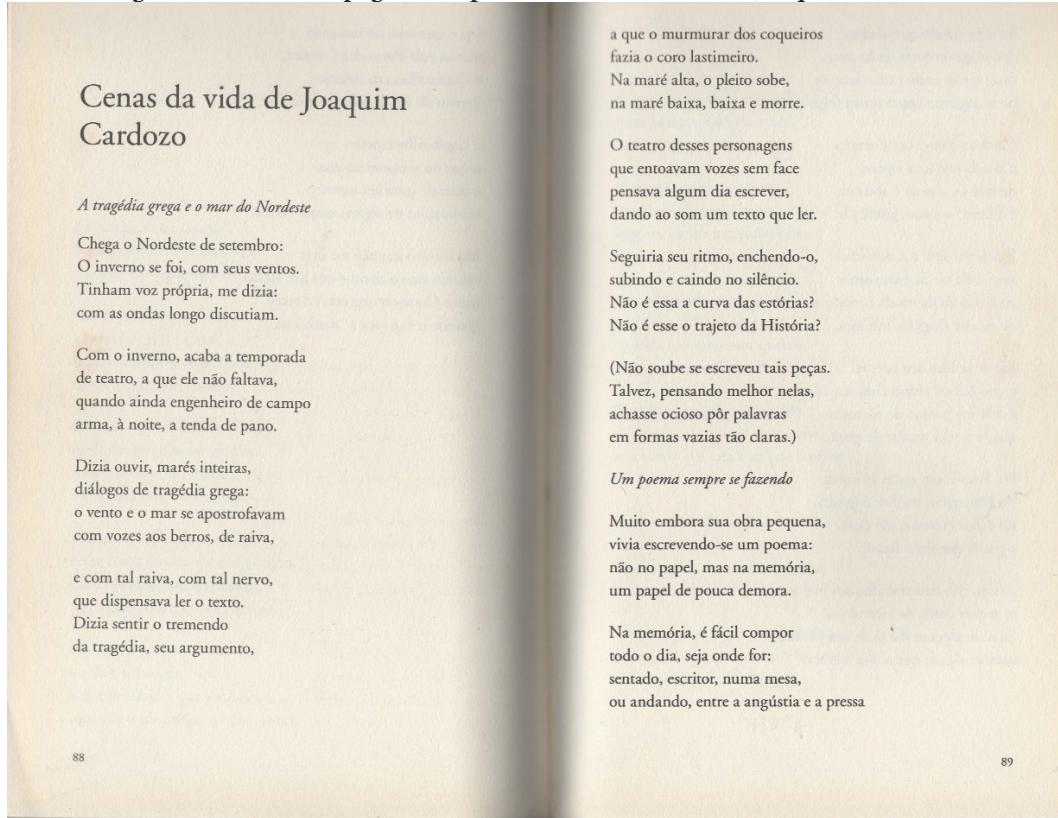
Ademais, a princípio, o poema foi publicado com o sedutor erro de estrofação – de converter dísticos em quadras –, tal como se manteve até a edição da *Obra completa* (1994), quando foi corrigido o problema estrófico e emendados alguns dos seus versos. Acontece que, até ali, o poema já tinha

acumulado duas outras publicações em dois títulos diferentes: *Museu de tudo e depois* (1988) e *Poemas pernambucanos* (1988). Com efeito, a disposição gráfica inicial se fez tão impositiva que, mesmo depois da correção em 1994, o poema voltou a ser publicado com aquela conformação anterior em duas outras publicações: *Poesia completa* (1997) e a segunda edição de *Poemas pernambucanos* (1999). A correção só voltou a vigorar em 2008, por ocasião da publicação da *Poesia completa e prosa*, quando o autor já era falecido. Então, a rigor, a primeira edição do poema trazia variações lexicais e um crasso erro estrófico, que se mantiveram na última edição em vida do autor. Entre uma e outra houve a correção da edição de 1994, que se manteve na de 2008, para voltar a ser publicada com erro em 2011, nos títulos publicados conjuntamente: *Crime na Calle Relator* e *Sevilha andando*. Interessa, pois, especular acerca da distinção entre variação e erro, que, às vezes, se confundem gramatical e editorialmente.

Afora a distinção estrófica que pode ser facilmente feita por meio do confronto entre as edições da Nova Aguilar (1994;2008) e as demais, tal cotejo nos levará de roldão a problemas de grafia também, correlatos à diferença editorial entre as estrofes: as edições que apresentam o poema em quadras têm uma conformação de versos, e as edições que estão formalizadas em dísticos, outra. Por isso, se observarmos a publicação do poema, retrospectivamente, notaremos as seguintes variações editoriais: na edição da Alfaguara (2011), é a única versão do poema em que as palavras “setembro” e “inverno” estão em minúsculas. Tirante essa variação pontual na Alfaguara, as demais variações lexicais são comuns às outras quatro edições da Nova Fronteira, a saber, *Poemas pernambucanos* (1999;1988), *Poesia completa* (1997) e *Museu de tudo e depois* (1988), que mantêm distorções idênticas quanto à fixação do texto, que reúne a um só tempo a última e a primeira formatação, incompatível com os princípios composicionais do autor ou da convenção literária, conforme se ilustra a partir da última publicação (MELO NETO, 2011, p. 88-93).

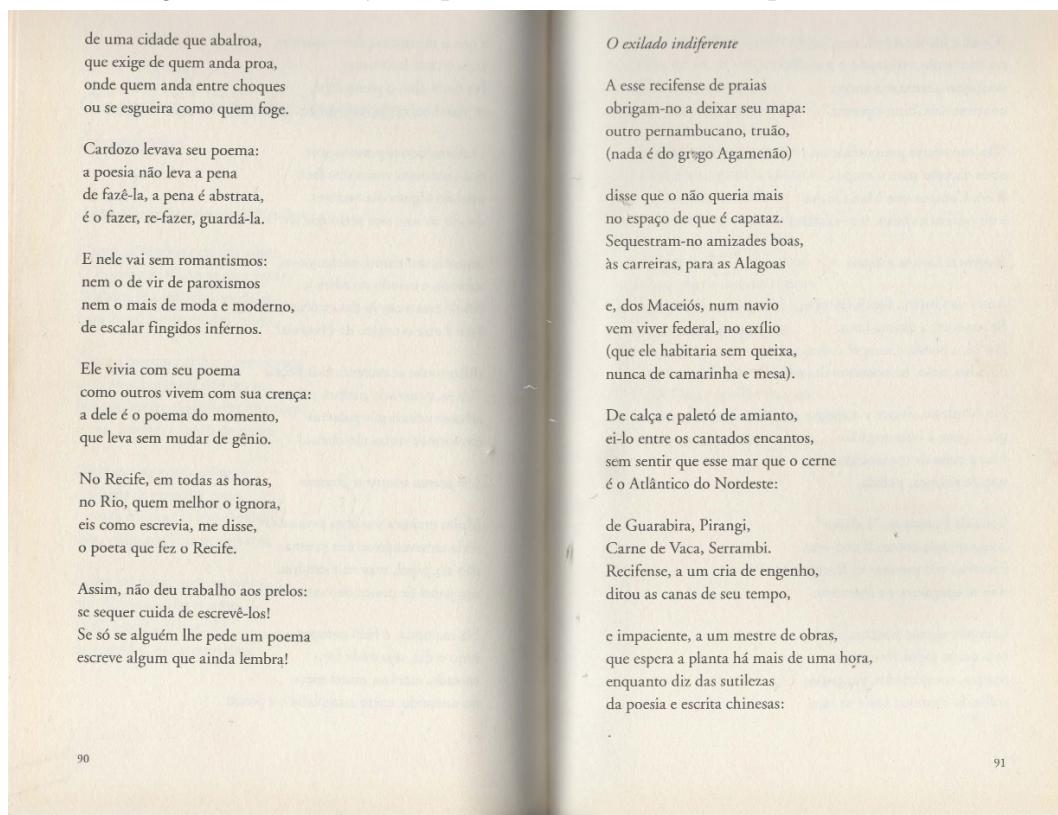
E. B. CORREIA
O poema “Cenas da vida de Joaquim Cardozo” como ponto de partida retrospectivo para edição crítica de Crime na Calle Relator de João Cabral

Figura 1 – Primeiras páginas do poema “Cenas da vida de Joaquim Cardozo”.



Fonte: Alfaguara (2011).

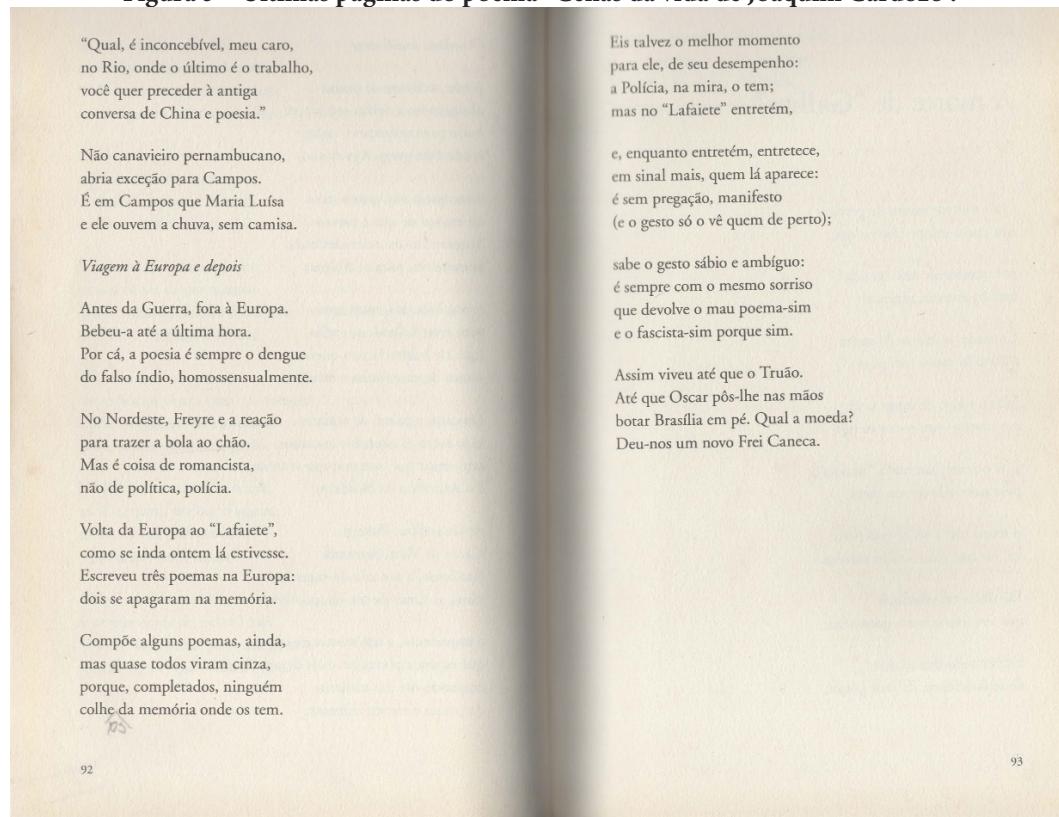
Figura 2 – Continuação do poema “Cenas da vida de Joaquim Cardozo”.



51

Fonte: Alfaguara (2011).

Figura 3 – Últimas páginas do poema “Cenas da vida de Joaquim Cardozo”.



92

93

Fonte: Alfaguara (2011).

Embora a segunda parte seja privilegiada por ora para efeito de análise, é preciso assinalar que há problemas editoriais nas outras partes do mesmo texto, à revelia da escolha analítica. Se o comentário indica a mediação do autor na variação lexical, por seu turno, evidencia uma interferência que não é exclusivamente autoral, mas também editorial. Tal ambivalência decerto confunde o leitor à medida que, mesmo depois de feitas as alterações lexicais e estróficas, as formas anteriores continuaram sendo fixadas como antes das interferências, sem que a publicação anterior contasse, posto que suprimida até mesmo nas reedições encarregadas de dar balanço à obra. Esse diferencial das publicações, sendo particularizado na obra do autor, pode ser extensivo ao contexto brasileiro, para o qual o poder de interferência do organizador fica restrito a condicionantes editoriais, até porque aqueles mesmos organizadores que responderam pela mudança na obra cabralina também assinaram as reedições retroativas, que adquirem função ilustrativa de uma larga tendência na literatura brasileira e da obra autoral em particular, ainda que sob o recorte assinalado.

Eleita como núcleo semântico do poema, a segunda das quatro partes concentra também a maior quantidade das variações editoriais, no nível lexical como repercussões mais incisivas no nível estrófico, com os devidos desdobramentos sintáticos e semânticos. No oitavo verso dos 32 recortados na segunda parte, das edições da Nova Aguilar, consta assim: “ou andando, entre a hora e a pressa”; e em todas as demais edições têm a seguinte conformação:

“ou andando, entre a angústia e a pressa”, que, sem alterar a métrica, altera substancialmente a sonoridade e o ritmo do verso, que se afunda na palavra “angústia” e é acelerado pela palavra “hora”, promovendo uma diferença na significação a ser constituída por uma solução ou por outra.

Também nesta segunda parte, o verso 11 tem a seguinte grafia nas edições da Nova Aguilar “onde quem anda é entre choques”, enquanto que em todas as demais o verso adquire a seguinte feição, sem a forma verbal “é”: “onde quem anda entre choques”, alterando não somente a sonoridade e o ritmo, tal como variação anterior, mas podendo alterar também a métrica, se for feita a elisão entre as palavras “anda” e “entre”. Ainda na mesma segunda parte, consta das edições da Nova Aguilar o seguinte verso 14: “a poesia, não leva a pena”, que fora grafado em todas as demais sem a vírgula “a poesia não leva a pena”, alterando sintáticamente e semanticamente a significação do verso, que sem a possibilidade de inversão promovida pela vírgula perde a opção semântica de a poesia ser levada por Joaquim Cardozo – inscrito no verso anterior – sem levar a pena, que, por sua vez, não leva a poesia. Cardozo e poesia seriam equivalentes se a vírgula for considerada naquele verso. Ainda no verso 26 desta mesma parte do poema, encontramos a seguinte configuração nas edições da Nova Aguilar “no Rio, (quem melhor o ignora?)”, que figura em todas as outras edições sem os parênteses e sem a interrogação, ficando assim: “no Rio, quem melhor o ignora”.

A mudança na pontuação, além de interferir na sintaxe do verso e da frase, cria uma ambiguidade indesejada no verso seguinte, na oração entrecortada pelo pronome átono anteposto ao verbo “me disse”, que deixa a indicação do sujeito da oração em suspenso, sem que se saiba se o sujeito é o determinado Cardozo, ocultado pela oração anterior, ou se o indeterminado é “quem melhor o ignora”. As observações relativas à segunda parte têm uma relevância singular, justo porque, a pretexto de realçar no âmbito da leitura a estruturação do poema, reproduz uma estratégia de apreciação com a relação indissociável entre o dois e o quatro, que no nível da estrofe vem ilustrar um traço estilístico do autor em sentido mais amplo, não exclusivo às estrofes analisadas, mas presente também ali, particularizado neste poema, que, a rigor, é estruturado em dísticos, cuja repercussão no vocabulário e na frase é flagrante, quando confrontamos com a versão em quadra. O exemplário das diferenças editoriais segue a comparação lexical entre as versões no quadro abaixo, que tem intenção elucidativa do poema ora analisado.

Quadro 1 – “Cenas da vida de Joaquim Cardozo”.

1ª parte – “A tragédia grega e o mar do Nordeste”	Edições da editora Nova Aguilar (1994/2008)	Alfaguara (2011)
Verso 1	Chega o Nordeste de Setembro	Chega o Nordeste de setembro
Verso 2	o Inverno se foi, com seus ventos	o inverno se foi com seus ventos
Verso 5	Com o Inverno, acaba a temporada	Com o inverno, acaba a temporada
2ª parte – “Um poema sempre se fazendo”	Edições da editora Nova Aguilar (1994/2008)	Edições da NovaFronteira/ Alfaguara (1988/1997/1999)/ (2011)
Verso 8	ou andando, entre a hora e a pressa	ou andando, entre a angústia e a pressa
Verso 11	onde quem anda é entre choques	onde quem anda entre choques
Verso 14	a poesia, não leva a pena	a poesia não leva a pena
Verso 26	no Rio, (quem melhor o ignora?)	no Rio, quem melhor o ignora,
3ª parte – “O exilado indiferente”	Edições da editora Nova Aguilar (1994/2008)	Edições da NovaFronteira/ Alfaguara (1988/1997/1999)/ (2011)
Verso 8	às carreiras, para Alagoas	às carreiras, para as Alagoas
Verso 23	enquanto diz das finezas	enquanto diz das sutilezas
4ª parte – “Viagem à Europa e depois”	Edições da editora Nova Aguilar (1994/2008)	Edições da Nova Fronteira/ Alfaguara (1988/1997/1999)/ (2011)
Verso 16	Colhe-os da memória onde os tem	Colhe da memória onde os tem

Fonte: O autor.

Devido à complexidade desta composição no contexto da obra de João Cabral de Melo Neto, sua leitura exige uma compreensão ampla do objeto literário, ainda que a demonstração de seu valor comunicativo só possa ser ilustrada parte por parte, como é próprio a toda análise. E não dá para ignorar que estamos diante um poema moderno de 128 versos, cujas emendas – inclusive as editoriais – nos obrigam a olhar com maior acuidade para sua constituição, seja pelo acabamento formal seja pela carga semântica oscilante. O caso se faz ilustrativo para o entendimento da quadra, tal como é praticada invariavelmente por João Cabral, que se estrutura pela rima do segundo verso com o quarto, o que não ocorre nesta composição em particular e que nos obriga a considerá-la qual sequência de dísticos, cuja rima emparelha os versos entre si.

O enredo tecido aí narra a história de uma existência, estilhaçada em quatro partes, que pode ser sintetizado pela correlação entre o enunciado expresso e o subtítulo de cada uma das partes, sem se pretender uma sequência

linear, conforme se segue: 1. “A tragédia grega e o mar do Nordeste” descreve episódios da biografia de Joaquim Cardozo, quando ainda era funcionário da companhia geodésica que atuou no litoral norte da Paraíba, onde atuou, sem qualquer acomodação, encarregado de demarcar terras devolutas do estado junto a comunidades litorâneas e ribeirinhas, de onde se radicalizou certamente sua experiência com o teatro popular, que serviram de base para sua dramaturgia; 2. “Um poema sempre se fazendo” demonstra como a experiência existencial do poeta Joaquim Cardozo condiciona o aparecimento de seus versos que, ocasionalmente, se esfumam já que ele não os registra, e a sua memória individual acaba não servindo de base para a memória coletiva, que não se ancora na sua poesia, incongruente à expectativa moderna, caudatária do romantismo. Todavia, o seu poema radica sua razão de ser, qual crença que portasse consigo, mesmo sem grande ressonância junto ao público ou aos prelos. 3. “O exilado indiferente” remonta o episódio de sua saída do Recife em condições adversas, sob a governança do interventor estatal, Agamenon Magalhães, constituído por Getúlio Vargas, nomeado no poema como “Agamenão” e “Truão”. Sem nunca se queixar dos infortúnios, voltando-se, ao invés, para o esmiuçamento das finezas constitutivas da poesia chinesa que nos conduz à sua própria poesia; 4. “Viagem à Europa e depois” enuncia um evento bem particular, que é sua ida à Europa anterior à 2^a Grande Guerra. Sem especificar ali as circunstâncias de sua viagem, senão pelo que resulta: três poemas, dos quais dois se perderam. Ao ilustrar a condição da poesia cardoziana, de virar cinza, alude à pouca repercussão de sua leitura, que, por conseguinte, não anima a tradição a que se filia. Ao menos, até quando encontrou Oscar Niemeyer, a quem serviu como o engenheiro de todas as horas, notadamente para erigir a civil geometria, aproximando-o de frei Caneca.

Olhando para o poema em face do livro que o enfeixa, o circunstancial leitor poderia ainda fazer uma antologia entre os 16, 24, 22 ou 25 poemas ali coligidos, a depender da edição compulsada, uma vez que originalmente o volume publicado em 1987 colecionava 16 composições, entre as quais não constava o “Cenas da vida de Joaquim Cardozo”. No ano seguinte (1988), foi estampado o volume *Museu de tudo e depois*, onde apareceu pela primeira vez aquele poema, e o livro *Crime na Calle Relator* passou a reunir 24 composições. A próxima publicação do livro só foi feita em 1994, por ocasião do lançamento de sua *Obra completa*, na qual a quantidade de poemas foi reduzida para 22, embora o “Cenas da vida de Joaquim Cardozo” lá se mantivesse. Na edição da *Poesia completa* de 1997, o mesmo livro *Crime na Calle Relator* passou a coligar 24 poemas novamente, ao passo que na *Poesia completa e prosa* de 2008 passou a enfeixar 25 poemas, que foi a quantidade fixada na edição seguinte de 2011, publicada conjuntamente com *Sevilha andando*. Quer dizer, além de sofrer alterações gráficas nos versos ou nas estrofes, o poema também tem

seu sentido abalado pela publicação que lhe serve de suporte, em virtude da quantidade de composições que o rodeia.

Assim colocado o trajeto do poema, cogitam-se duas hipóteses para seu entendimento a serem testadas, independentes da materialidade da composição: a de que a imagem autoral é determinante do desempenho expressivo à revelia do mercado editorial como exterioridade que interfere na obra; a da existência de uma valoração autoral que é dada pelos circunstanciais leitores sobre uma parte da obra, que lhe passa a ser determinante. Sem ignorar o acúmulo de leitura que inflete sobre a produção cabralina, o percurso editorial do livro e a disposição gráfica do poema concorrem para sua significação, não somente no poema ou na obra em pauta. Se eventualmente nos deparamos com uma composição cujo entendimento exige uma leitura a ser contrabalançada pelas limitações editoriais – quer se considere as variações lexicais, a quantidade de poemas da coleção, ou ainda, a série literária que enseja – não implica apenas conceber a materialidade literária de sua recepção, gravada pelas sucessivas reedições, mas também um traço distintivo do autor, que se empenha em revisar sua obra, bem como uma tendência do mercado editorial, a quem é reputado a atribuição de fixar as escrituras, o que é sempre volúvel e escorregadio no contexto brasileiro. Por consequência, a compreensão formal em voga haverá de sofrer a mediação das condicionantes editoriais que incidem sobre o livro como um todo, portador de sentido exclusivo. Uma vez que sua constituição é variável, de edição a edição, e impõe limites a seu leitor, justamente devido à sua indefinição material, decorrente das interferências editoriais, que incidem sobre a obra que é o livro e sobre a forma que o poema adquire.

Até porque, o poema “Cenas da vida de Joaquim Cardozo” passou a figurar como penúltimo, desde quando foi incorporado ao *Crime na Calle Relator*, sucedido somente pelo poema “A morte de ‘Gallito’”, que passou a constar depois da edição de 1994, embora tenha desaparecido na de 1997. Cumpre lembrar que na edição original (1987), nenhum desses dois últimos poemas constava ali e foram precedidos por poemas distintos a depender da edição, o que decerto interferirá na sua compreensão se a leitura do livro transcorrer linear e hierarquicamente do início para o final, ao menos até ser publicado junto com *Sevilha andando*, em 2011. Tais variáveis são extensivas ou transferíveis para cada poema em particular, onde repercutem de maneira duradoura como uma condição sua. Ao menos, se forem considerados o tempo e o local de publicação, como é próprio a todo registro literário, quando lhe vêm a ser constitutivos.

Pois, sendo variável a constituição do livro *Crime na Calle Relator*, a depender do poema a que o leitor se refira, sua compreensão pode adquirir sentido móvel – caso seja um daqueles poemas que ali constam desde a publicação original – ou simular um sentido penso e insuficiente – se a

referência for um daqueles poemas cuja localização é variável de publicação para publicação, sobretudo porque, além dos poemas que foram acrescidos ao livro, há poemas que migram de um livro para outro, em cada publicação, como é o caso de “Menino de três engenhos”, “A múmia” e “Porto dos cavalos”, que ora estão no livro *A escola das facas* (1980) e ora no *Crime na Calle Relator* (1987), como já foi observado (CORREIA, 2018, p. 321). Neste universo de possibilidades, o poema “Cenas da vida de Joaquim Cardozo” tem o benefício da fixidez ao volume identificado, uma vez que, desde quando foi inserido no livro, nunca mais migrou de coleção, sofrendo interferência apenas daqueles que o antecedem e que variam de uma edição para outra. Com isso, a mudança de sua significação sofrerá a interferência da cadeia de relações a se estabelecer com outros poemas, sejam de outros livros cabralinos ou de outros autores, mas sobretudo do volume a que se lhe associa de imediato. Sob tal perspectiva, a observação editorial se constitui como um componente na atribuição de sentido de cada poema em particular.

Conforme seja, o poema escolhido para a leitura pode até se oferecer como portador de um sentido independente e exterior à publicação do livro, como se sua predicação pudesse estar, por assim dizer, suspensa ao livro que o enfeixa, ainda mais quando dissociado do suporte de sua veiculação – digital ou analógica, impressa ou visual. Se assim for, a materialidade do livro deixa de interessar em seus aspectos editoriais, paratextuais, gráficos ou ilustrativos e nos lega o entendimento de que o livro não interessa como significante material, porque não colabora para sua significação, transferida de chofre para um possível significado que o texto devesse carregar consigo, independente do seu suporte. Curioso é notar que se o processo de significação estiver radicado exclusivamente nalgum significado prévio que o poema venha a ter, desprovido do significante dado pelo suporte de sua veiculação, tal significação estaria restrita e até viciada como uma condição apriorística à sua leitura e, por consequência, à sua compreensão de objeto literário.

57

Diante desse quadro, o poema se oferece como algo propenso aos desígnios do leitor, a quem caberia a atribuição de interferir na sua significação, mesmo à revelia de sua circunstância de pronunciamento, incluindo aí as marcas editoriais, gráficas ou paratextuais, que conferem particularidade ao artefato estético que se faz objeto de cultura, historicamente circunstanciado. Ou seja, descaracteriza sua condição objetal. Acontece que, como é inegável que o leitor interfere na significação que o objeto literário venha a ter, conviria chamar a atenção para o quanto de tal interferência incide sobre a visualização do poema como um objeto linguístico e estético, circunstanciado já de si, e que se estende a outros com os quais dialoga, a partir do seu local de pronunciamento ou da circunstância de publicação. E se a articulação primeira do objeto literário passa pela consideração dos sinais gráficos que se desdobram fonológica, sintática, lexical, morfológica e semanticamente, sua

produção de sentido somente será completada quando estendida em direção a outros poemas com os quais dialoga temática e formalmente, sejam da própria publicação ou de publicações outras ou alheias.

Por isso, a separação do poema de sua circunstância de publicação – seja um volume exclusivo, uma coletânea de livros ou um periódico – conduz a atribuição de sentido para um limbo variável e arbitrariamente inteligível de acordo com cada leitor, que fica autorizado a fazer o julgamento que bem quiser, de maneira que a individualização da leitura deixa de servir à universalização do objeto artístico, que fica restrito a interesses privados. Em vez disso, para o objeto artístico se configurar como parte do bem comum, seu reconhecimento será tanto mais efetivo quanto maior for a particularização dos meios de sua produção e de sua circulação, porque inscreve a obra num chão histórico comum e acessível, tanto pela identificação da circunstância de seu nascedouro quanto pelo impacto social junto ao público. Por outra, a universalização do objeto artístico não contradiz a particularidade histórica que o condiciona social ou editorialmente, mas, ao contrário, humaniza-o como parte do patrimônio cultural existente.

Consoante a exposição, disporemos de uma percepção do poema que poderá ser apreendida em três níveis distintos e correlatos: 1. Do poema visualizado como parte do livro, mas com uma significação a ser desenvolvida, dependente da circunstância de sua produção e de sua circulação, tributário de sua editoração; 2. Do poema considerado como objeto textual desvinculado de sua circunstância de pronunciamento, veículo de ideias e de conceitos; 3. Do poema condicionado a preferências do leitor, sem mais concebê-lo como um objeto exterior à sua experiência particular, senão pela afinidade com certo grupo autorizado a lhe conferir uma significação, ou seja, condicionado pela recepção. Conforme seja o entendimento em voga, não existe aí uma consideração essencial ou substantival – mesmo quando considerado como portador de ideias, que são variáveis no tempo e no espaço –, e sim adjetival. Tal observação tem interesse porquanto não sentencia o que o poema efetivamente é, nem como estrutura linguística nem como pronunciamento circunstanciado. Antes desloca sua observação para os modos por meio dos quais o poema pode ser predicado, uma vez que sua substantivação só estaria acessível pela discriminação dos seus elementos constitutivos, os quais poderiam nos levar a algo que se aproxime da valoração simbólica – necessariamente perspectivada na feitura, na publicação e na recepção da obra – com todas as condicionantes e implicações, desde sua escrita até sua conversão em objeto público, quando sua significação é consumada, sem um antes da leitura nem da sua sistematização.

Seguindo o raciocínio, nenhuma leitura poderia se sustentar por muito tempo sem se atrelar à materialidade gráfica do poema, a qual sempre esteve condicionada pelo público e é sempre variável de acordo com as motivações

históricas e geográficas, mas nem sempre vinculada a determinações editoriais. Consequentemente, soa ocioso, a essas alturas, considerar o poema suspenso de suas condições de produção gráfica e de circulação mercadológica, até porque são de amplo conhecimento do leitor de poesia, tal como lhe estiveram disponíveis. Por exclusão, restou somente a hipótese de considerá-lo como um objeto penso, a pique de se apartar do livro, embora não lhe possa ser desvinculado, mesmo que o livro mude e, eventualmente, o exclua ou seja absorvido por outro suporte de veiculação, porque assim aventa-se a travessia de uma compreensão adjetival para a substantival, nos termos propostos: da predicação decorrente dos modos de conceber o poema, para se chegar à sua concepção material que conduz à substantivação, já que a abstração do poema de seu contexto de pronunciamento, por si mesmo, mais embaça do que esclarece sua visualização, enquanto objeto estético linguisticamente circunstanciado.

A pretexto de contornar uma predicação insuficiente à compreensão suspensa da publicação ou propensa a idiossincrasias da leitura, a ideia de um poema cambiante – inscrito e associado a uma publicação, mas não identificado plenamente com ela – parece ser a que melhor se adequa à leitura de “Cenas de vida de Joaquim Cardozo”. No caso, o conhecimento acessível por meio deste poema não tem como oferecer uma compreensão estruturada de modo retilíneo nem afirma o seu circunstancial leitor como sujeito capaz de produzir ou de reproduzir conhecimento. Ao invés, a produção discursiva daí decorrente terá de ser, por reduplicação, necessariamente precária, insuficiente e cambiante, como é a condição do objeto literário descrito, não por simples mimetização, mas pela sua imprecisão material que se traduz na insuficiência da leitura por meio da qual se intenta descrevê-lo e analisá-lo.

É preciso asseverar ainda que a insuficiência discursiva decorrente da observação do artefato estético que é o poema “Cenas da vida de Joaquim Cardozo” se constitui como uma decorrência da constatação da sua condição de ser um objeto público, porque literário e artístico, vinculado às suas condições editoriais. Por isso, as condições de sua circulação se fazem o combustível para considerá-lo mais pelo modo de apreendê-lo do que de discriminá-lo pelas circunstâncias do seu percurso de publicação ou de constituição cerradamente linguística. Esta limitação que se faz imanente à compreensão objetal se transfere para a observação em curso, porque se compraz em ser minimamente compatível com sua fabricação editorial ou sua elaboração artística, como instâncias que se equivalem sob a consideração de constituírem o mesmo bem simbólico.

Isso posto, talvez seja oportuno retomar algumas informações: o poema “Cenas da vida de Joaquim Cardozo” é constituído de 128 versos, distribuídos ao longo de quatro partes, assim ordenadas e nomeadas: “A tragédia grega e o mar”, “Um poema sempre se fazendo”, “O exilado indiferente” e “Viagem

à Europa e depois". A cada uma das partes corresponde a quantidade de 32 versos, compostos em 16 dísticos – segundo as edições da Nova Aguilar, sendo *Poesia completa e prosa* (2008) aqui tomada como melhor exemplo editorial da obra de João Cabral de Melo Neto em circulação até o momento. Daí sucede que a série literária a que este poema se filia está além do livro que o coligiu, mas se expande em outras oito composições devotadas a Joaquim Cardozo, rastreáveis retrospectivamente na trajetória autoral de João Cabral de Melo Neto.

O vocabulário adjetival que o poema comporta aponta todo para o universo cardoziano, sobre o qual João Cabral vinha ponderando em sua forja, ao menos, desde *O engenheiro* (1945), com o poema “A Joaquim Cardozo” e sua paisagem marinha, de peixes e de Recife, que o fez “lento e longo” (MELO NETO, 1945, p. 42), passando pelo livro *O cão sem plumas* (1950) – que lhe é dedicado sob a seguinte epígrafe “A Joaquim Cardozo, poeta do Capibaribe” (MELO NETO, 1950, s/n) – para se radicalizar em livros de maturidade, notadamente em *Museu de tudo* (1975) com os seguintes poemas “A luz em Joaquim Cardozo” e “Pergunta a Joaquim Cardozo” e em *A escola das facas* (1980), com os poemas “Na morte de Joaquim Cardozo” e “Joaquim Cardozo na Europa”. Para somente finalizar esta série de poemas em *Crime na Calle Relator* (1987), embora o poema “Cenas da vida de Joaquim Cardozo” só tenha lhe sido incorporado na reedição de 1988, como já se disse, o que faz supor um ponto de chegada ou de partida, como se queira.

Ademais, há outros trechos da obra cabralina em que Cardozo é referido episodicamente, a exemplo da descrição do Cais de Santa Rita no livro *O rio* com a seguinte quadra: “No cais Joaquim Cardozo/morou e aprendeu a luz/das costas do Nordeste,/ mineral de tanto azul.” (MELO NETO, 1954, s/n). Ou o nono dos “Poema(s) da Cabra”, subintitulado “O aço do osso”, no qual Cardozo serve de predicação a certo “jeito de existir” (MELO NETO, 1960, p. 91). Ou ainda, no poema “Prosas da maré na Jaqueira”, onde figura um substantivo adjetival para descrição do verso cabralino, onde encontramos os seguintes versos: “Maré do Capibaribe,/mestre monótono e mudo,/ que ensinaste ao antipoeta/ (além de à música ser surdo)?// Nada de métrica larga,/ gilbertiana, de teu ritmo;/nem lhe ensinaste a dicção/ do verso Cardozo e liso” (MELO NETO, 1980, p. 66).

Do conglomerado se depreende que a poesia de João Cabral se esquivou tanto quanto pôde de contaminações biográficas, ao menos até *Museu de tudo* (1975), quando Joaquim Cardozo – entre outras personalidades de sua predileção – aparece com grande ressonância nos seus poemas e no interior dos seus versos. A partir dali, Joaquim Cardozo se configura incontornavelmente como um referencial estético, literário e linguístico, vinculado na celebração da memória do Recife natal, o que parecera accidental até então. Ao invés, técnica, temática e formalmente, Joaquim Cardozo se constitui como um complexo

estilístico que se desdobra em múltiplos procedimentos literários, que vão de um especioso uso da métrica e da rima até a utilização de um vocabulário inaudito que se estende entre adjetivos e locuções adjetivas que se precipitam sobre outras classes de palavras, exercendo outra função gramatical no curso da frase e no contexto do verso, para lhe conferir uma substantivação que se dá sempre em mão dupla, o que pode ser ilustrado pelo nome “Severina” que constitui o título mais conhecido da obra cabralina, exercendo ali função adjetiva a dois substantivos abstratos (morte e vida), mas também a “Cardozo”, quando qualifica o verso cabralino supracitado.

No poema ora analisado, Joaquim Cardozo não é mais descrito tal como antes fora “O poeta do Capibaribe”, e sim como “o poeta que fez o Recife”. O jogo metonímico do rio para a cidade e da cidade para a poesia adquire um valor singular, a considerar a reiterada reincidência da cidade natal na produção de ambos os poetas, seja pela via urbana ou do rio que lhe atravessa. De igual modo, a poesia de um atravessa a do outro e se converte em referência incontornável para a abordagem da matéria pernambucana, dispondo de um horizonte para exploração, registrado em chave poética. Quanto mais não seja o vocabulário o único elemento formal que salta de uma escritura à outra, os princípios formais radicados na métrica e na rima passam pelo filtro do enquadramento cabralino como uma condicionante expressiva sua, como já observaremos ao longo dos 16 dísticos da segunda parte do poema.

Um poema sempre se fazendo

61

Muito embora sua obra pequena
vivia escrevendo-se um poema:

não no papel, mas na memória,
um papel de pouca demora.

Na memória, é fácil compor
todo o dia, seja onde for:

sentado, escritor, numa mesa,
ou andando, entre a hora e a pressa

de uma cidade que abalroa,
que exige de quem anda proa,

onde quem anda é entre choques
ou se esgueira como quem foge.

Cardozo levava seu poema:

a poesia, não leva a pena

de fazê-la, a pena é abstrata,
é o fazer, re-fazer, guardá-la.

E nela vai sem romantismos:

nem o de vir de paroxismos

nem o mais de moda e moderno,
de escalar fingidos infernos.

Ele vivia com seu poema

como outros vivem com sua crença:

a dele é o poema do momento,
que leva sem mudar de gênio.

No Recife, em todas as horas,

no Rio, (quem melhor o ignora?)

Eis como escrevia, me disse,

o poeta que fez o Recife.

Assim, não deu trabalho aos prelos:

se sequer cuida de escrevê-los!

Se só se alguém lhe pede um poema

Reescreve algum que ainda lembra.

(MELO NETO, 2008, p. 591-592).

A opção pela rima toante permite a realização mais explícita do princípio cardoziano de fazer “rimas cruzadas, internas e sobrepostas em zonas de rimas” (CARDOZO, 1960, p. 118), para o qual a rima externa ao final do verso soa tão somente como uma marcação tão fluída pela recorrência interna de rimas que confundem o ouvido e a visão do leitor, cujo olhar se embaralha diante da leitura do tecido discursivo nos interstícios dos versos, por meio das rimas, mas não exclusivamente. Sob o ponto de vista métrico, ao atualizar a convenção vigente com a hipótese de criar versos “com sete sílabas e meia ou oito sílabas e meia” (CARDOZO, 1960, 118), João Cabral enquadra a formulação conceitual do amigo no metro octossilábico tenso e instável, tirando a aresta da meia sílaba sugerida por Cardozo, ainda que sem reproduzir os octossílabos tradicionais, mas renovando-os à medida

que expande sua definição. Isso não somente acontece neste poema, mas em todos quantos o autor dos versos converte os elementos compositionais em índice formal de sua expressão e vice-versa, marcando-a distintiva e estilisticamente. Ao menos desde *Duas águas* (1956), a partir de quando os metros oito e nove ganham primazia na sua expressão e partir de quando assume definitivamente o léxico adjetival decorrente de substantivos ou da expressão que se substantiva.

A coincidência entre o tratamento vocabular, o rítmico e o métrico apontam para as duas observações necessárias, mas nem sempre consideradas a propósito da poesia de João Cabral de Melo Neto: 1. A forma desenvolvida pelo autor é uma conquista que se deu aos poucos e após muita especulação; 2. Ele não é exatamente uma voz isolada na tradição luso-brasileira, a exemplo da incorporação de Cesário Verde e de Augusto dos Anjos à sua expressão, a quem reverencia poeticamente desde *Terceira feira* (1961), onde foi publicado originalmente *Serial*, que coligiu a série dos poemas “O sim contra o sim”, mas sobretudo pelo aproveitamento das conquistas modernas – geralmente atribuídas a Murilo Mendes e a Carlos Drummond de Andrade –, muitas das quais são decorrentes da interlocução com Joaquim Cardozo que repercute vivamente na realização do verso, na matéria e no vocabulário, aqui ilustrados por meio da fração ilustrativa da composição “Cenas da vida de Joaquim Cardozo”.

Entre os 16 dísticos sob análise, existem dois que dialogam entre si pelo tratamento metalingüístico e pela descrição da prática poética de Joaquim Cardozo, nomeadamente o primeiro e o penúltimo, que assim estão grafados: “Muito embora sua obra pequena/ vivia escrevendo-se um poema” e “Assim não deu trabalho aos prelos:/ se sequer cuida de escrevê-los”. Ambos os dísticos se estruturam por meio de uma centralidade em pronomes átonos que referenciam por identificação o poema e seu autor, para quem o uso do reflexivo forçosamente impregnado ao verbo “escrevendo-se” nomeia simultaneamente o poeta que se escreve e o poema que se escreve; no outro caso, os poemas e os prelos se identificam entre si devido ao pronome enclítico “los” aplicado a escrever, que referencia os poemas escritos e ecoa a última sílaba de “prelos”, que se reproduz no som e no sentido de quem ali não é dado à escritura, referindo-se-lhe, duplamente. Por contiguidade, autoria, obra e editoração constituem uma relação metonímica, segundo a qual a poesia se institui como um fenômeno eventual que só se realiza quando acionado pelos agentes envolvidos, o que não é uma regra nem pode ser assegurado, a considerar a postura de Joaquim Cardozo perante o fenômeno poético ou de sua produção perante as editoras.

Falando do entrecho do poema ora analisado, ao longo dos 16 dísticos, o substantivo “poema” tem cinco ocorrências, enquanto que “papel”, “memória” e “Recife” têm apenas duas; entre os pronomes relativos há uma

inesperada escassez do propalado “que”, surpreendentemente igualado em quatro ocorrências pelo ocasional “quem”, cuja soma é o dobro do “onde”, com duas ocorrências e sem ocorrências do “qual” ou do “cujo” em suas múltiplas variações, nem do “quando” na sua fixidez temporal. Por outro lado, entre os qualificativos é preciso anotar sua curiosa e rarefeita incidência com os seguintes vocábulos: “pequena”, “pouca”, “abstrata”, “modernos” e “fingidos” como os únicos adjetivos constantes no poema, donde se depreende que a predicação exercida ali não está atrelada ao uso adjetival, que é substituído ou fica suplantado por outras classes gramaticais que fazem as suas vezes. Cumpre assinalar que a forte incidência do pronome relativo de sujeito (quem) se faz indicativa de alguém que está nominal e fisicamente ausente, cuja substituição é dada pelo pronome que o identifica formalmente, mesmo quando o “quem” do poema não se refira a Joaquim Cardozo, que se formaliza no léxico utilizado anteriormente por ele ou pelo pronome que substitui o seu nome, grafado apenas uma vez nos versos analisados. Com isso, a associação entre os nomes (substantivos e adjetivos) e os pronomes (notadamente os relativos) cria um campo significativo que se constitui como um traço expressional e é comum aos dois poetas, ocasionalmente colocados como sujeito e objeto de poesia, matéria e princípio composicional em plena vigência, nome e coisa poética fundidos.

Ainda uma vez, é oportuno realçar que a equivalência de repetições do substantivo “poema” e do pronome relativo “quem” cria uma cadeia significativa que articula o objeto descrito autorreferencialmente e o sujeito que o produz e que se objetiva no pronome, estabelecendo noutro nível uma equivalência entre a coisa produzida – que é o poema – e o seu produtor coisificado no plano da linguagem – que é o poeta –, desdobrado no outro que se insurge como matéria de composição, por consequência, suprimido e revelado a um só tempo por meio do expediente expressivo, que vem a ser afirmativo de certa intervenção no código linguístico e na convenção vigente, conformando-se a ambos, de maneira silente e produtiva.

A aparente falta de interesse em se ver publicado, já assinalada no primeiro verso do entrecho, pelo tamanho da produção cardoziana ou pela sua escassa frequência aos prelos, que parece dispensar sua nomeação para o público, uma vez que a realização poética parece se lhe bastar no exercício de sua feitura, mais do que na sua repercussão junto a um público especializado. Com isso, a elaboração do objeto que é o poema ou o livro se constitui como duas fatalidades que se equivalem, por quanto pautadas por eventos absolutamente circunstanciais, tanto no âmbito de sua conversão em escrita gravada no papel quanto na consequente publicação. Escritura e publicação, nesse passo, se tornam também equivalentes de um mesmo fenômeno, absolutamente fortuito, por meio do qual o objeto literário adquire valor representativo de inúmeras possibilidades, que foram simplesmente perdidas

pelo esquecimento. No caso, o que se aplica à poesia de Joaquim Cardozo, consoante João Cabral, não se aplica exclusivamente a ela, mas se constitui como um fenômeno de cultura, ilustrado exemplarmente pelo seu amigo.

A despeito da predominância metonímica e descritiva já observadas, há dois dísticos da parte recortada do poema para análise que simulam uma síntese metafórica, pela condensação de informações, logo contraposta ao comentário do dístico seguinte que recupera e amplia a sua significação. Curiosamente são os dois dísticos em que o poeta é nomeado ou é referido explicitamente pelo pronome pessoal, respectivamente, sétimo e décimo primeiro dísticos, os seguintes enunciados: “Cardozo levava seu poema:/ a poesia, não leva a pena”, ou ainda, “Ele vivia com seu poema/ como outros vivem com sua crença”. O vocábulo “poema” presente em ambos os dísticos materializa duas abstrações correlatas a cada um dos dísticos: poesia e crença.

Caso mais complexo parece ser o da poesia como contraparte do poema, uma vez que Cardozo levava seu poema, ao contrário da poesia que não leva a pena. O efeito paronomástico desse dístico que sombreia a poesia pela réstia do autor, produz um quiasmo, segundo o qual, o que se levava não se leva mais. Acontece que o objeto levado anteriormente não é mais o mesmo que se deixa levar agora: a pena não pode ser levada pela poesia como Cardozo levava seu poema. Este quiasmo se desdobra em outro para fora do poema, alvejando a poesia de Fernando Pessoa na síntese do seu poema “Mar português”, consoante a qual “Tudo vale a pena/ Se a alma não é pequena” (PESSOA, 1992, p. 82), imagem corrosivamente desfeita pela poesia que não leva a pena. O cruzamento dos fonemas que constituem os verbos “vale” e “leva” sinalizam uma inversão muito maior do que a que se depreende desses morfemas, fonológica ou imageticamente: no plano semântico, pode-se dizer mesmo que há uma oposição entre os verbos “valer” e “levar”.

Logo, se tudo vale a pena, a poesia não leva a pena. Por outra, para o poema valer, alguém tem que levar a poesia, e quem a leva é Cardozo, não por acaso nem por interesse outro, que não seja o da própria poesia. Ainda é preciso chamar a atenção para o fato de que a inversão entre os vocábulos “vale” e “leva” sugere um anagrama cruzado, para o qual o sentido está impresso na grafia de um e de outro, quando alternamos as sílabas, mais do que as letras. Do mesmo cruzamento, ainda é possível deduzir que o verbo “vale” concebido de um verso implícito que não constitui o poema e é contradito pelo verbo “leva” que está ali presente como uma constante, que se repete no presente com duas ocorrências “leva” e no pretérito imperfeito com uma ocorrência só “levava”. Por reduplicação, o que está presente leva duas vezes algo que atravessa o poema e que antes levava solitariamente, já que o que vale, por outra, está ausente, seja o ausente Pessoa ou Cardozo, seja o que se presentifica em duplo da imagem de Cardozo ou da expressão de João Cabral.

O volume em foco ganha notoriedade no contexto da obra de João Cabral pelo fato de lhe terem sido acrescidos dez poemas entre a edição original e as que estão em circulação pelos sebos ou pelos sites especializados na venda de livros. Acontece que os dez poemas acrescidos a *Crime na Calle Relator* não apareceram na sua conformação gráfica de uma vez só, mas ali foram se depositando em várias ocasiões distintas, que, para limitar o horizonte editorial, podem ser identificadas nas duas edições da Nova Aguilar, que é a editora que circunstancialmente serve de guia. Na primeira, intitulada *Obra completa* e organizada por Marly de Oliveira, sete poemas foram acrescentados à edição original. Na edição subsequente, intitulada *Poesia completa e prosa*, organizada por Antonio Carlos Secchin, aqueles três poemas que haviam se feito integrar à coleção de *A escola das facas* foram deslocados para *Crime na Calle Relator*. Portanto, somente em 2008 este livro veio a dispor da quantidade de composições que agora apresenta e da disposição gráfica que parece mais adequada, incluindo aí a do poema sob análise. A constatação é de que a última incorporação foi resultante de alguma indicação editorial, fosse para contemplar a suposta data de escrita dos poemas (entre a publicação de *Crime na Calle Relator* e *Sevilha andando*, ou seja, entre 1987 e 1989), fosse ainda, para ampliar o *Crime na Calle Relator*, efetivamente concebido e manipulado como um *work in progress*.

E. B. CORREIA
O poema “Cenas da vida de Joaquim Cardozo” como ponto de partida retrospectivo para edição crítica de Crime na Calle Relator de João Cabral

Referências

MELO NETO, João Cabral de. *O engenheiro*. Rio de Janeiro: Amigos da poesia, 1945.

_____. *O cão sem plumas*. Barcelona: O livro inconsútil, 1950.

_____. *O rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*. São Paulo: Comissão do IV centenário da cidade de São Paulo, 1954.

_____. *Duas águas*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1956.

_____. *Quaderna*. Lisboa: Magalhães Editores, 1961.

_____. *Terceira feira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961.

_____. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965.

_____. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

_____. *A escola das facas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

_____. *Crime na Calle Relator*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

67

_____. *Museu de tudo e depois: poesias completas II*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *Poemas pernambucanos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *Sevilha andando*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994

_____. *Poesia completa: Serial e antes; A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

_____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

_____. *A educação pela pedra e outros poemas*. Rio de Janeiro: Alfaguara; Objetiva, 2008a.

_____. *Crime na Calle Relator; Sevilha andando*. Rio de Janeiro: Alfaguara;
Objetiva, 2011.

Submetido em: 23/07/2020

Aceito em: 17/09/2020

Sobre o humor em *Morte e Vida Severina* (1956), de João Cabral de Melo Neto

*On humor in João Cabral de Melo Neto's *Morte e Vida Severina* (1956)*

Joelma Santana Siqueira¹

RESUMO

O poeta João Cabral de Melo Neto, referindo-se à obra *Morte e Vida Severina* (1956), algumas vezes, comentou que o humor não recebeu a atenção dos críticos. No presente artigo, recuperamos trabalhos que se dedicaram a explorar o humor em sua poesia para, em seguida, analisá-lo na viagem realizada por Severino do Sertão ao Litoral em busca de melhores condições de vida, apresentada como uma ironia.

Palavras-chave: *Humor; Morte e vida severina; João Cabral de Melo Neto.*

ABSTRACT

The poet João Cabral de Melo Neto, when talking about *Morte e Vida Severina* (1956) pointed out, on some occasions, that the humorous aspects of his poem had not received any attention from the critics. In this paper, we retrieve works that concerned themselves with exploring the humor in his poetry with the aim of, afterwards, analyzing its presence in the trip undertaken by Severino, from the backlands (Sertão) to the shore, looking for better life conditions, presented as an irony.

Keywords: *Humor; Morte e vida Severina; João Cabral de Melo Neto.*

¹ Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, Minas Gerais, Brasil. E-mail: jandraus@ufv.br

Muitos estudos sobre o humor começam por destacar a abrangência do tema e a impossibilidade de delimitá-lo com precisão. No artigo “História cultural do humor: balanço provisório e perspectivas de pesquisa”, Elias Saliba (2017), ao analisar contribuições recentes das pesquisas interdisciplinares dos estudos do humor, destacou que:

Enfim, já se produziu uma verdadeira biblioteca, com centenas de volumes, que nos legaram as mais variadas definições sobre o humor e o riso (daquelas que a vida inteira de um estudioso jamais esgotaria) e que nunca lograram sequer a esboçar uma categoria ou ao menos um princípio unificante para as formas cômicas e humorísticas (SALIBA, 2017, p. 11).

Preocupada em desenvolver uma abordagem histórica do humor, Verena Alberti (2002), no livro *O riso e o risível na história do pensamento*, no primeiro capítulo, dedicado ao riso no pensamento do século XX, observou o desaparecimento de certas questões que, no passado, foram centrais nas teorias do riso, “como a condenação (e a tolerância) ética do riso” e o problema da relação entre o riso e a razão. Segundo Alberti, “os pensamentos modernos

sobre o riso parecem compensar o mundo desencantado com um riso infinito e indefinido". Nesse mundo, que não é mais maravilhoso, "é no riso, no não-sério, que se situa agora a possibilidade do impossível". Propõe que, talvez por isso, o riso moderno não aceite as definições concretas e as classificações de tratados como o *Tratté du ris* (1579), do médico francês Laurent Joubert. O riso moderno, de acordo com suas palavras,

necessita de uma margem de indefinição. Assim, saber qual o lugar anatômico do próprio do homem (importante para a conciliação concreta, física, do riso com o homem) perdeu a urgência. Também não importa mais apreender o risível em sua concretude, classificá-lo, torná-lo finito. De onde provém o riso (homens, discursos, atos; de nós, de outrem, de elementos neutros), como o risível penetra os sentidos (audição, visão), são questões que cedem lugar a definições nitidamente menos concretas: rimos do desconhecido, do não-entendimento infinito, da incongruência entre a razão e a realidade etc. E apesar de ainda se falar hoje em cômico, chiste, jogo de palavras etc., não há mais classificações que pretendam cercar as possibilidades do risível. O objeto do riso também perdeu sua concretude de objeto. Já não é o objeto que nos faz rir, mas uma certa percepção do que ele significa – a verdade do não-sério. Assim, o risível não existe mais sem o sujeito que lhe empresta essa percepção (Jean Paul), sem a percepção da incongruência (Schopenhauer), sem a percepção de que a segurança era enganadora (Bataille) (ALBERTI, 2002, p. 206).

71

Alberti destacou, logo no início desse capítulo dedicado ao riso no pensamento do século XX, que um dos estudiosos mais entusiastas do reconhecimento da importância do riso para a filosofia foi o filósofo alemão Joachim Ritter. Reportando-se ao ensaio "Sobre o riso", publicado pelo filósofo em 1940, propôs que "o ponto de partida de Ritter é a relação estreita entre o riso e seu objeto: só se pode definir o riso, diz ele, enquanto ligado ao cômico, que, por sua vez, determinado pelo sentido de existência (*Daseinssinn*) daquele que ri".

Partido dessa premissa sobre a dependência daquele que ri, buscamos, agora, ainda que brevemente, discutir alguns trabalhos que se detiveram com mais vagar na discussão sobre o humor na poesia cabralina. O primeiro trabalho dedicado a esse tema, até onde pudemos notar, foi a pesquisa de mestrado realizada por Nancy Maria Mendes, intitulada "Ironia, sátira, paródia e humor na poesia de João Cabral de Melo Neto", defendida em 1980 na Universidade Federal de Minas Gerais. Desse trabalho, resultaram os

artigos “Morte e vida Severina: um texto parodístico” (1979); “Sete cemitérios sob perspectiva irônica” (1984) e “Humor em poemas de João Cabral” (1984).

No artigo “*Morte e vida severina: um texto parodístico*”, Mendes (1979, p. 46) retoma estudos de Benedito Nunes, Eliane Zagury e João Alexandre Barbosa, e analisa a intertextualidade de caráter parodístico, relacionando-a com três séries de textos: os autos natalinos, os pastoris e os evangelhos, demonstrando que, em relação aos autos natalinos tradicionais, Cabral buscou o modelo esquemático, mas, diferentemente, elaborou um desfecho impregnado de amargura; em relação aos pastoris, usou os mesmos significantes, mas alterou “substancialmente o significado”; por fim, em relação aos textos bíblicos, encontram-se com o “sentido alterado, ou, mais especificamente, são utilizados visando a fins profanos”. No artigo “Sete cemitérios sob perspectiva irônica”, Mendes parte de observações de João Alexandre Barbosa, presentes em *A imitação da forma* (1975), para analisar a ironia em três poemas de *Paisagem com figuras* (1956) e quatro poemas de *Quaderna* (1960). Consideramos que é no artigo “Humor em poemas de João Cabral” que a pesquisadora explora mais detidamente o tema, ao identificar o humor como constituído pelo trágico e pelo cômico, oscilando

entre essas duas fronteiras, que se deixa de algum modo contaminar por um e por outro elemento, sem, contudo, comprometer-se com nenhum deles. Ora se mostra benevolente, ora atinge a extrema amargura, mas revela-se sempre paradoxal, focaliza situações ou figuras que seriam cômicas, se não se apresentassem com uma grandiosidade que as resgata do ridículo; apresenta figuras sofredoras e situações dolorosas sob um aspecto quase cômico, o que as impede de serem alvo de uma compaixão lacrimosa. Ele revela uma espécie de aceitação dos fatos que não se confunde com a resignação (MENDES, 1984, p. 205).

Segundo Mendes, o humor, considerado no sentido acima, “só se registra numa etapa mais avançada da obra de João Cabral e em número relativamente reduzido de poemas”, identificando-o “prenunciado em alguns poemas referentes à mulher em *Quaderna*” e manifestado “de forma evidente em *Serial* e *A educação pela pedra*”. Relembrando-se de que, anteriormente, Benedito Nunes (1974), no capítulo “A máquina do poema”, abordou o humor em *A educação pela pedra* (1966), destaca que, “não chega, entretanto, a distingui-lo da ironia e da sátira”, como pretende fazer em seu texto.

Como é possível perceber pelas referências a João Alexandre Barbosa, Eliane Zagury e Benedito Nunes nas pesquisas de Nancy Mendes, outros críticos não deixaram de notar a presença do humor na obra de João Cabral, embora esse aspecto não tenha sido o foco principal de suas análises.

Nesse sentido, relembro o trabalho de Alexandre Shiguehara (2010, p. 86), intitulado *Ao longo do rio – João Cabral e três poemas do Capibaribe*, fruto de sua tese de doutorado e dedicado à análise da poesia social nos três poemas sobre o Capibaribe publicados nos anos 1950. Analisando mais detidamente o que Benedito Nunes identificou em *Morte e vida severina* como ritmo da tragédia (do início até o anúncio do nascimento do filho de seu José Mestre Carpina) e ritmo da comédia (a partir do anúncio do nascimento da criança), no subcapítulo “Humor e morte”, Shiguehara considera que há humor no emprego que o poeta faz de palavras do campo semântico da religiosidade e tons relacionados ao rito religioso; humor negro na cena dos Irmãos das almas; e humor mais sarcástico no diálogo entre os coveiros.

Outro trabalho a ser destacado é o artigo de Zênia de Faria (2011, p. 215), intitulado “Aspectos do grotesco na poesia de João Cabral de Melo Neto”, em que relaciona o grotesco presente em poemas de João Cabral ao ‘realismo grotesco’, ou seja, ao ‘sistema de imagens da cultura cômica popular’, proposto por Bakhtin; e a outras marcas do grotesco indicadas por Kayser, a saber: a noção de ‘estranhamento’, de ‘mundo às avessas’, explicando que “se faz presente, não só pela equivalência constante entre homem, animal, vegetal e mineral, mas principalmente por uma certa inversão da hierarquia entre esses elementos, na qual, muitas vezes, o homem ocupa uma posição inferior à dos demais elementos da natureza que citamos”. Observa a presença do grotesco na poesia de Cabral associada ao tema da morte, destacando que “essa temática, que pressuporia um tratamento sério, mais de acordo com as circunstâncias que a envolvem, é, com frequência, abordada pelo autor de modo irreverente, sarcástico, irônico ou humorístico”. Reconhecendo a presença dessa temática em vários poemas de Cabral, como, por exemplo, em passagens de *Morte e vida severina*, selecionou para análise os poemas “Duas das festas da morte”, “Retrato de poeta” e algumas passagens dos seguimentos “Descoberta da Usina” e “Encontro com a Usina”, da obra *O rio ou a relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*.

O último trabalho que destacamos por ter na análise do humor o seu objetivo central é o de Alessandra Carvalho (2015, p. 124), intitulado “O humor de inspiração ibérica na poesia de João Cabral de Melo Neto”. De acordo com Carvalho, há na obra do poeta “um conjunto de poemas que se centram no *infundio*, ou imaginação fantasiosa, traço característico que o poeta destaca da personalidade do sevilhano”. Mas esclarece que o interesse não é pelo “maneirismo que poderia estar por detrás do jeito *infundioso* de expressar-se”, pois

a ênfase é sobre a capacidade do *infundio* como meio para desmistificar o discurso casmurro, provocando um riso que torna inócuas qualquer formalidade expressiva ou vinculação emocional.

nal. Em lugar da rigidez protocolar, cria-se empatia pela própria piada que pede a intervenção de certo sentido crítico nada severo, provocando um riso liberador e, por isso mesmo, sublime (CARVALHO, 2015, p. 124).

Alessandra Carvalho analisa principalmente poemas da obra *Andando Sevilha* (1990), mas também de *A educação pela pedra* (1966) e *Agreste* (1985), concordando com Cabral sobre a existência de uma lacuna em sua fortuna crítica relacionada à análise do humor, também observada por Zênia de Faria. A esse respeito, vale destacar que, pelo menos em três ocasiões, João Cabral se manifestou sobre a ausência de análises do humor em sua poesia, mencionando as obras *Morte e vida severina* (1956) e *Dois parlamentos* (1960). Antes de comentá-las, lembramos de que, em artigo originalmente publicado em 1964, com o título “O humor na poesia moderna do Brasil”, o crítico e poeta Cassiano Nunes considerou que houve o amortecimento do emprego do humor nos poetas de 45 e, aproximando o primeiro livro de Cabral da poesia dos poetas modernistas, com destaque para Murilo Mendes, escreveu: “o domínio da metáfora é perfeito em João Cabral de Melo Neto, a sua maneira de operar poeticamente é limpa, mas a sua sátira e o seu sarcasmo estão quase que completamente divorciados do cômico” (NUNES apud MAMEDE, 1987, p. 256). Em 1977, em entrevista para o *Jornal Amostragem*, João Cabral destacou algo contrário a essa observação quando disse que, depois de *Morte e Vida Severina*, começou a ver que sua poesia é dramática, “não no sentido de ter sido escrita para o teatro e nem no sentido de ser drama, mas porque existe nela um elemento de ironia e sarcasmo, sem haver um interlocutor vivo” (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 108). O poeta falou do humor que está presente em sua poesia em entrevista concedida a Augusto Massi, em 1987. Após ser questionado se “algum aspecto de sua obra ficou relegado ou não foi apontado pela crítica? O privilégio dado à questão da linguagem ofusca outros procedimentos de sua poética?”, respondeu:

Há um aspecto da minha poesia que, parece, foi o menos estudado. Eu talvez imagine que tenha importância e, vai ver, ele não tenha nenhuma. Pode ser um erro de perspectiva da minha parte. Penso no humor. Não me lembro de ter nenhum ensaio ou artigo interessante sobre o problema do humor na minha poesia. O humor a que me refiro está em *Morte e vida severina*, está em *Dois parlamentos*, é uma espécie de vaia na miséria. Em *Dois parlamentos* ninguém tem pena do cassaco de engenho, pelo contrário, ele é até meio ridicularizado. Esse é um tipo de humor às avessas, que é o humor de Cervantes (MELO NETO apud MASSI, 1987).

J. S. SIQUEIRA
*Sobre o humor
em Morte e Vida
Severina (1956),
de João Cabral de
Melo Neto*

Na sequência, falou um pouco sobre o que é o humor de Cervantes, seu procedimento semelhante ao do escritor espanhol e a importância desse humor:

Cervantes não tem ternura por Dom Quixote, no primeiro volume é uma vaia permanente. No segundo, ele já enxerga a grandeza do personagem e trata Dom Quixote com mais carinho. Mas no primeiro só espinafra.

Tenho um procedimento semelhante, ao invés de me solidarizar com o cassaco de engenho e espinafrar o usineiro, faço o usineiro espinafrar o cassado de engenho. Tratando o humor às avessas, o texto não fica piegas, não fica retórico, não vira comédia. Esse humor não foi analisado pela crítica (Idem).

Tempos depois, novamente em entrevista concedida a Augusto Massi, em 1991, para o jornal *Folha de S. Paulo*, falou do humor na segunda parte da matéria que trazia como manchete “Nunca analisaram meu humor, diz João Cabral”. No corpo da entrevista, esse assunto aparece após a última pergunta de Massi: “Há algum aspecto de sua obra que não foi observado pela crítica?”. Em resposta, Cabral comentou: “Escreveram tanto sobre mim que eu não vejo claro esta coisa. Eu não vivo lendo a minha obra, mas eu tenho a impressão que, inclusive em ‘Dois parlamentos’ e ‘Morte e vida severina’, o humor é um dos aspectos dos meus livros que não chamou a atenção de ninguém” (MELO NETO, 1991, p. 6). Tempos depois, em entrevista publicada nos *Cadernos de literatura* (1996), após outra pergunta sobre a recepção crítica de sua obra, “Voltando ainda à ideia de limites, quais seriam agora os da crítica em relação à exegese de sua obra?”, o poeta falou em humor negro, citou *Dois Parlamentos* e exemplificou com uma passagem de *Morte e vida severina*:

75

A crítica nunca se preocupou com o humor negro de minha poesia. Leia *Dois parlamentos*, por exemplo. É puro humor negro. Em *Morte e vida severina*, também existe humor negro. Você lembra daquele trecho: ‘Mais sorte tem o defunto/ irmão das almas/ pois não fará na volta/ a caminhada?’ Pois bem. A origem disso é uma história que me contaram na Espanha. Dizem que, na época de Franco, ele mandava fuzilar seus inimigos num lugar chamado Sória, que é o mais frio do país. Conta-se que, um dia, um condenado virou-se para os soldados que iriam executá-lo e disse: ‘Puxa, como faz frio nesse lugar’. Ao que um dos soldados respondeu: ‘Sorte tem você, que não precisa fazer o caminho de volta’. Foi assim que essa frase foi parar no meio de *Morte e vida severina*. Há mais humor negro do que isso? (MELO NETO, 1996, p. 27).

Quando Cabral concedeu essas entrevistas, Nancy Mendes já havia finalizado sua dissertação e publicado os três artigos de que falamos neste artigo, mas, nas décadas de 1980 e 1990, o acesso à produção do meio acadêmico não era tão fácil quanto no mundo globalizado de hoje em dia.

Voltando à última entrevista citada, a anedota contada por Cabral não seria necessária para identificarmos o humor negro na referida passagem de *Morte e Vida Severina*, especialmente se lermos a obra, desde seu início, atentos às marcas de humor. Nesse sentido, Nancy Mendes, no artigo “Morte e Vida Severina: um texto parodístico”, observando o caráter de inversão da obra desde seu título, destacou:

Mais que a função adjetiva desempenhada pelo substantivo próprio Severino, causa estranheza o fato de a palavra ‘morte’ prece-
der ‘vida’ no título. Prova disso é o frequente lapso de muitos, que, mesmo familiarizados com o texto, se referem à obra como ‘Vida e morte severina’. Por outro lado, o adjetivo usado, quer em rela-
ção a ‘morte’, quer em relação a ‘vida’, longe de conotar qualquer ideia relativa a Cristianismo, a repele. (MENDES, 1979, p. 39).

O lapso de inverter as palavras morte e vida ocorre em muitas situações. Por meio de pesquisa no site da Hemeroteca Digital² verificamos que a expressão “Vida e morte Severina” para se referir ao auto de Cabral nos anos 1950 ocorreu em muitos jornais. Para citarmos alguns exemplos: *Correio da Manhã* (RJ), seis ocorrências; *Diário da noite* (SP), cinco; *Diário de Pernambuco* (PE), quatro.

Morte e vida severina é a obra de João Cabral mais conhecida do grande público, seja pelo aspecto mais comunicativo, questionável, mas reconhecido pelo poeta ao destacar que isso se deve ao fato de ter escrito o texto para o teatro; seja pela *mise-en-scène* do Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, o TUCA, na década de 1960, com música de Chico Buarque de Holanda; seja pelas inúmeras adaptações para diversos suportes, televisão, quadrinhos, animação etc. Não tem sido a mais conhecida, porém, pelo humor e ironia que apresenta. Mesmo no artigo em que analisa a inversão parodística presente no auto cabralino, Nancy Mendes (1979, p. 49) não discute o humor, aponta a ironia na fala das pessoas que trazem presentes para o recém-nascido e na fala das ciganas (como veremos mais adiante), e, concordando com o conceito de paródia como sendo “a um só tempo, homenagem respeitosa e um gesto de vaia (*pied de nez*) à tradição”, proposto por Hutcheon, acertadamente, escreve:

2 Consultar <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>

J. S. SIQUEIRA
*Sobre o humor
em Morte e Vida
Severina (1956),
de João Cabral de
Melo Neto*

pode-se talvez concluir que, das três séries de textos parodiados, todos com o mesmo significado de exaltação do nascimento, a homenagem do Autor dirige-se às duas primeiras séries, enquanto “*un ironique pied de nez*” se reserva à terceira delas, isto é, aos textos evangélicos que as inspiram. Utilizá-los para evidenciar uma situação de miséria sem saída é, praticamente, fazê-los voltar contra si mesmos, é colocar diante do leitor a lembrança da crença cristã no Salvador, contestando-a (MENDES, 1979, p. 49).

Concordamos com a leitura de Mendes e destacamos que nossa leitura de *Morte e vida severina* buscará demostrar que o humor não se restringe a uma passagem ou outra do auto. Observamos a viagem de Severino como uma grande ironia interligada à ironia do nascimento de uma vida severina na periferia da cidade grande. A análise de conceitos como o de paródia, grotesco e *infundio* demonstram procedimentos que possibilitam o riso trágico, aquele que direciona a atenção do objeto de que se ri para a atitude de quem ri.

O fio condutor que une as cenas do auto é a viagem que o retirante Severino faz do interior do sertão até a capital de Pernambuco, Recife, seguindo o curso do rio Capibaribe, em busca de trabalho e, portanto, de melhores condições de vida. Ele passa por cidades, simples arruados, vilas pequenas e até áreas descampadas, deparando-se com a seca, violência por disputas de terra, a decadência dos engenhos, a falta de trabalho para o homem do campo e, por fim, a falta de expectativas para esse mesmo homem na cidade grande. Nesse caminho, a morte em consequência desses males, é frequente. O texto termina com a notícia do nascimento de uma criança. A última fala é a resposta do pai, Seu José Mestre Carpina, à seguinte pergunta de Severino:

que diferença faria
se em vez de continuar
tomasse a melhor saída:
a de saltar, numa noite,
fora da ponte da vida?
(MELO NETO, 2003, p. 195).

Essa pergunta é feita depois de Severino, finalmente, ter chegado ao Recife. Seu José Mestre Carpina é morador de um dos mocambos que existem entre o cais e a água do rio. No Recife, Severino deparou-se com uma realidade que não corresponde ao que ele esperava. Fica sabendo das péssimas condições de vida do homem pobre na cidade, vivendo em mocambos, moradias insalubres que atestam a desigualdade social e a falta de planejamento urbano na cidade destino do retirante. Na contramão da euforia desenvolvimentista dos anos 1950, o auto nos apresentava a precariedade da vida, seja no sertão arcaico, seja na periferia degradada da cidade moderna. Fazia isso com uma

visão irônica e sarcástica. A primeira ironia que queremos destacar é a que Muecke (1995, p. 39) chamou de “Ironia Observável”, incluindo “sejam ironias de eventos, de personagens (auto ignorância, auto traição), de situação, sejam de ideias (por exemplo, as contradições internas inobservadas de um sistema filosófico como o marxismo) – podem ser locais ou universais”. Observando que o conceito abarca o desenvolvimento do conceito de *Welt-Ironie*, Ironia Cósmica ou Ironia Geral, acrescenta: “a ironia do universo que tem, como vítima o homem ou o indivíduo”. Entre outros exemplos de Ironia Observável, cita: “o modo como o evento inverte nossas esperanças ou medos; Clitemnestra exultante em sua segurança quando, como sabe a plateia, sua sentença já está selada” (p. 44).

Severino não é uma personagem exultante. Ele parte do sertão com a esperança de uma vida melhor no Recife, vindo a saber, por meio da conversa entre dois coveiros, que, na cidade, retirantes como ele encontram morte e miséria. Os coveiros reclamam de enterrar essa gente pobre que chega ao litoral:

– É a gente dos enterros gratuitos
e dos defuntos ininterruptos.
– É a gente retirante
que vem do sertão de longe
– Desenrolam todo o barbante
e chegam aqui na jante.
– E que então, ao chegar,
não têm mais o que esperar.
– Não podem continuar
pois têm pela frente o mar.
– Não têm onde trabalhar
e muito menos onde morar.
– E da maneira que está
não vão ter onde se enterrar.

(MELO NETO, 2003, p. 190-1).

Severino se depara com uma condição de morte e vida pior do que a do sertão, porque, segundo os coveiros, é grande o número de retirantes que morrem na cidade, “E da maneira que está/ não vai ter onde se enterrar”. Ironicamente, Severino é recepcionado por coveiros que ignoram sua presença e, no diálogo que mantêm entre si, revelam para o retirante seu engano:

– Não é viagem o que fazem,
vindo por essas caatingas, vargens;

áí está o erro:
vêm é seguindo seu próprio enterro

O texto é composto de 18 passagens introduzidas por rubricas e que podem ser divididas em duas partes: 1 a 9, a viagem até o Recife; 10 a 18, no Recife. As rubricas introduzem os lugares, as personagens e as ações que Severino retirante encontra pelo caminho. Morte e vida, desprovidas dos adornos místicos, assumem aspecto de coisa puramente material, nesse sentido, concreta. As referências religiosas são dessacralizadas por associação à vida mundana, como ocorre em relação aos nomes de Santos e Profetas: Severino é filho de Maria do finado Zacarias, mas, como ele, há muito outros Severinos “com mães chamadas Maria”. E como houve na freguesia um coronel de nome Zacarias, mais antigo senhor dessa sesmaria, ficou sendo “Severino da Maria do Zacarias, lá da serra da Costela, limites da Paraíba”. Severino como tantos dessa região de Zacarias donos de terra, latifundiários.

A posse da terra é um tema recorrente ao longo da viagem, mas aparece de soslaio, como nessa passagem que informa sobre a origem do nome do pai de Severino, Zacarias, por causa de um homônimo dono de sesmaria, sistema de distribuição de terra que está na base do latifúndio no Brasil, sobretudo no Nordeste. Severino é o típico retirante nordestino, e a impossibilidade de individualizá-lo (seja por meio de seu nome, sua história, sua fisionomia, sua morte e sua sina de trabalhador na terra improdutiva, na usina ou nas fábricas da cidade grande) aponta para a precariedade da constituição individual do homem que vive nas mesmas condições de pobreza, mas também contribui para o humor, no sentido de que, como destacou Henri Bergson (1993, p. 71), “a semelhança a um tipo tem qualquer coisa de cômico”. O assunto grave é permeado de imagens, situações, expressões risíveis, associadas ao emprego da Ironia Observável e da Ironia Instrumental. Segundo Muecke (1995, p. 38), a primeira diz respeito a “coisas vistas ou apresentadas como irônicas”, e a segunda, a “alguém sendo irônico”, no entanto, esclarece: “o que chamei de Ironias Observáveis existe apenas potencialmente nos fenômenos observados e torna-se efetivo somente através da apresentação; quanto mais hábil for a apresentação, mais clara é a situação irônica ‘observada’” (p. 85).

A viagem de Severino em busca de uma vida melhor é uma Ironia Observável sobretudo pelo público do auto que ao menos desconfia de antemão o que espera pelo retirante na grande cidade. Severino ser informado de seu malogro por coveiros que se dizem cansados de enterrar retirantes, com frases cômicas, como “Fique-se por aí um momento/ e não tardarão a aparecer/ os defuntos que ainda hoje/ vão chegar (ou partir, não sei)”, tem um humor que nos distancia da piedade por Severino, para nos fazer refletir sobre sua condição a partir do entendimento dessas camadas irônicas do texto. Perceber como a viagem de Severino se apresenta, permite-nos observar que o riso irônico tem a função de fazer arrefecer o sentimentalismo em prol da

reflexão. O riso de que estamos falando aproxima-se da noção de riso trágico discutida por Verena Alberti (2002, p.22) a partir de textos de Georges Bataille ao destacar, citando-o, que o riso trágico “tem menos a ver com o objeto do riso (o trágico de que se ri) do que com a atitude daquele que ri”. Quando você ri, “você se percebe cúmplice de uma destruição daquilo que você é, você se confunde com esse vento de vida destruidora que conduz tudo sem compaixão até seu fim”. Nesse sentido, o que se tem ao rir é “o acordo (...) de nossa alegria com um movimento que nos destrói”, em última instância, com a própria morte. Nesse caso, não é por rir da morte, e sim, por se confundir com a morte, que esse riso se torna inseparável de um sentimento trágico”.

Já na primeira cena do auto, no monólogo em que Severino se apresenta, a descrição de si é caricatural ao selecionar as seguintes partes do corpo: cabeça grande, ventre crescido e pernas finas:

Somos muitos Severinos
iguais em tudo na vida:
na mesma cabeça grande
que a custo é que se equilibra,
no mesmo ventre crescido
sobre as mesmas pernas finas
E iguais também porque o sangue
que usamos tem pouca tinta.
(MELO NETO, 2003, p. 171-2).

80

Na segunda cena, dois homens carregam um defunto embrulhado em uma rede “aos gritos”: “Ó irmãos das almas! Irmãos das almas! *Não fui eu que matei não!*”. Um desses homens informa que o defunto se chamava “Severino Lavrador, *mas já não lavra*”. Quando informa que o defunto foi morto por uma bala, logo acrescenta: “*mais garantido é de bala, mais longe vara*”; “*sempre há uma bala voando desocupada*”; “*mais sorte tem o defunto, irmãos das almas, pois já não fará na volta a caminhada*”. As passagens que destacamos são cômicas pelo modo e contexto em que são enunciadas, “aos gritos”, pelos que carregam o corpo de um morto. O motivo da morte é a disputa de terra em território sem lei. Como vimos mais acima, João Cabral explicou que o humor negro dessa última passagem tem origem em uma história que lhe contaram na Espanha, mas a passagem está carregada de outras frases que também apresentam humor associado à morte violenta.

Nancy Maria Mendes, no artigo “Humor em poemas de João Cabral”, que não se detém em *Morte e vida severina*, a respeito do poema “O urubu mobilizado”, escreveu que

o leitor vai sendo simultaneamente solicitado por dois pólos: o do trágico e o do cômico, sem que lhe seja possível ultrapassar as

fronteiras de um ou de outro. A evocação da verdadeira carnificina provocada pela seca não é amenizada, mas deixa de atingir dimensões trágicas. Parece ser indubitável que aí se realiza o humor negro (MENDES, 1984, p. 212).

Podemos pensar sobre esses dois polos intransponíveis também em relação à obra *Morte e vida severina*, que, no entanto, tem sido lida muito mais pelo polo do trágico. Mendes, ao analisar a inversão paródica no auto cabralino, não observou a presença do humor na obra, destacando o tom irônico no jogo realizado com o nome das frutas e outras iguarias ofertadas ao recém-nascido, presentes nos versos abaixo:

- Trago abacaxi de Goiânia
e de todo o Estado rolete de cana.
 - Eis ostras chegando agora,
apanhadas no cais da Aurora.
 - Eis tamarindos da Jaqueira
e a jaca da Tamarineira.
 - Mangabas do Cajueiro
e cajus da Mangabeira.
 - Peixe pescado no Passarinho
carne de boi dos Peixinhos.
 - Siris apanhados no lamaçal
que há no avesso da rua Imperial.
 - Magas compradas nos quintais ricos
do Espinheiro e dos Aflitos.
 - Goiamuns dados pela gente pobre
da Avenida Sul e da Avenida Norte.
- (MELO NETO, 2003. p. 197-8).

81

Interessante notar, também, que Jaqueira, Tamarineiro, Cajueiro, Mangabeira, Passarinho, Espinheiro e Aflitos são nomes de bairros do Recife. Cabral traz referências da cidade que promovem *nossenses* como “Mangabas do Cajueiro”.

A seca, presente a partir da viagem do retirante em busca de melhores condições de vida no litoral, é retomada na cena em que ele teme extraviar-se porque seu guia, o rio Capibaribe, secou com o verão. O percurso que faz é comparado a um rosário em que as contas são as paragens com vilas, cidades, arruados e espaços vazios de tudo. Ao ouvir o que lhe parece cantoria, novena de santo, festa ou dança, Severino depara-se com o canto de excelências a um defunto e, na parte de fora da casa, há um homem parodiando as palavras dos cantadores. Dois aspectos se destacam: a religiosidade popular, as excelências, em substituição à extrema unção, especialmente em lugares em que os

representantes oficiais da Igreja não chegam; e a paródia do canto sagrado, proferida do lado de fora da casa:

– Finado Severino,
quando passares em Jordão
e os demônios te atalharem
perguntando o que é que levas...
– Dizes que leva cera,
capuz e cordão
mais a Virgem da Conceição.
[...]

(MELO NETO, 2003, p. 177).

No rio Jordão, João Batista batizou Jesus Cristo. Parodiando os cantadores de excelências, o homem profana a cerimônia e um espaço sagrado do cristianismo, colocando em Jordão os demônios como inquiridores do finado. A paródia também esvazia o significado transcendente das excelências, substituindo-o, ironicamente, pelo sentido material da morte como plantação e colheita para a terra:

– Duas excelências...
– ... dizendo é a hora da plantação.
– Ajunta os carregadores...
– ...que a terra vai colher a mão.

(MELO NETO, 2003, p. 177).

Cansado da viagem, o retirante decide parar e procurar por trabalho. Dirige-se a uma mulher que se encontra debruçada em uma janela. Ela informa que, ali naquele lugar, de nada serve o ofício de lavrador, vive de cantar excelências, velar defuntos. Observa-se a primeira referência à substituição dos engenhos pelas usinas, tema recorrente no romance *Usina*, de José Lins do Rego, publicado pela Editora José Olympio em 1936 e reeditado em 1940, 1949 e 1956, mesmo ano de publicação do volume *Duas águas*, também pela editora José Olympio, coletânea que reúne obras anteriormente publicadas e os inéditos *Morte e vida severina*, *Paisagens com figuras* e *Uma faca só lâmina*. Na passagem abaixo, a narrativa de José Lins expõe com realismo sério a precariedade da vida do trabalhador do campo após a chegada da usina:

Com a usina, eles haviam ficado mais pobres, mas miseráveis. O senhor de engenho ainda consentia que ficassem com dois dias para eles. Eram donos de dois dias da semana para fazer o que bem lhes viesse às ventas. A usina comera-lhes estas regalias. A semana inteira e nos dias de moagem, de domingo a domingo, de

J. S. SIQUEIRA
*Sobre o humor
em Morte e Vida
Severina (1956),
de João Cabral de
Melo Neto*

dia e de noite (REGO, 1956, p. 238).

No auto, a mulher da janela informa a Severino que, com a vinda das usinas, há poucos engenhos por lá. Ironicamente, ela vive da morte:

Só os roçados na morte
Compensam aqui cultivar,
e cultivá-los é fácil:
simples questão de plantar
não se precisa de limpa,
de adubar nem de regar;
as estiagens e as pragas
fazem-nos mais prosperar;
e dão lucro imediato;
nem é preciso esperar
pela colheita: recebe-se
na hora mesma de semear.
(MELO NETO, 2003, p. 182).

A apresentação da morte como um negócio lucrativo, que não exige muito trabalho e possibilita a condição material de quem vive, sintetiza, mais uma vez, o par “morte e vida” despojado de idealizações e sentimentalismos. A ironia observável se apresenta no elogio da personagem ao fato de ser a morte de uns o sustento fácil de outros.

Severino chegou à Zona da Mata e não encontrou ninguém, só plantação de cana, usina e um banguê velho em ruína. Pergunta-se por onde andam as gentes do lugar e supõe que estejam “feriando” nessa terra.

83

tão fácil, tão doce, tão rica
não é preciso trabalhar
todas as horas do dia
os dias todos do mês
os meses todos da vida
(MELO NETO, 2003, p. 183).

Muecke (1995, p. 55) observou que na Ironia Observável, “segundo parece, é que temos a alazonia e o alazon, definindo-se a alozonia como inconsistência confiante encontrada no ou imputada ao alazon, a vítima da ironia”. Na Ironia instrumental, “em vez de um alazon realmente inconsciente de que sua linguagem ou comportamento num determinado contexto está incongruentemente em desacordo com a situação tal como a vê o observador, temos um ironista afirmando inconsciência” (p. 57). Severino e outras personagens do auto estão mais próximas do alazon do que do ironista. A

resposta à pergunta de Severino virá com o enterro de um trabalhador do eito. Severino escuta o que dizem do defunto os amigos que o levam em uma rede:

– Dentro da rede não vinha nada,
só a tua espiga debulhada.
– Dentro da rede vinha tudo,
só tua espiga no sabugo.

(MELO NETO, 2003, p. 185).

O corpo do defunto é, paradoxalmente, um nada que é tudo, mas o modo de figurá-lo, como uma espiga sem grãos, atende ao propósito de quebrar com a comoção porque essa transmutação do corpo morto em sabugo de milho é risível. A cova em que o corpo será enterrado associa-se ao tema do latifúndio no Nordeste. Ele está agora na “terra que querias ver dividida”. Esse corpo despersonalizado, que, em vida, não viu a terra ser dividia, na morte, está em “uma cova grande para teu defunto parco” e “mais que no mundo te sentirás largo”. A ironia, tanto em relação à imagem do corpo defunto, um sabugo de milho, quanto em relação ao que dizem da terra que esse corpo irá ocupar, aproxima-se de uma definição de ironia dada por Muecke (1995, p. 48) como “a forma da escritura destinada a deixar aberta a questão do que pode significar o significado literal: há um perpétuo diferimento da significância”. Ironia, nesse caso, “é dizer alguma coisa de uma forma que ative não uma, mas uma série infindável de interpretações subversivas”. Outras passagens dessas falas também são igualmente irônicas: “É uma cova grande/ para tua carne pouca/ mas a terra dada/ não se abre a boca”. A terra não foi dada, o defunto não pode falar, a terra extensa é desejável em vida etc.

Ao chegar no Recife, o retirante apreende que não há grande diferença entre o Agreste e a Caatinga e entre a Caatinga e a Mata, pois considera que “quer nesta terra gorda, quer na serra, de caliça, a vida arde sempre com a mesma chama mortiça”. Ele escuta a conversa de dois coveiros sobre as dificuldades da profissão, ambos ressaltando a diferença entre trabalhar em cemitério de rico e cemitério de pobre: bairro dos usineiros, políticos, banqueiros, industriais e alguns profissionais liberais; bairro dos funcionários, jornalistas, escritores, artistas, lojistas, bancários, altas patentes dos comerciários e “profissões liberais que não se liberam jamais”; subúrbio dos industriários, ferroviários, rodoviários, comerciários; subúrbio dos operários e dos pobres vários; finalmente, subúrbio dos indigentes, “gente sem instituto”, “gente dos enterros gratuitos”, “gente retirante que vem do Sertão de longe”. Na cidade, a desigualdade social tem muitas graduações e, na base da pirâmide social, está o retirante, o indigente, que “não tem onde trabalhar e muito menos onde morar”. Os coveiros trabalham nos cemitérios de Santo Amaro e de Casa Amarela, e comparam a demanda de serviços, enterros, em determinados

locais da cidade: “As avenidas do centro,/ onde se enterram os ricos,/ são como o porto do mar;/ não é muito ali o serviço:/ no máximo um transatlântico”; no setor de Santo Amaro, “é como a estação de trens: diversas vezes por dia/ chega o comboio de alguém”; e no de Casa Amarela, “Pode ser uma estação/ mas não estação de trem:/ será parada de ônibus,/ com fila de mais de cem”. É risível a comparação se nos apercebermos que, nas avenidas do centro, o caixão é comparado a “transatlântico”; no Santo Amaro, a comboio; e no Casa Amarela, a ônibus, em paradas “com filas de mais de cem”, imagem muito familiar para os mais pobres das grandes cidades brasileiras. O luxo com o qual os mais ricos são enterrados é posto em contrapartida à mortandade dos mais pobres. Durante o diálogo, um dos coveiros sugere que seria mais rápido e mais barato para “essa gente do sertão/ que desce para o litoral sem razão” que “os sacudissem de qualquer ponte dentro do rio e da morte”.

Ao longo do percurso de Severino, as falas das personagens desvelam algo inerente ao processo de modernização chamado de “refugo humano”, população excedente, nas palavras de Zygmunt Bauman (2005, p. 24) quando ressaltou que “desde o início dos tempos modernos, cada geração sucessiva tem tido seus naufrágios no vácuo social: as ‘baixas colaterais’ do progresso, essa ‘marca registrada da era moderna’ que foi apregoada ‘sob o slogan de mais felicidade para um número *maior* de pessoas’, quando, talvez, ‘tivesse a ver, em última instância, com a necessidade de menos (e cada vez menos) pessoas para manter o movimento, acelerar e atingir o topo, o que antes exigiria uma massa bem maior para negociar, invadir e conquistar’. Severino é o *alazon* que acreditou que o progresso presente na cidade grande lhe traria benefício.

O diálogo dos coveiros, em verso livre, é mais direto e áspero. Como observou Shiguehara (2010, p. 86) “talvez possa ligar-se também a uma dispersão do sentimento de luto, cuja tonalidade fúnebre pesava sobre as cenas anteriores”. Além disso, como observou Renan Nuernberger (2020, p. 189), “ao contrário do que se supõe normalmente, a peça apresenta uma estrutura bastante complexa, com uma grande variedade estilística dentro de seu próprio gênero”. O uso do verso livre reforça “a conhecida associação entre a liberdade métrica e o dinamismo da cidade”. Observamos que, na cidade, o trabalho com a morte, despojado do canto, é mecânico, daí um olhar mais impiedoso, parecendo concretizar, finalmente, a Ironia Observável, já que, na primeira parte do auto, como explicou João Cabral em entrevista publicada no jornal *O Popular*, de Goiânia, em 1981, tem-se “um monólogo com pequenas interferências, que são como choques para a esperança de todo retirante” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 109).

Depois de ouvir o diálogo dos coveiros, Severino aproxima-se de um dos cais do Capibaribe, pensa na morte sugerida, porém aproxima-se dele o morador de um dos mocambos, e tem lugar o diálogo com Seu José Mestre Carpina. A última pergunta do retirante, sobre que diferença faria se em vez

de continuar saltasse fora da ponte da vida, é entrecortada pela notícia do nascimento do filho de Mestre Carpina, seguida da cena sobre a chegada dos vizinhos, amigos e duas ciganas. Marly de Oliveira (1994, p. 18), concordando com Cabral de que o auto “é uma homenagem às várias literaturas ibéricas”, destacou que “o nascimento de Cristo se tornou um fato realista”. Seu futuro, no entanto, não é nada promissor nas leituras de sua “sorte futura” realizadas pelas duas ciganas. A primeira prevê que chegará a pescador de maré, e a segunda, ironicamente, acrescenta que não ficará só nisso, será trabalhador de fábrica, sujo de “graxa de máquina”:

E mais: para que não pensem
que em sua vida tudo é triste
vejo coisa que o trabalho
talvez até lhe conquiste:
que é mudar-se destes mangues
daqui do Capibaribe
para um mocambo melhor
nos mangues do Beberibe
(MELO NETO, 2003, p. 199).

De acordo com a segunda cigana, no futuro, o trabalho como operário poderá possibilitar ao menino mudar para o mangue do rio Beberibe, que, ironicamente, rima com Capibaribe. A fala é irônica porque o menino terá mais do mesmo, anunciado como se fosse uma ascensão social importante. Shiguehara (2010, p. 98) considerou que, com as falas das ciganas “o auto responde criticamente aos discursos de modernização que, durante os anos 1950, identificavam mecanicamente o crescimento industrial e o desenvolvimento do país”. Mas consideramos que, ao longo de toda a peça, por meio dos monólogos de Severino, das cenas e das falas das personagens que ele encontra, o auto desvela com elementos risíveis e irônicos um Brasil atrasado, com alta taxa de mortalidade, fome, seca, violência, miséria etc. Antes da entrega dos presentes, fala-se de como o menino recém-nascido é recebido pela natureza do lugar:

– Todo o céu e a terra
lhe cantam louvor
e cada casa se torna
num mocambo sedutor.

– Cada casebre se torna

no mocambo modelar
que tanto celebram os
sociólogos do lugar.

J. S. SIQUEIRA
*Sobre o humor
em Morte e Vida
Severina (1956),
de João Cabral de
Melo Neto*

– E a banda de maruins
que toda noite se ouvia
por causa dele, esta noite,
creio que não irradia.
– E este rio de água cega,
ou baça de comer terra,
que jamais espelha o céu,
hoje enfeitou-se de estrela.
(MELO NETO, 2003, p. 196).

O cenário remete-nos ao nascimento de Cristo de modo irônico porque se dá a partir da transformação fantasiosa de elementos locais (mocambo, rio sujo, mosquitos/maruins). Podemos pesar que há no auto uma mensagem de perseverança, resistência, observada, por exemplo, quando os vizinhos, amigos, pessoas que vieram com presentes falam sobre o menino recém-nascido, como no verso “É tão belo como um sim/ numa sala negativa”. Esse verso bonito é enigmático e nos convida a pensar sobre seu sentido. Nancy Mendes (1979) comparou a falta de significação desse sim à ineficácia da ‘saída’ apontada no plano social pela segunda cigana. Pensamos que esse sim é como o próprio auto que, mesmo cheio de negativas, nos convida a pensar criticamente na morte e vida severina, mas não propõe uma solução inequívoca.

A viagem a pé, cortando o estado de Pernambuco de uma vez, não pode corresponder a um fato histórico-concreto e não traz otimismo e heroísmo imbuídos de uma visão revolucionária prenunciando o futuro. A fala do Mestre Carpina, “com o retirante que esteve fora, sem tomar pé de nada”, não pode ser lida como uma resposta conclusiva:

87

é difícil defender,
só com palavras, a vida,
ainda mais quando ela é
esta que vê, severina;
mas se responder não pude
à pergunta que fazia,
ela a vida, a respondeu,
com sua presença viva.
E não há melhor resposta
que o espetáculo da vida:
vê-la desfiar seu fio,
que também se chama vida,

ver a *fábrica* que ela mesma,
teimosamente se *fabrica*,

vê brotar como a pouco
em nova vida *explodida*
mesmo quando é assim pequena
a *explosão*, como a ocorrida;
mesmo quando é uma *explosão*
como a de a pouco, franzina;
mesmo quando é a *explosão*
de uma vida severina.

(MELO NETO, 2003, p. 201).

Sua resposta associa a vida que acaba de nascer ao universo do mundo mecânico, fabricado (“fábrica”, “fabrica”, “explodida”, “explosão”), enfatizando, sobretudo com a repetição da palavra “explosão” três vezes no final do texto, seu aspecto de matéria incontida, mas, severina. Se o nascimento da criança, como escreveu Nancy Mendes (1979, p. 48), é “cercado de um ritual que evoca o Natal de Cristo”, o novo cristo é severino.

Em 1981, durante a referida entrevista publicada no periódico *O Popular*, a respeito do auto, João Cabral disse que, propositadamente, deixou o final “ambíguo”, e que “apesar de ser confessadamente pessimista, nesse caso não quis tirar qualquer tipo de conclusão, mas acho lícito que as pessoas tirem e que consigam mostrar suas posições” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 108). Tendo em vista essas palavras, achamos por bem destacar aqui a leitura realizada por Renan Nuernberger (2020, p. 190) no artigo “João Cabral em dois autos: algumas indagações acerca de *Morte e vida severina* e *Auto do frade*”, por haver identificado relações entre o auto e o ensaio “Da função moderna da poesia”, concordando com a pesquisa de Waltencir Alves de Oliveira (2012) sobre a “boa fatura” do auto e, principalmente, por propor, a partir da previsão da segunda cigana para o futuro do recém-nascido, que “o otimismo da peça parece assentado numa visão positiva sobre o processo de modernização que então se esboçava no Brasil”. Sobre o final do auto, ressaltou:

O que parecia ser um cortejo para seu próprio enterro – antecipado, no meio da peça, pelas orações a outro ‘Finado Severino’ (p. 181) – transforma-se de súbito, numa promessa de vida nova pelo nascimento de uma criança. Ainda que o poema mantenha em aberto a decisão final de Severino, o discurso de mestre Carpina, em sua defesa intransigente em favor da vida, mesmo que ‘franzina’ (p. 222), encerra o auto numa chave positiva que justifica, inclusive, a inversão já presente desde o título – “morte e vida”, no lugar da ordem natural de ‘vida e morte’ (Nuernberger, 2020, p. 190).

J. S. SIQUEIRA
*Sobre o humor
em Morte e Vida
Severina (1956),
de João Cabral de
Melo Neto*

A leitura acima exemplifica as possibilidades de interpretações decorrentes da abertura do texto, mas voltemos ao humor, lembrando-nos de que Benedito Nunes, no capítulo “O ‘Inconformado Conformista”, clara menção a um verso do “Poema(s) da Cabra”, de *Quaderna*, ao qualificar o humor cabralino, cita uma passagem do prefácio de Breton ao livro *Anthologie de l'humour noir*, bastante pertinente para nossas considerações finais:

Acre, contundente, desvendando o âmago visível das situações e exibindo o resíduo inumano, a essência cruel da existência, o grotesco e o absurdo das coisas, o humor de João Cabral é, como o humor negro, ‘inimigo mortal do sentimentalismo que está sempre à espreita’. Mas ao contrário deste que se detém nos limites do grotesco e do absurdo, a atitude humorística de nosso poeta, nutrida por todas as asperezas de que a sinceridade intelectual é capaz, sobe ao extremo da amargura virulenta de Swift, a qual lhe dá a tônica para a impiedade da sátira (NUNES, 1974, p. 166).

Na passagem acima, Nunes não se referiu especificamente à obra *Morte e vida severina*, mas suas palavras são apropriadas para o que observamos a respeito do humor nessa obra. O humor e a ironia presentes em imagens, cenas, falas, situações de *Morte e vida severina* não provocam um riso fácil, mas acreditamos que percebê-los é necessário para acompanharmos a viagem de Severino sem nos deixarmos invadir pela comoção e para seguirmos acordados.

Muecke (1995, p.61) escreveu que “ver alguma coisa irônica na vida é apresentá-la a alguém como irônica”, ainda que possamos “questionar seu sentido ou seu gosto”. Foi o que tentamos fazer. A última ironia que desejamos destacar tem relação com o que disse, algumas vezes, João Cabral sobre ter escrito o auto pensando no homem simples, apreciador dos romances de cordel, analfabeto. Na entrevista concedida a Augusto Massi, em 1991, disse:

89

Agora, uma coisa que me decepcionou é que quando eu escrevi ‘Morte e vida severina’ estava pensando nessa gente, como aquela do engenho, que não sabe ler e ficaria escutado. Quando o livro foi publicado, dei para o Vinícius e ele me veio com o maior entusiasmo. Então eu disse: ‘Olha, Vinicius, eu não escrevi este livro para você e sim para o público analfabeto. Mas estou vendo que quem gosta do livro são os intelectuais. Para você escrevi ‘Uma faca só lâmina’, que é uma coisa difícil’. Foi ingenuidade minha. ‘Morte e vida severina’ não chega ao povo analfabeto que consome romance de cordel (MELO NETO *apud* MASSI, 1991, p. 6).

Podemos objetar que *Morte e vida severina* não é uma obra mais fácil do que as demais de João Cabral, porém preferimos destacar que, não ter

obtido a recepção do público almejado, apreciador da literatura de cordel, mas sim de um público de leitores da poesia erudita, é mais uma ironia observável. O público analfabeto não tem acesso ao que João Cabral escreve, não apenas porque sua poesia é mais comunicativa ou menos. Esse público também não tem acesso ao teatro, ao livro, à leitura e a tantos outros direitos fundamentais. No futuro da criança severina está o trabalho. No auto, o acesso às letras, também é ironizado:

– Minha pobreza tal é
que não tenho presente melhor:
trago papel de jornal
para lhe servir de cobertor;
cobrindo-se assim de letras
vai um dia ser doutor
(MELO NETO, 2003, p. 197).

Referências

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ATHAYDE, Félix de. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Biblioteca Nacional, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BERGSON, Henri. *O riso: Ensaio sobre a significação da comicidade*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1993.

CARVALHO, Alessandra de. O humor de inspiração ibérica na poesia de João Cabral de Melo Neto. *Revista Abriu: Estudos de Textualidade do Brasil, Galícia e Portugal*, Barcelona, n. 4, p.121-131, 2015. Disponível em: <https://revistes.ub.edu/index.php/Abriu/article/view/abriu2015.4.8>. Acesso em: 20 jul. 2020.

FARIA, Zênia de. Aspectos do grotesco na poesia de João Cabral. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.38, p.213-232, jul/dez. 2011. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182011000200213. Acesso em: 20 jul. 2020.

MAMEDE, Zilá. *Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto*. 1. ed. São Paulo: Nobel, 1987.

91

MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

_____. Entrevista. In: INSTITUTO MOREIRA SALES. *Cadernos de Literatura Brasileira: João Cabral de Melo Neto*, n. 1. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 1996. p. 18-31.

_____. João Cabral de Melo Neto [Entrevista a Augusto Massi]. *Folha de São Paulo*, São Paulo, p. 6, 30 mar. 1991. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/compartilhar.do?numero=11283&anchor=4913104&pd=19a6686c3a54110624c98a18a6a02aac>. Acesso em: 20 jul. 2020.

_____. “A genealogia de Cabral” [Entrevista a Augusto Massi]. *Leia*, n. 110, dez. 1987.

MENDES, Nancy Maria. Morte e vida severina: um texto parodístico. *Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura*, Belo Horizonte, n. 4, p. 39-50, 1979. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cltl/article/view/8573/7426>. Acesso em: 6 jul. 2020.

_____. Humor em poemas de João Cabral. *Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura*, Belo Horizonte, n. 12, p. 203-214, 1984. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cltl/article/view/9975/8879>. Acesso em: 16 jul. 2020.

_____. Sete cemitérios sob perspectiva irônica (Leituras de poemas de João Cabral). *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, v.2, p.159-165, jun. 1984. Disponível em: http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/4159/4020. Acesso em: 16 jul. 2020.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NUERNBERGER, Renan. João Cabral em dois autos: algumas indagações acerca de *Morte e vida severina* e *Auto do frade*. *Remate de Males*, Campinas, v. 40, n. 1, p. 183-204, jan./jun. 2020.

NUNES, Benedito. João Cabral de Melo Neto. Petrópolis: Vozes, 1974. (Coleção Poetas Modernos do Brasil, v. 1).

92

OLIVEIRA, Marly. João Cabral de Melo Neto: breve introdução a uma leitura de sua obra. In: MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

OLIVEIRA, Waltencir Alves de. *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do Sono a Andando Sevilha*. São Paulo: Edusp, 2012.

REGO, José Lins. *Usina*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

SALIBA, Elias Thomé. História cultural do humor: balanço provisório e perspectivas de pesquisa. *Revista de História*, São Paulo, n. 176, p.1-39, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/127332/135577>. Acesso em: 20 jul. 2020.

SHIGUEHARA, Alexandre. *Ao longo do rio: João Cabral e três poemas do Capibaribe*. São Paulo: Ecidade, 2010.

J. S. SIQUEIRA
Sobre o humor
em Morte e Vida
Severina (1956),
de João Cabral de
Melo Neto

Recebida em: 31/07/2020

Aceita em: 01/10/2020

93

Do rebentar da imagem: releitura do epílogo de *Uma faca só lâmina* (1955) a partir da reavaliação da fortuna crítica cabralina

*From the bursting of the image: reinterpretation of the epilogue of *Uma faca só lâmina* (1955) from the reassessment of the Cabral's critical fortune*

Erick Monteiro Moraes¹

RESUMO

Dentre os muitos pontos consensuais da fortuna crítica dedicada à obra de João Cabral de Melo Neto, encontra-se a ideia de que *A educação pela pedra* (1966) seja um divisor de águas, zênite da carreira do “poeta-engenheiro”. Essa ideia pressupõe que, tal qual o próprio Sol, João Cabral enquanto poeta emergiria da madrugada onírica de *Pedra do Sono* (1942), até que, acendendo à medida que ascendesse, atingisse o apogeu da clareza e da claridade: o meio-dia de *A educação pela pedra*. Logo depois, sua obra perderia “algo da contundência solar” (SANTIAGO, 1982, p. 44), seja pelo supostamente menor grau de obsessão arquitetônica em relação ao livro como unidade de sentido, seja pela hipertrofia do “contar de si”, i.e., do veio autobiográfico. Na contramão dessa narrativa, este artigo tenciona, se não descartar inteiramente a teleologia da obra (e sua consequente dicotomia), ao menos destacar suas fissuras. Nesse intuito, busca-se reavaliar “As incertezas do sim” (1982), texto de Silviano Santiago que, inobstante o fôlego curto e o sabor de resenha, pode ser considerado paradigmático não só pelo poder de influência de seu autor no campo da crítica especializada de poesia mas também pela maneira categórica com a qual reproduz o pressuposto teleológico. Em um segundo momento, empreende-se uma revisão do epílogo de *Uma faca só lâmina* (1955) a fim de ressaltar, justamente em um dos poemas mais representativos da “fase de ascensão”, as marcas que Santiago toma por exclusivas da suposta “fase de ocaso”.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; Silviano Santiago; *Uma faca só lâmina*.

¹ Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/RJ. E-mail: erickmonteiromoraes@gmail.com

ABSTRACT

Among the many points of consensus regarding the critical fortune dedicated to the work of João Cabral de Melo Neto is the idea that *A educação pela pedra* (1966) is a watershed, the zenith of the poet's career. This idea assumes that, just like the Sun itself, João Cabral *as a poet* would emerge from the oneiric dawn of *Pedra do Sono* (1942), until, lighting up as ascending, he reached the pinnacle of clarity and lucidity: the midday of *A educação pela pedra*. Soon after, his work would lose "something of its solar force" (SANTIAGO, 1982, p. 44), either by the supposedly lower degree of architectonic obsession with the book as a unit of meaning, or by the hypertrophy of the "telling of yourself", i.e., the autobiographical vein. Countering this narrative, this article intends, if not to entirely discard the teleology of the work (and its consequent dichotomy), at least to highlight its fissures. In this sense, it seeks to read "As incertezas do sim" (1982), a text by Silviano Santiago that, despite its shortness, can be considered paradigmatic not only because of its author's power of influence in the field of specialized poetry criticism, but also because of the categorical way in which it reproduces the teleological assumption. In a second moment, a revision of the epilogue of *Uma faca só lâmina* (1955) is undertaken in order to highlight, precisely in one of the most representative poems of the "ascension phase", the marks that Santiago takes as exclusive of the supposed "sinking sun phase".

Keywords: João Cabral de Melo Neto; Silviano Santiago; *Uma faca só lâmina*.

Dentre os muitos pontos consensuais da fortuna crítica da obra de João Cabral de Melo Neto reside a ideia de que *A educação pela pedra* [1966]² seja um divisor de águas, zênite da carreira do “poeta-engenheiro”. Trata-se de um pressuposto que seduz o pesquisador, antes de mais nada, porque permite que se descreva a trajetória do poeta por meio de imagem tão característica do seu universo poético que é como se o discurso crítico desdobrasse a obra da qual se ocupa³. Pois tal como o Sol, João Cabral emergiria da madrugada onírica de *Pedra do Sono* [1942], até, acendendo à medida que ascendesse, atingir o apogeu da clareza e da claridade: o meio-dia de *A educação pela pedra*. Logo depois, sua obra perderia “algo

2 As datas entre colchetes referem-se ao ano de publicação da obra citada, não remetendo para as referências finais.

3 Aludo à concepção romântica de *crítica literária* segundo Walter Benjamin (1993). A proposta benjaminiana implica uma dupla leitura desta expressão, a um só tempo como genitivo objetivo e subjetivo. Assim, se compete à crítica moderna desdobrar *poeticamente* o germe *crítico* imanente à obra literária, então apropriar-se de imagem intrínseca à poética cabralina — o Sol — a fim de descrever o processo evolutivo da obra consistiria num autêntico procedimento de *crítica poética*.

da contundência solar” (SANTIAGO, 1982, p. 44), seja pelo supostamente⁴ menor grau de obsessão arquitetônica em relação ao livro como unidade de sentido, seja pela hipertrofia do “contar de si”, i.e., do veio autobiográfico.

Além disso, vale ressaltar que a obra cabralina parece especialmente propensa a “divisores de águas”, o que se verifica até mesmo em projetos editoriais, desde a metáfora-título da coletânea *Duas águas* (1956)⁵ até a bissecção da última coletânea anterior à morte do poeta: *Serial e antes e A educação pela pedra e depois* (1997)⁶. Neste caso, é provável que o leitor de Cabral não se surpreenda ao deparar-se com *A educação pela pedra* enquanto “vértice de corte”, embora talvez estranhe que o livro-zênite esteja coligido não no primeiro volume (o da “fase de ascenso”), mas no último (o da “fase de declínio”). Com vistas a preservar a coerência da narrativa teleológica, talvez fosse possível recorrer ao dito popular e, invertendo-o, dizer que o Sol brilha mais alto justo quando começa a se pôr. Ou assim poderia argumentar um defensor da hipótese dos “dois Cabrais”.

As “evidências” editoriais, soma-se o fato de a maioria dos trabalhos canônicos da fortuna crítica ter sido escrita entre a segunda metade da década de 1960 e a primeira da década de 1980⁶. Isso inevitavelmente reforça a ideia de que, se a obra não se fechava com *A educação pela pedra* [1966], ao menos certa etapa havia sido concluída, o que autorizaria a incursão crítica. Diante disso, é possível aventar duas hipóteses *extremas* em relação ao projeto cabralino pós-1966: ou não se altera — e os livros posteriores em nada escapariam às análises canônicas —, ou se renova por completo, demandando novo impulso crítico. Embora radicalmente opostas, ambas se assemelham não só pela radicalidade mas também pelo “conservadorismo”, uma vez que não põem em questão a teleologia da obra, ou seja, tomam por *dada* a progressiva hipertrofia da razão desde *Pedra do sono* [1942] até *A educação pela pedra* [1966], divergindo apenas quanto à continuidade desse projeto a partir de 1966.

A contrapelo, o presente artigo busca, se não descartar de todo a teleologia da obra (e sua consequente dicotomia), ao menos destacar suas fissuras. Nesse intuito, recorre-se a “As incertezas do sim” (1982), texto de Silviano Santiago que, apesar do fôlego curto e do sabor de resenha, pode ser considerado paradigmático não apenas pela enorme projeção do autor no

⁴ O título remete a uma dicotomia que, supostamente, atravessa a obra cabralina: entre *poesia do mundo* (transitiva) e *poesia da poesia* (intransitiva). Sobre sua validade, cf. OLIVEIRA, 2008.

⁵ A notar que essa divisão reproduz uma anterior: em 1968, ano em que Cabral elegeu-se à Academia Brasileira de Letras, foi lançada a coletânea *Poesias Completas*, que coligiu toda sua obra até então, desde *Pedra do Sono* até *A educação pela pedra*. Em 1988, os livros lançados após 1968 foram reunidos em coletânea intitulada *Museu de Tudo e Depois*. Desse modo, a obra encontrava-se enfim reunida, mas, ao mesmo tempo, bifurcada.

⁶ Haroldo de Campos [1967]; Luiz Costa Lima [1968]; Benedito Nunes [1971]; José Guilherme Merquior [1972]; João Alexandre Barbosa [1974]; Marta Peixoto [1977]; e Antonio Carlos Secchin [1982].

campo da crítica especializada como também pelo modo deveras assertivo — senão dogmático — com que ele adere à premissa teleológica. Em um segundo momento, empreende-se uma revisão da leitura dominante de *Uma faca só lâmina* — mais precisamente do epílogo — a fim de evidenciar, justamente em um dos poemas mais representativos do percurso de “ascensão solar”, as marcas que Santiago destaca como exclusivas da suposta “fase de ocaso”.

“As incertezas do sim”

Em antológico ensaio intitulado “O entre-lugar do discurso latino-americano” [1978], Silviano Santiago assevera que, para o intelectual latino-americano, “falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (2000, p. 17). Pode-se afirmar que, no presente artigo, essa exortação se volta — obviamente deslocada de contexto — contra quem a cunhou, uma vez que se avalia “As incertezas do sim” (1982), escrito por Santiago à ocasião do lançamento de *A escola das facas* [1980].

O ensaio se inicia ao destacar, do então mais novo livro de Cabral, sua suposta novidade, qual seja, a hipertrofia do sujeito lírico: “um veio autobiográfico original irrompe no discurso poético cabralino, antes tão impessoal e adulto” (SANTIAGO, 1982, p. 41). Nada de polêmico até esse juízo, que é ponto pacífico entre os principais críticos que se detiveram no volume em questão:

98

O poeta incute no texto uma perspectiva até então praticamente inexistente: a do próprio sujeito lírico enquanto ser histórico. Pela primeira vez de forma sistemática, o “eu” se confere um lugar explícito no corpo do poema. De sujeito camouflado sob a terceira pessoa gramatical (o poeta se contava pelo que via fora de si), João Cabral passar a expor o personagem de si mesmo imerso na matéria que conta. (SECCHIN, 2015, p. 291).

O mais notável recomeço que experimenta nessa sua última fase a obra de João Cabral é o surto memorialístico em *Escola das facas, Agrestes e Crime na Calle Relator* (1987), surto que implica suspender a anterior economia da subjetividade, restabelecendo de maneira discreta, a afirmação do Eu. (NUNES, 2007, p. 137).

Em seguida, o autor identifica como “autoritarismo estético” a despersonalização artística, que, segundo ele, havia sido até então “a marca original de Cabral”:

Esse efeito de despersonalização artística e de autoritarismo estético levou Cabral a construir poemas onde as incertezas no trato com a realidade são excluídas, em favor de verdades irrefutáveis. Há em Cabral uma linguagem (e, portanto, um conhecimento) que exclui a dúvida; uma linguagem poética clara e transparente, certa e solar, impecável na sua lógica negativa, que possibilitou poemas dogmáticos e excludentes. (SANTIAGO, op. cit., p. 43)

O crítico acredita, pois, que a ausência de um Eu explícito no corpo do poema implica o “pecado” da “vontade de objetividade” tão abominado pela crítica de inspiração “pós-estruturalista”. Onde Santiago enxergou “autoritarismo estético”, Costa Lima vislumbrara, em *Lira e antilira* [1968] — logo, uma década antes —, o exato oposto, ou seja, um procedimento contradogmático na medida em que problematiza as relações entre *palavra* e *coisa*, *poesia* e *mundo* e, até mesmo, *história* e *História*: “O pôr em xeque a posição da emocionalidade no poema termina por levar à discussão do tipo de elo existente entre a palavra poética e a realidade contemporânea” (LIMA, 1995, p. 26). Esse entendimento veio a ser respaldado por Secchin, já nos anos 1990, na seguinte magistral descrição da “vontade de objetividade” cabralina:

[...] podemos acercar-nos das configurações específicas do universo cabralino, não sem antes examinar o registro pelo qual ele se quer demonstrar: o da objetividade. Em que consiste a objetividade num poema? Para tentar algumas respostas, recorramos à divisa predileta de Cabral, reiterada em inúmeros depoimentos: a poesia deve “dar a ver”. Tal sintagma pressupõe um ponto de visibilidade ideal e a necessidade de remover obstáculos que a estejam toldando. O problema já se instala no fato de que o instrumento apto a aclarar a percepção é o mesmo que serve para encobri-la: a palavra. A partir de quais critérios, portanto, podemos avalizar uma percepção como mais isenta e exata do que outra? A simplificação didática da expressão “poesia objetiva” esconde uma série de mal-entendidos e de contradições, sobretudo se nos ativermos a parâmetros de natureza formal, considerando, por exemplo, que seria objetivo o texto que não contivesse as marcas linguísticas da primeira pessoa [...]. Toda obra revela simultaneamente a percepção e o percebido, seja a percepção exterior ou interna, seja a percepção de uma pedra ou o mais inefável dos sentimentos. A objetividade plena pressuporia eliminar o foco de enunciação, pois este se deixa repercutir inevitavelmente naquilo que está capturando. Dar a ver não é deixar o objeto objetivamente falar, é escolher estratégias propícias a uma *simulação* de objetividade, em que as impregnações mais visíveis do sujeito se

camuflem em prol de uma cena em que os objetos pareçam falar de si, mas sempre por meio do sotaque de quem os vê. Por mais que o artista deseje, a escrita do mundo não é autógrafa. A fé num registro descontaminado foi enterrada com a hipostasia naturalista; destruída a fé, resta a simulação (SECCHIN, 2015, p. 401-2).

Além disso, como poderia João Cabral ser autor de uma poesia excludente e dogmática, autoritária e avessa à dúvida, se é justamente ele quem congrega, ao menos desde seu primeiro livro, antinomias como *sono* e *lucidez, acaso e trabalho, surrealismo e cubismo?* Em artigo recente, Solange Fiúza resgata o texto fundador da recepção crítica de João Cabral no Brasil, qual seja, a resenha escrita por Antonio Cândido pouco após a publicação de *Pedra do Sono* [1942]:

Para Cândido [...], o construtivismo, a organização consciente do material, não resulta em um “edifício racionalista” ou em uma poesia apenas cubista, mas na aliança entre “a ordenação da inteligência” e o “que há de mais essencialmente espontâneo no homem”, na fusão de duas correntes diversas em uma poesia pessoal, original. (FIUZA, 2019, p. 3).

A autora lembra ainda que o próprio poeta, posteriormente, fez questão de sobrepesar, dentre as características destacadas por Cândido, aquelas que mais lhe agradavam: “composição”, “controle”, “trabalho consciente”. Depois disso, decerto influenciados pela “autoridade do autor”, muitos críticos viriam a respaldar a hipertrofia do racional e de seus elementos afins:

No seu belo estudo *Realidad y forma en la poesía de Cabral de Melo* (separata da Revista de Cultura Brasileira, nº 8, Madri, março de 1964), Angel Crespo e Pilar Gómez Bedate comentam: “Lo que este hombre (o engenheiro) está haciendo verdaderamente no es soñar, sino pensar, proyectar”. Esta análise parece supor que o emprego de *sonho* e *sonhar* neste poema é uma quase impropriedade, uma espécie de reminiscência de uma fase anterior no pensamento do poeta — o qual teria “progredido” da valorização do onírico para o elogio da lucidez antionírica. (MERQUIOR, 1997, p. 94).

Merquior é certeiro em sua denúncia da teleologia subjacente à interpretação de “O engenheiro” apresentada por Angel Crespo e Pilar Gómez Bedate. Em seguida, propõe uma leitura que prescinde da hipótese evolutiva:

Talvez nossa leitura não esteja de acordo com a bem divulgada ideia de que *O engenheiro* constitui uma preparação decidida de

uma poética da pura lucidez, do puro cálculo, aguerridamente opostos a toda receptividade. (ibid., p. 96).

Além de Candido e Merquior, pode-se citar Haroldo de Campos, Benedito Nunes e João Alexandre Barbosa entre os grandes nomes que souberam notar⁷ que “a poesia de João Cabral é uma poesia agônica: sempre a mesma e sempre diferente, repete em cada um de seus momentos a experiência de um perpétuo recomeço” (NUNES, 2007, p. 136)⁸. De Barbosa, vale destacar “A poesia crítica de João Cabral” (2002), ensaio em que o autor observa como a “água” da poesia crítica de uma dada realidade corre não paralelo, mas junto, à “água” da poesia crítica da própria linguagem. Trata-se, afinal, de argumento inverso ao de Santiago, para quem a crítica da realidade, por contundente, é *a fortiori* dogmática.

Santiago parece, assim, vítima de seu próprio diagnóstico:

Talvez o poema recente de Cabral perca algo da contundência solar anterior, certamente a sua nova “mensagem” pode perder-se nos labirintos das dúvidas, mas a poesia se enriquece, no entanto, com uma visão diferenciada e complexa da realidade, porque essa visão não é mais simplificada, excludente e autoritária. (1982, p. 44-5).

Assim, falta-lhe, quem sabe, “uma visão diferenciada e complexa” (ibid., p. 44) da poesia cabralina anterior aos anos 1980. Na segunda parte deste artigo, defende-se que o juízo de Santiago em relação à suposta “primeira fase” de Cabral não se sustenta ante uma leitura detida da obra, recaindo no perigo para o qual alerta Marcos Siscar em relação à percepção cristalizada de certa linhagem crítica: “A ideia de um intelectualismo que exclui o sujeito é uma ideia pré-analítica e constitui uma visão mais próxima de sua situação ‘escolar’, por assim dizer” (2018, p. 611).

Ao menos no que se refere a *A escola das facas*, a visão de Santiago “não é mais simplificada, excludente e autoritária” (SANTIAGO, loc. cit.),

7 As mais das vezes, como é o caso com Santiago, aderir à premissa teleológica implica reproduzir uma “caricatura” da obra cabralina — de uma poesia a cada livro mais “impessoal”, “cerebral”, “objetiva”, “planejada” (limito-me, ao gosto de Cabral, apenas a *quatro* adjetivos). Como já dito, essa impressão contou com o próprio poeta dentre seus primeiros promotores. Cabe notar também que os demais críticos que ora cito como contraponto ao texto de Silviano também colaboraram, em alguma medida, para a consolidação da narrativa teleológica. Tais colaborações limitaram-se, contudo, a juízos quase sempre pontuais e matizados por outros — os que aqui comparecem — que relativizam e até mesmo “redimem” os primeiros. Silviano, por outro lado, reproduz sem ressalvas essa narrativa no que tange a obra anterior a 1980, o que justifica a contraposição aqui estabelecida.

8 Este juízo de Nunes vai ao encontro da percepção de Haroldo de Campos em “O geômetra engajado”: “sua poesia [de Cabral] é dialética não para o conforto de alguma síntese ideal, hipostasiada no absoluto, mas pela guerra permanente que engendra entre os elementos em conflito, à busca de conciliação, e onde o possível se substitui normativamente ao eterno” (CAMPOS, 2006, p. 84).

pois apresenta-se capaz de notar as sutilezas que desde sempre estruturaram a obra cabralina:

Com *A Escola das Facas*, a poesia de Cabral desdogmatiza-se. A própria incerteza no trato com a realidade começa a habitar o campo semântico do poema, exprimindo-se em palavras e construções onde ficam pouco nítidas as diferenças. No processo de desdogmatização, as fronteiras rigorosas de significado perdem a nitidez, diluem-se, contaminando áreas que antes não teriam sido afins (antes foram opostas e por isso excludentes). (ibid., p. 43).

A destacar outra marca cabralina condenada por Santiago: “as fronteiras rigorosas de significado” (ibid., p. 43). Trata-se, novamente, de elemento consensual entre os críticos: “Em João Cabral, [...] a vontade de realismo se traduz na predominância do denotativo” (LIMA, p. 44); ou “A poética de desconfiança perante o universo de conotações é traço marcante da arte cabralina” (SECCHIN, op. cit., p. 153). Outra vez, se para Santiago essa marca está a serviço da exclusão das incertezas no trato com a realidade, para Secchin trata-se do diametralmente oposto:

A enumeração das palavras “impossíveis de poema” (podemos falar, a propósito de João Cabral, numa “poética da especificação”) é contradita pela própria utilização dos vocábulos “interditados”. Nesse jogo ambíguo repousa (ou se inquieta) a rede do texto: ela utiliza certos signos (ouro, seda) na expectativa de removê-los as conotações já sedimentadas pelo uso. Para combater a metáfora-clichê, o poeta percorre, inicialmente, um trajeto de esvaziamento do signo, desobstruindo-o daquilo que o costume linguístico estatuirá ser sua “verdade” (op. cit., p. 152-3).

Em vista disso, é lícito afirmar que a primazia do denotativo sempre esteve a serviço não do estabelecimento de verdades incontestes, mas da relativização e da dúvida⁹.

Paradoxalmente, Santiago reproduz de modo acrítico a narrativa teleológica senão para destacar, de modo perspicaz, a potência dialética de *A escola das facas*:

9 Inclusive, segundo Secchin, reside aí uma das diferenças teóricas fundamentais entre a poética concretista e o projeto pessoal de Cabral: “João Cabral não compartilha esse triunfalismo [dos concretistas], essa jubilosa certeza do verbo. Na sua obra, ao contrário, o vínculo entre palavra e realidade será sempre lacunoso, claudicante. Daí a necessidade de contínuas versões e leituras com que cerca um objeto, criando metáforas “até certo ponto”, metáforas de vigência restrita, convocadas para serem suprimidas pela denúncia da sua própria insuficiência. Temos, pois, a palavra como assédio maciço a uma realidade inesgotável, a uma plenitude ilegível no todo, mas que deixa entrever seus restos no poema.” (2015, p. 400-1).

Remédio e/ou veneno, sim e/ou não, desdogmatiza-se a poesia de Cabral através da dúvida, e, ao desdogmatizar-se, pode o “sertão do não”, caro ao poeta na sua crítica social, confluir com o anteriormente excluído “sertão do sim”. (p. 44).

O “duelo à pernambucana” é o novo estágio da poesia cabralina. Nesta fase, somam-se ao não e ao certo o sim e a incerteza. Cabral adentra-se pelo sim e pela incerteza, sem perder na cordialidade a luta, sem desvalorizar o inimigo pela sua inexistência, sem anular o combate pela falta de facas. Ou de escolas. (p. 45).

Essa estruturação binária a que se refere Santiago (e que em sua visão adquire contornos maniqueístas) atravessa toda a obra cabralina. De um lado, o “não”, a certeza, a morte, o absoluto; do outro, o “sim”, a incerteza, a vida, o contingente. Na contramão de Santiago e de certa recepção da fortuna crítica, defende-se aqui a hipótese de que o “não” *jamais* exclua o “sim”. Em Cabral, niilismo e vitalismo são opostos complementares, ainda que este seja apenas uma ilha, precária e provisória, engastada na vastidão daquele. E justamente porque Santiago elege a “faca”¹⁰ como símbolo-mor do que acredita ser uma poesia do “não”, excludente e dogmática, fechada à diferença e indiferente à incerteza, proponho-me a seguir a dar a ver o “sim” dentro do “não” de *Uma faca só lâmina*.

As incertezas da Faca

103

Aderir ao próprio texto
Com o corpo, escrever com o
Corpo;
Exato que nem uma faca.

Murilo Mendes

(provando que o número,
sim, e a geometria
podem o erotismo
do livre lirismo;
que a régua, só talo
sem miolo ou pétala
- outra natureza -,

10 “A metáfora privilegiada, na poesia de Cabral, para essa voz clara, agressiva e dogmática, é a ‘faca’, faca que na sua contundência chega a ser ‘só lâmina’” (*ibid.*, p. 42).

tem cor e perfume
que penetram fundo
e que acendem partes
em nós secretíssimas,
do mais alto fogo)

Eucanaã Ferraz

O epílogo de *Uma Faca só lâmina* constitui uma retrospectiva “*del cammin*” ontológico-conceitual percorrido ao longo dos 320 hexassílabos que lhe antecedem. E assim como a voz lírica admite deter-se mais longamente na “lâmina” por ser ela, dentre todas as imagens, a que melhor condensa a angústia, esta leitura se limita ao epílogo por considerá-lo, em sua retrospecção, o segmento mais representativo do poema. Ei-lo:

De volta dessa faca,
amiga ou inimiga,
que mais condensa o homem
quanto mais o mastiga;

de volta dessa faca
de porte tão secreto
que deve ser levada
como o oculto esqueleto;

da imagem em que mais
me detive, a da lâmina,
porque é de todas elas
certamente a mais ávida;

pois de volta da faca
se sobe à outra imagem,
àquela de um relógio
picando sob a carne,

e dela àquela outra,
a primeira, a da bala,
que tem o dente grosso
porém forte a dentada

e daí à lembrança
que vestiu tais imagens
e é muito mais intensa

E. M. MORAES
*Do rebentar da
imagem: releitura
do epílogo de Uma
faca só lâmina
(1955) a partir
da reavaliação
da fortuna crítica
cabralina*

do que pôde a linguagem,
e afinal à presença
da realidade, prima,
que gerou a lembrança
e ainda a gera, ainda,
por fim à realidade,
prima, e tão violenta
que ao tentar apreendê-la
toda imagem rebenta.
(MELO NETO, 1997a, p. 194-5).

Em 1971, Benedito Nunes publica, como volume integrante da coleção Poetas Modernos do Brasil, da Editora Vozes, o livro *João Cabral de Melo Neto*, que viria a se tornar um dos mais referenciados estudos sobre a obra do pernambucano. No sexto capítulo, o crítico-filósofo trata de *Uma faca só lâmina*, sobre cujo epílogo comenta:

Devido à natureza simbólica da linguagem e ao horizonte perceptivo que a circunscreve, ambos assumidos pela poética de João Cabral, a caça às imagens, sempre deceptiva, mas sempre exigida pelo caráter multissimbolizável da realidade, é como a caça ao Snark. Quanto mais se amplia a rede verbal de que é feito e com que se tenta caçá-lo, mais ele escapa através de suas malhas. Esse paradoxo da linguagem, que a poesia aviva e que nela se extrema, alimentando a inquietação do caçador, já está dado no próprio título do poema. Pois uma faca só lâmina — sem cabo — vem a ser uma imagem da ausência e da incompletude, que mais aumentam quanto maior o golpe com que a faca da linguagem recorta as coisas e penetra na sua carnadura perceptiva, feita de mil camadas verbais. (NUNES, 2007, p. 76).

105

Nunes, por meio da metáfora da caça ao Snark, enfatiza a natureza escorregadia da realidade. Devido a essa propriedade, todo ímpeto por apreender o real não passaria mesmo de uma tentativa — tentativa essa que resulta, cabe ressaltar, “sempre deceptiva”, decepcionante. Além disso, tal fracasso inevitável é tanto mais evidente quanto mais preciso e poderoso for o instrumento empregado. Em outras palavras, a linguagem é um buraco — ou, ainda, areia movediça — em que mais se afunda quanto mais se tenta escapar.

No ano seguinte, sob a pena de Merquior, vem a lume *A astúcia da Mímese*, cujo maior capítulo (“Nuvem Civil Sonhada”) tornou-se outro dos mais importantes estudos da poética cabralina. No subcapítulo em que trata

especificamente de *Uma faca só lâmina*, Merquior recupera alguns trabalhos predecessores que haviam defendido a tese de que o poema tematiza a insuficiência da linguagem:

A propósito destas quadras, O. M. Garcia [...] comenta: “Essa ‘lembraça’ e essa ‘realidade, prima’ não são facilmente diagnosticadas, mas temos certeza de que o fato — ponto-de-sugestão ou ponto-de-partida para o poema de natureza afetiva, amorosa ou moral — qualquer que seja revestiu-se de pungência tal, que se tornou impossível expressá-lo em linguagem organizada: ‘Toda imagem rebenta’ quando tenta revestir tais sentimentos”. O comentário está perfeitamente de acordo com a tese do autor, segundo a qual o grande tema do lirismo cabralino seria a insuficiência da linguagem, o sentido dos *inania verba*. (MERQUIOR, 1997, p. 168).

De fato, a tese da insuficiência da linguagem não parece senão “fora do lugar” em se tratando de um dos poetas, de todo o cânone brasileiro, mais avessos às premissas do Romantismo (ou, ao menos, do Romantismo em situação “escolar”)¹¹. Merquior propõe, então, uma interpretação de inspiração heideggeriana do epílogo:

Ele não concebe a linguagem como insuficiente, e sim a realidade — a realidade *prima* isto é, o Ser em seu fundamento último — como inapreensível: o que, por paradoxal que pareça, não é a mesma coisa. O Ser não é inapreensível de maneira absoluta; longe disso, sua essência é manifestar-se. Mas ele é incaptável de maneira *dialética*, porque, manifestando-se não se esgota jamais em nenhuma manifestação particular. Nestas condições, a linguagem não é impotente (ao contrário), uma das afirmações mais célebres do novo pensamento ontológico é a de que “a linguagem é a casa do Ser” — mas, ao mesmo tempo, ela *foi* sempre, e sempre *será*, impotente. Pensado no horizonte do tempo, nosso paradoxo se dissolve. (ibid., p. 169).

Trata-se, pois, de uma impotência *qualificada* da linguagem. Isso significa que, embora a apreensão última e definitiva da realidade não seja possível, *alguma* apreensão é, sim, possível, ainda que precária e provisória. Essa interpretação, que em vias gerais vai ao encontro da leitura de Nunes, finda por levá-la além na medida em que, mais sofisticada, não apenas dá a

¹¹ O abuso das reticências pelos autores românticos do século XIX, por exemplo, pode ser compreendido justamente como índice da premissa da insuficiência da linguagem: as reticências indicam, afinal, algo que não pode ser expresso através de palavras — ou seja, as palavras faltam, falham, não dão conta da realidade, que as transcende.

ver a tragédia da representação mas também ilumina o parco e pobre “dizível” no seio do “interdito”.

Não à toa, na década seguinte, Secchin, em *João Cabral: a poesia do menos* [1982], referenda a interpretação de Merquior:

Haveria aí uma confissão do fracasso da linguagem? Não exatamente. O que se diz é que a realidade é inapreensível, não se esgota em nenhuma de suas manifestações. Em João Cabral, o discurso poético, renunciando ao silêncio ou à autocomemoração, traduz, assim, a aproximação, parcial e possível, de um horizonte de incompletude, que persiste sempre em aberto. Por isso, na tentativa de atingi-lo, qualquer palavra será pouca e pequena — “toda imagem rebenta”. (SECCHIN, 2015, p. 140).

Ao citar o último verso do poema, Secchin acaba por enfatizar a menor intensidade da linguagem em contraste com a intensidade da lembrança — consoante, portanto, com o conteúdo da antepenúltima estrofe. Ou seja, porque menos intensa, a imagem *rebenta*, isto é, parte-se, rompe-se, quebra-se com violência, ou, ainda, exaure-se.

Diante disso, é lícito afirmar que os principais críticos que se detiveram em *Uma faca só lâmina* enfatizaram os limites, i.e., a impotência *relativa*, não apenas da linguagem poética mas da linguagem *tout court*, em detrimento do *poder* da linguagem. Trata-se de abordagem bastante adequada, uma vez que em Cabral o “sim” é uma ilha cercada de “não” por todos os lados. Não obstante, tenciono reavaliar o verso final de modo a deslocar a ênfase do “não” rumo ao “sim”.

Em “*João Cabral: Filosofia e Poesia*” [2000], Nunes detém-se novamente, após quase três décadas, em *Uma faca só lâmina* a fim de exemplificar o processo pelo qual o uso sistemático de nomes designativos de objetos concretos catalisa um desdobramento encadeado de comparações. Segundo o crítico-filósofo, “os termos comparantes desempenham, por assim dizer, uma ação catalizadora na gestação das imagens” (NUNES, 2007, p. 131). A destacar que, embora mencione “gestação das imagens”, o autor não relaciona essa metáfora ao verso final do poema, sobre o qual nada comenta. Coincidência ou não, tal metáfora está em linha com a releitura que ora proponho. Essa proposta decorre da polissemia do verbo “rebentar”, cujas acepções podem ser divididas em dois grupos principais a partir de um critério semântico e, em alguma medida, de um critério sintático (predicação verbal). No primeiro grupo, único em que é possível o uso *transitivo direto* do verbo, encontram-se acepções semanticamente associadas a “morrer”, “aniquilar”, “ceder”, “não dar conta”, “não resistir”. São exemplos¹²: “O cansaço rebentou

12 Todos os exemplos foram retirados do dicionário online Michaelis.

o animal”; “A corda, esticada demais, rebentou”; e “As águas rebentaram a comporta. O enorme dique rebentou.”¹³. São acepções, em geral, de conotação negativa, pois designam uma *falta*, constatam *insuficiência* ou *limite*. Já no segundo grupo, o uso transitivo direto não é, de modo algum, possível: há incidências de transitividade indireta, embora raras, pois o uso intransitivo do verbo é predominante. O campo semântico vigente é diametralmente oposto ao anterior: “vir a ser”, “nascer”, “brotar”, “desabrochar”, “soar com força”. Aqui a conotação é *positiva* — trata-se de um manifestar-se na máxima intensidade: “Ao anoitecer, as luzes da cidade rebentaram, num espetáculo grandioso”; “Deitou ramos, criou folhas, rebentou em flores. Rebentara, viçoso, o milharal”; ou “Do meio da multidão rebentou um grande grito”.

Contudo, sequer seria preciso recorrer a fontes externas a fim de exemplificar o segundo grupo, pois tais acepções podem ser extraídas da própria obra cabralina, mais precisamente das únicas duas incidências do verbo “rebentar” anteriores a *Uma faca só lâmina*: “As amadas rebentam nas fontes do poema” (“As amadas”, 1997a, p. 7) e “Mas é no papel / no branco asséptico, / que o verso rebenta.” (“O poema”, ibid., p. 42). Convém notar que, em ambos os casos, há um adjunto adnominal de lugar que associa o *espaço* do poema ao campo semântico de *nascedouro, fonte, origem*: “nas fontes do poema” e “no papel/ no branco”. Além disso, em todas as incidências (na *Faca inclusive*), tem-se o uso intransitivo do verbo, de modo que se pode afirmar que estamos diante de um “sim”, ou, para dizê-lo cabralinamente: trata-se de um “rebentar” não só de “de morte” mas também “de vida”.

Vale destacar ainda que, em muitos outros poemas, há equivalentes semânticos desse “rebentar de vida”, sobretudo por meio de um sinônimo que ainda não havia sido mencionado aqui justamente por sua ambiguidade intrínseca. Trata-se do verbo “explodir”, que no senso-comum talvez esteja mais associado à morte do que à vida¹⁴, o que certamente não é o caso em Cabral:

[...]
vê-la **brotar** como há pouco
em nova **vida explodida**;
mesmo quando é assim pequena
a explosão, como a ocorrida;
mesmo quando é a **explosão**
de uma **vida** Severina.

13 Nos dois últimos exemplos, há verbos cujo sentido é negativo a despeito do uso intransitivo. Assim, pode-se afirmar que o uso intransitivo é comum dos dois grupos, ao passo que o uso transitivo é exclusivo das acepções do grupo de conotação negativa.

14 Como contraexemplos se poderia pensar no *Big Bang* ou na explosão do zigoto em milhões de novas células. Em ambos os casos, trata-se evidentemente de um “explodir de vida”.

E. M. MORAES
*Do rebentar da
imagem: releitura
do epílogo de Uma
faca só lâmina
(1955) a partir
da reavaliação
da fortuna crítica
cabralina*

(“Morte e Vida Severina”, 1997a, p. 180, grifos meus)

[...]
o rumor
da oculta fábrica
que **cria** as coisas
o oculto impulso
que **explode** em coisas

(“A Árvore”, 1997a, p. 43, grifos meus)

Flor é o salto
da ave para o voo;
o salto fora do sono
quando seu tecido

se rompe; é uma **explosão**
posta a funcionar,
como uma máquina,
[...]

(“Antiode”, 1997a, p. 69, grifos meus)

Um *toro de lidia* é como um rio
na cheia. Quando se abre a porta,
que a custo o comporta, e o touro
estoura na praça, [...]

109

(“El toro de Lidia”, 1997b, p. 71, grifos meus)

Cabe aqui uma ressalva. Afinal, justamente porque Cabral não é (nem nunca foi) um poeta dogmático, torna-se imprescindível destacar que, em sua poesia, vida e morte são indissociáveis. Assim como Descartes alcança a máxima certeza através da dúvida mais radical, também no poeta da pedra os extremos convergem. No primeiro grupo de acepções do verbo “rebentar”, a negatividade está associada à constatação de um *limite*. Contudo, essa associação também se dá no segundo grupo, do “rebentar de vida”. Isso porque “manifestar-se na máxima intensidade” não é senão manifestar-se *no limite*. O touro que na praça estoura, isto é, explode, isto é, rebenta, manifesta-se em todo o seu esplendor. Não por acaso, ele “é como um rio na cheia”, ou seja, um rio que, por atingir seu limite, mal cabe em si — ou, melhor ainda, um rio que *transborda*, isto é, que explode para além de suas margens. Já na “Antiode”, o

tecido do sono *se rompe* — ou seja, cede, não resiste. Eis o “rebentar de morte”. Contudo, justamente esse rebentar do tecido do sono é condição necessária para “o salto da ave para o voo” ou para o *desabrochar* da flor. Eis aí o “rebentar de vida”. São, portanto, movimentos indissociáveis.

Pode-se dar ainda um passo adiante e destacar a relação entre os verbos *rebentar* e *chocar*, que embora não sejam sinônimos quando em estado de dicionário, na poesia cabralina vinculam-se por meio da violência (leia-se *intensidade*) da vida:

O que vive choca,
tem dentes, arestas, é espesso.
[...]
Como todo o real
é espesso.

(“O Rio”, 1997a, p. 84, grifos meus)

[...]
que o seu é um peso morno, túmido,
um peso que é vivo e não morto.
[...]
É a que se sente ante essas coisas
Que conservando outras guardadas
Ameaçam mais com disparar
Do que com a coisa que disparam.

(“Ovo de galinha”, 1997a, p. 293-4, grifos meus)

O ovo de galinha ameaça disparar, isto é, *chocar*, isto é, rebentar a casca que a custo o comporta. Tal qual o ovo, “o que vive choca”, ou seja, quebra expectativas, rompe paradigmas. A violência do que é vivo, do que na máxima intensidade se manifesta, reúne todas essas imagens sob a égide do rebentar a barreira entre o “não” e o “sim”, i.e., do rebentar limites, sejam eles estéticos, morais, físicos ou mesmo ontológicos.

Há, por último, três poemas coligidos em *Museu de tudo* — logo, cronologicamente posteriores a *Uma faca só lâmina* — em que essa indissociabilidade se torna ainda mais patente¹⁵:

15 Nesse sentido, pode-se dizer que os livros posteriores a *A educação pela pedra* implicam não o abandono do projeto anterior (como acredita Santiago), mas justamente o contrário: fazem jus a ele na medida em que se dão a ver mais nitidamente certas marcas da poesia cabralina desde sempre presentes, mas talvez apenas “em estado de semente”, motivo pelo qual haviam passado despercebidas ou ignoradas pela crítica. Nos livros derradeiros, pode o autor enfim “explodir suas sementes”, de modo que um exercício interessante é ler a obra pré-1966 à luz da produção posterior.

E. M. MORAES
*Do rebentar da
imagem: releitura
do epílogo de Uma
faca só lâmina
(1955) a partir
da reavaliação
da fortuna crítica
cabralina*

EL CANTE HONDO

*This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper*
T. S. Eliot

O *cante hondo* às mais das vezes
desconhece essa distinção:
o seu lamento mais **gemido**
acaba em **explosão**.

Tão retesada é sua tensão,
tão carne **viva** seu estoque,
que ao desembainhar-se em canto
rompe a bainha e **explode**.

(*Museu de Tudo*, 1997b, p. 47, grifos meus)

CARTÃO DE NATAL

Pois que reinaugurando essa criança
pensam os homens
reinaugurar a sua vida
e começar novo caderno,
fresco como o pão do dia;
pois que nestes dias a aventura
parece em ponto de voo, e parece
que vão enfim poder
explodir suas **sementes**:

111

que desta vez não perca esse caderno
sua atração núbil para o dente;
que o entusiasmo conserve **vivas**
suas molas,
e possa enfim o ferro
comer a ferrugem,
o **sim** comer o **não**.

(ibid., p. 90, grifos meus)

DUPLO DÍPTICO

Para este a vida não foi feita
para ser guardada em cofre.
Guardada dentro dele, a vida
é presença que em tudo explode.

[...]

De osso: mas caroço e explosivo
com toda a **explosão da semente**,
Levando sua planta futura
viva e mais, latejadamente.

Se este **descuida** a menor fresta
a vida **explode, extravasada**,
como a **explosão** de uma romã,
que em espanhol se diz granada.

(ibid., p.66-7, grifos meus)

“El cante hondo” vai de encontro à distinção proposta nos versos de Eliot que lhe servem de epígrafe. Vai também na contramão de críticos que julgam ser a obra cabralina uma poesia dogmática, de lógica negativa e excluente. No poema, vigora justamente a dúvida, a total indissociabilidade entre o *gemido* e a *explosão*. A notar que, no poema de Eliot, o gemido (*whimper*) associa-se à *morte*, uma vez que é com um gemido que o mundo acaba, ou seja, que ele *morre*. O termo negado é a explosão (*bang*), que — justamente por negação — passa a estar associada ao *nascimento* — qual na teoria científica do nascimento do mundo (*Big bang*). O *cante hondo*, objeto que Cabral elege — e, na medida em que elege, elogia —, é precisamente aquele em que tal distinção é suspensa. Trata-se de um movimento próprio de *toda* a obra cabralina: em “El cante hondo”, o “rebentar de morte” (gemido) cede lugar ao “rebentar de vida” (explosão) exatamente como — para citar outro exemplo anterior a 1966 — em “Morte e Vida Severina”, o retirante Severino, cansado de resistir, prestes a *rebentar* e “saltar fora da ponte e da vida”, é dissuadido pela vida mesma, que “rebenta” em nova vida, ainda que precária e provisória.

À luz dessas considerações, proponho reler o “rebentar da imagem” no verso final de *Uma faca só lâmina* não só como um “rebentar de morte” mas também “de vida”. Para isso, deve-se observar a configuração espaço-temporal do processo de apreensão do real subjacente ao poema: no nível mais alto está

o inefável, a realidade rarefeita e impalpável; em seguida, há a lembrança, que já é, ela mesma, imagem da *coisa-em-si*; a **bala**, por sua vez, é a imagem dessa imagem — logo, imagem de segundo grau; o **relógio** é, por sua vez, imagem da imagem da imagem, e a **faca**, imagem de quarto grau. Na contramão da escala platônica, segundo a qual a imagem mais adequada é a mais imediata — ou seja, a imagem é tanto mais fiel a seu modelo quanto mais próxima dele estiver na “linha sucessória” —, no poema a imagem que melhor traduz o real é justo aquela que mais dista tanto no tempo quanto no espaço.

A lição não consiste, portanto, em que as imagens fracassam por *não darem conta* de apreender o real em toda a sua força, mas no exato oposto: o real é impalpável por natureza — inapreensível *senão* através da linguagem, que confere corpo, carne, ao que, inefável, não se deixa apreender *imediatamente*. Ou seja, trata-se de um elogio ao poder da linguagem, sem, contudo, recair no triunfalismo. Isso porque no horizonte permanece a ressalva de que a apreensão é *sempre* contingente, provisória. A esta altura, torna-se lícito estabelecer um paralelo entre *imagem* e *vida*: ante a violência do real, não será melhor saltar fora da ponte e da vida rumo ao *silêncio da morte*? Não será lutar com palavras a luta mais vã, uma vez que a caça às imagens é, como diz Benedito Nunes, “*sempre deceptiva*”? A essa pergunta talvez não haja melhor resposta do que o espetáculo da linguagem:vê-la desfiar seu fio no rebentar das imagens de *Uma faca só lâmina*.

Referências

BARBOSA, João Alexandre. A poesia crítica de João Cabral. In: _____. *Alguma crítica*. Cotia: Ateliê, 2002.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução de M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. O geômetra engajado. In: _____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CARDEAL, Rafaela. VISITA AO MUSEU DE TUDO, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO. *Palimpsesto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ*, [S.l.], v. 15, n. 22, p. 462-465, jun. 2016. ISSN 1809-3507. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/35025>. Acesso em: 14 maio 2020.

FIUZA, Solange. Textos fundadores da recepção crítica luso-brasileira de João Cabral de Melo Neto. *Navegações*, v. 12, n. 1, p. e32561, 8 ago. 2019.

LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira*: Mário, Drummond, Cabral. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

MELO NETO, João Cabral de. *Serial e Antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997a.

_____. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997b.

MERQUIOR, José Guilherme. Nuvem civil sonhada. In: _____. *A astúcia da mímese: ensaios sobre lírica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MICHAELIS. *Moderno Dicionário da Língua Portuguesa*. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?id=Xp3nG/>. Acesso em: 20 fev. 2019.

NUNES, Benedito. *João Cabral*: a máquina do poema. Brasília: EdUnB, 2007.

OLIVEIRA, Waltencir Alves de. *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de ‘Pedra do sono’ a ‘Andando Sevilha’*. 2008. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. doi:10.11606/T.8.2008.tde-11092008-171636. Acesso em: 14 jun. 2020.

E. M. MORAES
*Do rebentar da
imagem: releitura
do epílogo de Uma
faca só lâmina
(1955) a partir
da reavaliação
da fortuna crítica
cabralina*

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In:
_____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2.
ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. As incertezas do sim. In: _____. *Vale Quanto Pesa: ensaios sobre
questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: uma fala só lâmina*. São Paulo: Cosac
Naify, 2014.

SISCAR, Marcos. João Cabral e a poesia contemporânea: o drama da
destinação. *Revista Texto Poético*, v. 14, n. 25, p. 610-616, jul/dez, 2018.
Disponível em: <http://revistatextopoetico.com.br/index.php/rtp/article/view/527>. Acesso em: 30 abr. 2020.

Submetido em:10/09/2020

Aprovado em: 27/10/2020

115

Da voz e da imagem nos telefones de João Cabral de Melo Neto

Voice and image on João Cabral de Melo Neto's phones

Fabiana Renata Borsato¹

RESUMO

João Cabral de Melo Neto reitera temas, figuras e ritmos em suas obras poéticas. A figura do telefone adquire plasticidade para transmitir tanto o medo e a morte quanto a luz, a constância e a inteireza da mulher-cidade, sendo imagem presente em obras diversas do poeta. Este estudo pretende comentar alguns desses poemas que apresentam a figura do telefone para compreender a rede de relações sintáticas, semânticas e rítmicas promovida por Cabral para tecer narrativas do feminino e do onírico.

Palavras-chave: *João Cabral de Melo Neto; poesia discutida; reescrita.*

ABSTRACT

João Cabral de Melo Neto reiterates themes, images and rhythms in his poetic works. The figure of the telephone acquires plasticity to transmit both fear and death, as well as light, constancy and integrity of the city-woman, being an image present in several works of the poet. This study intends to comment on some of these poems that present the image of the telephone to understand the network of syntactic, semantic and rhythmic relations promoted by Cabral to weave the narratives of the feminine and the oneiric.

Keywords: *João Cabral de Melo Neto; discussed poetry; rewritten.*

¹ Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Araraquara, São Paulo, Brasil e ILCML – Instituto de Literatura Comparada da Universidade do Porto, Porto, Portugal. E-mail: fabiane.borsato@unesp.br

Mas o construtor, que agora faço surgir, encontra diante de si, como caos e matéria primitiva, precisamente a ordem do mundo que o Demiурgo extraiu da desordem inicial. A Natureza está formada, os elementos separados; mas algo a ele se impõe, impelindo-o a considerar inacabada essa obra que deverá ser remodelada e mobilizada para satisfação mais especial do homem.²

Retomadas temáticas e rítmicas são frequentes na poesia de João Cabral. Os temas da migração, da seca, do fazer artístico, da linguagem poética, das paisagens; as imagens do rio, da faca, da pedra, de Sevilha e do Nordeste brasileiro são recorrentes na poesia do autor. A imagem do “telefone”, emblema tecnológico da comunicação a partir de fins do século XIX, responsável pelo contato virtual rápido e eficaz, aparece por primeira vez no livro de estreia, *Pedra do sono*, em três poemas que apresentam marcas oníricas e que parecem interligados por um viés metapoético e por uma atmosfera de medo, morte, contradições que insinuam o contexto bélico de produção e publicação dos poemas dessa obra – a Segunda Guerra Mundial.

² VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou o arquiteto = Eupalinos ou L'Architecte*. Tradução de Olga Reggiani. Rio de Janeiro: Editora 34. Edição bilíngüe francês/português, 1996, p.171.

“Poema deserto” é o primeiro texto a anunciar a figura do telefone. Quando o eu-poético diz que “Nem mesmo pelo telefone/me jogavam uma bomba.”³, há certo apelo ao objeto mediador entre poeta e espaço exterior, sendo que o primeiro espera que do telefone surja uma bomba e algo venha a acontecer nesse espaço fechado, contraditório e ilógico de ação e reação em que se desenvolve “Poema deserto”: “te evito te executo”⁴. Trata-se de uma voz poética que se enuncia na primeira pessoa do singular, confessa sua paralisia frente aos fatos que ocorrem longe dali e à revelia de sua vontade, enumera um conjunto de ações contraditórias e aniquiladoras na estrofe final, cita a voz de um outro que assume entoação interrogativa e hipotética: “Por que não um tiro de revólver/ ou a sala subitamente às escuras?”⁵, mas não retoma a imagem do telefone, ficando essa restrita ao sexto verso.

No mesmo livro, encontra-se o intrigante poema “O regimento”, que aproxima espaço bélico e poemas transcritos pela comunidade para serem guardados pelos soldados sob pratos de refeições. O primeiro terceto desse poema finaliza com o verso “(Tais gritos ao telefone não perturbavam o silêncio.)”⁶. Aparentemente não há coesão entre os versos que compõem a primeira estrofe porque o verso 1 não apresenta verbo e utiliza o recurso da enumeração para instaurar imagens em um cenário; o verso 2 menciona uma explosão da noite no eu-poético, seguida de uma frase que não apresenta evidente conexão com a referida explosão: “Não creio necessário”⁷; e o último verso, pela presença dos parênteses que expressam informação acessória, pode ser lido como um acréscimo de dado ao verso anterior, ou seja, o de que a voz em discurso direto, iniciado pelo travessão, foi modulada em som agudo, estridente, mas que, surpreendente e ilogicamente, não perturbou o silêncio: “O estudo, o trabalho, o relógio na torre./ - A noite explodiu em mim? Não creio necessário./ (tais gritos ao telefone não perturbavam o silêncio.)”⁸

Entre o eu e o nós, o poema expressa vozes diversas, situações bélicas e transcrições poéticas aparentemente inconciliáveis com soldados e laranjas. Assim como no poema anterior, a figura do telefone em “O regimento” restringe-se à moldura dos parênteses do terceiro verso, na inusitada emissão de um grito insonoro que junto com outros procedimentos (como a presença de três períodos interrogativos e de elipses verbais em todo o poema) desencadeiam cenas próximas do *nonsense*.

O mesmo não acontecerá no terceiro poema de *Pedra do sono*, que apresenta em seu léxico o termo telefone reiterado quatro vezes. Trata-

3 MELO NETO, João Cabral de. *Pedra do sono*. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, p.44.

4 Ibidem, p. 44.

5 Ibidem, p. 44.

6 MELO NETO, João Cabral de. *Pedra do sono*. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, p.52.

7 Ibidem, p. 52.

8 Ibidem, p. 52.

se de “O poeta”. Nele, o telefone apresenta asas e se relaciona com imagens estranhas como a do pássaro-trovão. Até o acender da noite, anunciado na estrofe final, serão perturbadoras as imagens que descem do telefone do poeta: vozes sem cabeça, susto, medo, morte de neve. A segunda quadra ainda mantém a imagem do telefone, mas a ela acrescenta um novo traço que dá a ver um objeto alado que divide o verso e o espaço com o poeta: “O telefone com asas e o poeta”⁹.

O segundo verso dessa mesma estrofe intensifica a atmosfera onírica do poema ao promover certa hesitação sobre a identidade do sujeito da oração, se é o telefone com asas ou o poeta, pois ambos estão presentes no verso de abertura da quadra e estarão presentes em todas as estrofes, sendo que o termo poeta será reiterado cinco vezes, além da presença no título do poema, o que promove uma espécie de equivalência entre as imagens devido ao protagonismo que adquirem no texto poético:

O poeta

No telefone do poeta
desceram vozes sem cabeça
desceu um susto desceu o medo
da morte de neve.

O telefone com asas e o poeta
pensando que fosse o avião
que levaria de sua noite furiosa
aqueelas máquinas em fuga.

Ora, na sala do poeta o relógio
marcava horas que ninguém vivera.
O telefone nem mulher nem sobrado,
ao telefone o pássaro-trovão.

Nuvens porém brancas de pássaros
acenderam a noite do poeta
e nos olhos, vistos por fora, do poeta
vão nascer duas flores secas.¹⁰

119

Vê-se que o telefone é figura reiterada em três estrofes. Na primeira, ele tem a função de deslocamento de elementos perturbadores; na segunda adquire equivalência visual com um pássaro e, somado à figura do poeta, uma

9 Ibidem, p. 52.

10 MELO NETO, João Cabral de. Pedra do sono. In. _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, p.52-53.

possível mudança de função, gerada pela expectativa de um deslocamento reverso dos elementos presentes na “noite furiosa”, nomeados “máquinas em fuga”. Na terceira quadra do poema, o telefone transmite a figura/ som do pássaro-trovão que será parcialmente retomada na última quadra, nas nuvens brancas de pássaros que acendem a noite e consequentemente fazem brotar flores secas dos olhos do poeta. Nesse poema, é notório o procedimento de discussão de imagens que tem por núcleo a figura sinérgica e cinética do telefone. Sua força sinérgica associa elementos contrários e inusitados como “vozes sem cabeça”; “pássaro-trovão”; “máquinas em fuga” e é núcleo promotor de um movimento oscilatório de transmissão e retomada de termos, em cooperação com a figura do poeta. A cinética, recorrente no processo composicional de João Cabral, depura o material poético e funciona como uma engrenagem sintática que avança e retorna, instaura relações de coordenação e subordinação entre os versos, mantém, acrescenta e altera as figuras nucleares mobilizadas no poema. Em *Pedra do sono*, alguns elementos da dinâmica da poesia de João Cabral já estão presentes, aquilo que a crítica literária reconhecerá, no conjunto da obra do poeta como uma “*confluência, em tensão continuada, de um tom expositivo e um andamento narrativo na composição do poema.*”¹¹ e que está fundamentado no trabalho sintático com as imagens poéticas.

A discussão de imagens, segundo João Cabral, é procedimento adotado com base nos estudos que realizou dos poetas metafísicos ingleses, quando trabalhou no Consulado de Londres, em 1950. Sendo assim, *Pedra do sono*, publicada em 1941, é obra anterior às leituras praticadas na Inglaterra. Entretanto, vemos que Cabral pratica o procedimento desde o livro de estreia. O termo telefone está presente no conjunto de três poemas de viés metapoético e, gradativamente, essa figura assume maior protagonismo, aparecendo, junto com a figura do poeta, em três das quatro estrofes de “O poeta”, sendo ambas imagens reiteradas e ressignificadas verso a verso para compor o espaço onírico do poema.

Em 1959, portanto após a estada em Londres, João Cabral publica a obra *Quaderna* e nela o signo telefone reaparece para transmitir imagens completamente diversas daquelas presentes em *Pedra do sono*. Em lugar das incômodas e contrastantes figuras oníricas, da atmosfera beligerante, das conexões ilógicas entre espaços interiores e exteriores de *Pedra do sono*, o telefone de *Quaderna* transmitirá a luz interna da figura feminina e sensual com a qual dialoga o eu-poético de “Paisagem pelo telefone”. O telefone continua a desempenhar o papel de mediador de fatos e interlocutores, mas a imaginação literária concentra seu olhar/audição nas descrições de corpos/ paisagens femininas, na expectativa de presença dessa que “nada embacia,” e

11 SUSSEKIND, F. Com passo de prosa: voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto. In. _____. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, p.47. Grifo da autora.

F. R. BORSATO
*Da voz e da
imagem nos
telefones de João
Cabral de Melo
Neto*

para isso, o poeta mobiliza o signo telefone, o abandona por algumas estrofes para desdobrar outros campos semânticos e o retoma no verso 29:

Paisagem pelo telefone

1. Sempre que no telefone
2. me falavas, eu diria
3. que falavas de uma sala
4. toda de luz invadida,

5. sala que pelas janelas,
6. duzentas, se oferecia
7. a alguma manhã de praia,
8. mais manhã porque marinha,

9. a alguma manhã de praia
10. no prumo do meio-dia,
11. meio-dia mineral
12. de uma praia nordestina,

13. Nordeste de Pernambuco,
14. onde as manhãs são mais limpas,
15. Pernambuco do Recife,
16. de Piedade, de Olinda,

17. sempre povoado de velas,
18. brancas, ao sol estendidas,
19. de jangadas, que são velas
20. mais brancas porque salinas,

21. que, como muros caiados
22. possuem luz intestina,
23. pois não é o sol quem as veste
24. e tampouco as ilumina,

25. mais bem, somente as desveste
26. de toda sombra ou neblina,
27. deixando que livres brilhem
28. os cristais que dentro tinham.

29. Pois, assim, no telefone
30. tua voz me parecia
31. como se de tal manhã
32. estivesses envolvida,

33. fresca e clara, como se
34. telefonasses despida,
35. ou, se vestida, somente
36. de roupa de banho, mínima,

37. e que por mínima, pouco
38. de tua luz própria tira,
39. e até mais, quando falavas
40. no telefone, eu diria

41. que estavas de todo nua,
42. só de teu banho vestida,
43. que é quando tu estás mais clara
44. pois a água nada embacia,

45. sim, como o sol sobre a cal
46. seis estrofes mais acima,
47. a água clara não te acende:
48. libera a luz que já tinhas.¹²

“Paisagem pelo telefone” apresenta, no título, dois substantivos semanticamente contrários que adquirem relação de complementaridade. Paisagem, de ordem visual e táctil divide o título com telefone, signo de ordem auditiva que adquire no poema a capacidade de gerar som e imagem, pois se ao telefone cabe a transmissão da voz, ao poeta cabe fazer desse som um símile. Para dar a ver a luz proveniente do corpo feminino, o poema faz do telefone meio de dissecção da imagem-paisagem. Não há um ponto-de-fuga a limitar a visão do leitor, mas duzentas janelas dilatadoras do olhar. A simultaneidade e os paralelismos impedem qualquer limitação e oferecem mobilidade às imagens justapostas. Em lugar da tridimensionalidade que, “em sua ilusão, exige a fixação do espectador num ponto ideal”¹³, Cabral pluraliza os dominantes do poema e insere duzentas janelas hiperbólicas numa só sala, procedimento equivalente ao anunciado pelo crítico João Cabral, no ensaio “Joan Miró”, em que analisa a pintura do catalão. Isso equivaleria a dizer que em “Paisagem pelo telefone” há, de modo similar ao que ocorre na pintura de Miró, uma sucessão de figuras dominantes, “que se propõem simultaneamente, pedindo do espectador uma série de fixações sucessivas, em cada uma das quais lhe é dado um setor do quadro.”¹⁴. No poema, essas figuras

12 MELO NETO, João Cabral de. Quaderna. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, p. 225-227. Os versos foram numerados para facilitar a identificação quando mencionados neste estudo.

13 MELO NETO, João Cabral de. Joan Miró. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, p. 692.

14 Ibidem, p. 697.

adquirem coesão porque estão interligadas por uma sintaxe coordenativa ou subordinativa. À estaticidade das figuras, João Cabral oferece o dinamismo sintático e plástico, cria uma rede de palavras que avançam e retornam, aparecem e desaparecem, começam e recomeçam, intensificando a luz das coisas e da voz que fala ao telefone.

Em relação ao ritmo do poema, o acento tônico, na maioria dos versos, recai sobre as sílabas 3 e 7 ou 4 e 7, o que lhe oferece uma cadência rítmica binária, e oscilações acentuais típicas da redondilha maior. Assim como as imagens desencadeadas sucessivamente na sintaxe do texto, e simultaneamente na memória, a cadência rítmica encantatória estimula a repetição e a relação intrínseca entre som e figuras, verificável desde a primeira estrofe, quando a imagem “sala” está implícita nas assonâncias em /a/ do verso 2 e no signo faLAvAS que possui em seu interior o anagrama de “sala”. A reincidência do signo “falavas” no terceiro verso, seguido de “sala”, parece antecipar a imagem da interlocutora nua que fala ao telefone, no espaço de uma sala.

Para alcançar essa imagem, o poema faz uso de recorrências e paralelismos. A palavra “telefone” está presente no título e nos versos 1 e 40. O verbo “falavas” aparece nos versos 2, 3 e 39. O pronome “eu” mais o verbo “diria” fazem paralelismo nos versos 2 e 40. Os versos 7 e 9 formam par idênticos. O signo “luz” está nos versos 4, 22, 38, 48, além dos muitos sinônimos ou termos análogos a esse signo, como: *janelas, manhã, meio-dia, brancas, sol, caiados, ilumina, brilhem, cristais, clara, cal, acende*; e dos antônimos *sombra, neblina*. Os paralelismos constroem a isotopia da claridade capaz de dar a ver a paisagem pelo telefone que tem por núcleo a interlocutora despida. Do conjunto de imagens, somente três possuem luz intestina: a interlocutora, as velas ao mar e os muros caiados. As demais são “invadidas” pela “luz”. Trata-se de uma paisagem que, no princípio, se ocupa da luz invasora, mas, gradativamente, descobre a luz dos cristais internos que permitem ver a interlocutora não mais oculta, como nos versos iniciais, mas presentificada em “tu” (v. 43), único pronome do caso reto que faz referência à mulher despida.

Na estrofe 8, após o movimento de expansão das imagens rumo à paisagem exterior, há a recuperação da imagem e condição inicial da voz ao telefone. Essa retomada do signo auditivo não significa o abandono do visual que continua prevalecendo na descrição da voz fresca e clara, despida de todo excesso, precisa e mínima como uma manhã ensolarada. Tal dispositivo é ativado quando as várias imagens mobilizadas começam a se afastar da imagem nuclear – o corpo feminino que fala ao telefone. Então, o poeta recupera o elo entre as imagens. Esse recurso também acontece na estrofe final que faz referência à sexta estrofe do poema, quando a “luz intestina” aparece pela primeira vez de forma explícita no poema. O verso de encerramento também recupera o elemento luminoso: *libera a luz que já tinhas*. Da “pintura”

justaposta de *sala, janelas, manhã, praia e muros caiados* surge a *luz intestina* que equivale à imagem feminina da mulher-poesia.

Vê-se que o recurso que Cabral conceitua como poesia discutida dá-se em “Paisagem pelo telefone” pela retomada de termo ou expressão da estrofe anterior, à maneira do leixa-pren empregado em cantigas medievais. Conforme afirmado acima, quando do estudo dos poemas de *Pedra do sono*, a retomada do termo telefone, em “O poeta”, viabiliza a hipótese de que João Cabral colhe da tradição literária o procedimento evidenciado na lírica medieval, o que pode ser reforçado pelo conhecimento que o poeta possuía da poesia medieval espanhola e da literatura popular do Nordeste brasileiro.

O poeta também se interessou pela “destreza intelectual e/ou capacidade associativa”¹⁵ dos poetas metafísicos ingleses, definida como *wit*. A crítica do *wit* ficou dividida em relação a seu emprego, ora considerando as associações geniais, ora achando-as excessivas por “forçar ideias heterogêneas a coexistirem”¹⁶. Predominam na obra de João Cabral as associações de imagens pertencentes a campos semânticos díspares. As sucessivas avaliações críticas do conceito chegaram ao traço surpresa do *wit* como importante elemento comunicativo. Trata-se de um trabalho expressivo e intelectual com a linguagem que gerou desconfiança dos românticos, sob o argumento de se tratar de uma “falta de espontaneidade.”¹⁷, lembrando que Cabral preferia o cálculo e o controle de seu métier à espontaneidade e ao improviso. Eliot, em sua revisão crítica do conceito de *wit* e da poesia metafísica, realizada no ensaio *The Metaphysical Poets* (1921), afirma que os metafísicos apresentam “*sensuous thought*” em uma aura de “*wit*”, o que controla o excesso de paixão e de sentimentos, bem como a exagerada seriedade, mobilizando o autocontrole do intelecto alerta. João Cabral, ao dialogar com essa tradição literária, mobiliza imagens literárias inusitadas que aproximam o corpo feminino do muro caiado, ambos núcleos de luz interior. Além disso, pelo recurso da retomada, “Paisagem pelo telefone” repete palavras e expressões da estrofe anterior, num encadeamento de imagens coesas no espaço do poema porque trabalhadas de modo a gerar restabelecimentos, attenuações, intensificações, temporalização estendida, traços da situação agradavelmente sedutora em que se encontra o eu-poético que escuta a voz e a descreve.

Percebe-se que todo o poema apresenta reiterações de termos interestróficos e intraestróficos, com a presença de anáfora e anadiplose. Cabral também mobiliza classes gramaticais promotoras de relações entre termos dos versos, tais como o pronome relativo, as conjunções alternativas, aditivas, explicativas e comparativas, os advérbios de intensidade e de negação. Tudo

15 LIMA, José Luís Araújo. *A poesia dos Metafísicos: modos da expressão e o efeito de “awareness”*. Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literaturas. - Porto. - 2ª série, v.1 (1984), p.248.

16 Ibidem, p. 248.

17 Ibidem, p. 249.

está cuidadosamente interligado na trama sintática, e esses dispositivos da linguagem são mobilizados para a construção da imagem complexa do corpo de luz. O poema parte da chamada telefônica, realizada no espaço privativo de uma sala, para expandir a imagem rumo ao exterior praiano da paisagem recifense, discutida até o verso 29, quando a conjunção “pois” e a repetição do termo “telefone” concentra a atenção na voz-imagem ao telefone. Inicia-se o processo de desnudamento da imagem. Pelo recurso da retificação, o eu-poético despe a imagem até alcançar a sua luz interior. A expressão “como se” (versos 31 e 33) oferece um traço ficcional passível tanto de revisão das impressões (versos 35 e 36) quanto de acréscimo de dados (versos 39 a 42) sob a intenção de depuração da imagem. A cadência rítmica encantatória associada às reiterações de algumas figuras distribuídas estratégicamente no poema e à estrutura sintática de caráter lógico-argumentativo são coerentes com o processo de ajustamento da imagem nos poemas de Cabral. O poeta prova, substitui, refuta, recupera figuras por meio do recurso da reiteração. Além disso, promove o diálogo entre obras ao praticar a permuta de ritmos e figuras.¹⁸

O signo telefone aparecerá em outros dois poemas que compõem a obra *Sevilha andando*, de 1993. Neles, a interlocutora que fala ao telefone é Sevilha personificada em corpo-cidade que desperta no eu-poético o desejo e a forte expectativa de contato. O primeiro poema apresenta dois blocos de três estrofes cada, assim divididos pela pontuação final de cada bloco, o que denota a conclusão de um período, ideia ou relato:

Sevilha ao telefone

125

1. Falo a Sevilha: ao telefone.
2. Ela, a qualquer hora do dia.
3. Falo até quando ocupado,
4. e está quase sempre Sevilha.

5. Falo mesmo quando ela dorme
6. (ah! poder despertar Sevilha!),
7. porque sei sempre quem está
8. no extremo da linha vazia:

9. é um vazio vivo, habitado

¹⁸ Embora a permutação aconteça de modo bastante evidente na obra *A educação pela pedra*, onde são encontradas permutas intragrupais e intergrupais, conforme Secchin (2014, p. 238), este estudo aponta para a permuta da figura do telefone em três obras de Cabral: *Pedra do sono*, *Quaderna* e *Sevilha andando*, sendo que entre essas duas últimas obras ocorre inclusive a permuta temática (a audição da voz feminina) e rítmica (“Paisagem pelo telefone” e “Ainda Sevilha ao telefone” empregam o verso heptassílabo, apresentam cadência binária e rimas pareadas em /i/).

10. por todo o zumbir que é Sevilha

11. mesmo dormida de todo:

12. O que é muito pouco por dia.

13. Ligo o telefone e espero:

14. melhor se não o atendessem.

15. Então, é o respirar recado:

16. Fala-me dormindo, e entendo

17. e me diz tudo que acordada

18. por puro pudor não diria:

19. “Não imagines que sou menos

20. porque agora estou dormida;

21. tanto dormindo entre lençóis,

22. ou no telefone abstraída,

23. te respondo em mulher inteira,

24. mais que qualquer outra, Sevilha.”¹⁹

O primeiro bloco de estrofes funciona como um intróito ao tema da constância de Sevilha ao telefone (versos 2 e 4) e da obsessão do eu-poético pela comunicação com ela (verso 5). O segundo bloco instaura a narração de um episódio em que o eu-poético telefona para Sevilha e, enquanto espera, afirma, no verso 14, o desejo de que Sevilha não o atenda, contradizendo o verso 6 do primeiro bloco que, entre parênteses, confessa de modo reservado: “(Ah! poder despertar Sevilha!)”. Essa contradição estende-se para Sevilha que fala ao telefone, mas permanece dormida, motivo por que, segundo o eu-poético, ela confessa o que não diria se estivesse desperta. Sevilha atende ao apelo presente no verso 6 e sua voz assume o discurso direto, resultando no tom dramático dessa parte do poema devido à presença da voz confessional e íntima da interlocutora que apresenta ao eu-poético a sua condição de “mulher inteira”.

As reiterações intra e interestróficas também são praticadas nesse poema, sendo que o termo “Sevilha” e seu substitutivo pronominal “ela”, oculto ou não, aparecem em todas as estrofes. Além disso, há a repetição do campo semântico relativo à sonoridade, no termo “telefone” e nos verbos “falar”, “dizer”, “responder”, “respirar”, além da substantivação de “zumbir”. Por outro lado, junto dessa coerência lexical e sintática está a surpreendente quebra de convenções da Sevilha que fala dormida, numa espécie de sonambulismo confessional. Nos versos 21 e 22, Sevilha inclusive questiona uma possível crença do eu-poético que desautoriza a voz que fala dormida ou absorta.

19 MELO NETO, João Cabral de. Sevilha andando. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, p.642-643.

Além disso, o eu-poético aparece confuso porque quer e não quer despertá-la. Nesse sentido, o poema “Sevilha ao telefone” parece dialogar com “O poeta”, de *Pedra do sono*. Eles se aproximam pelos traços contraditórios e ilógicos. Enquanto no primeiro, isso se deve ao contexto bético, no outro parece ser uma concessão à figura feminina e a seu poder encantatório. Em qualquer condição, Sevilha é mulher inteira e singular.

Outro aspecto a discutir é o emprego do pretérito imperfeito em “Paisagem pelo telefone”, o que oferece a ideia de ação inconclusa, pertencente a um passado ainda presente e em processo. O poema “Sevilha ao telefone” emprega o tempo presente para apresentar a condição permanente de Sevilha: inteireza e singularidade, o que viabiliza essa imagem paradoxal de uma Sevilha desperta e adormecida, distante e próxima, que fala e dá a ver sua inteireza de cidade e de mulher.

Outro poema de *Sevilha andando* que apresenta similar mote é “Ainda Sevilha ao telefone”, mas em lugar da voz da interlocutora Sevilha, o que se ouve é a dinâmica do funcionamento da cidade. Trata-se de um só episódio que se inicia novamente no desejo do eu-poético de falar com Sevilha pelo telefone e termina com a expansão sonora e a instauração de várias imagens que metaforizam o pulsar da cidade: *relógio com vida, ácido vivo de ginja, pulsação longínqua, pregão de tudo, pragas de vizinhas, arfar de cidade*:

Ainda Sevilha ao telefone

Quando pelo telefone
quero falar com Sevilha
e Sevilha, por acaso,
está no instante dormida,

127

deixo aberto o telefone
à concha de voz vazia:
ouço então no telefone
como relógio com vida,

toda uma vida passar
como o ácido vivo de ginja.
Ninguém fala ao telefone,
mas há pulsação longínqua;

onde há um pregão de tudo,
onde há pragas de vizinhas,
e se ouve o arfar de cidade

A concha do telefone conecta espaços da cidade de Sevilha e desperta a memória do eu-poético que sente a pulsão vital de Sevilha, listada na estrofe final. Longe ou perto de Sevilha, no tempo presente ou pela mediação da memória, o eu-poético estabelece com ela uma relação afetuosa, estética, sensual. A paisagem e a cultura do lugar parecem promover a integração do eu poético com o espaço e seus elementos. Determinantes culturais e topográficos fazem de Sevilha um espaço do desejo e do bem-estar.

No livro *Sevilha andando*, os dois poemas mencionados, quando inter-relacionados, adquirem aspecto serial não só pela retomada temática, lexical, de versos e figuras, mas também pela repetição da ação de telefonar para Sevilha, marcada pela presença do advérbio “ainda”.

A série, segundo Sussekind (1998), instaura no texto um acúmulo de detalhes e paralelismos que geram certa orientação narrativa. Quando lemos “Ainda Sevilha ao telefone”, o advérbio do título anuncia a relação de implicação com “Sevilha ao telefone”, interligando os episódios e gerando uma trama narrativa em que Sevilha ora atende ao chamado do eu-poético e lhe oferece a confissão de sua integridade e singularidade; ora não atende, mas permite que o eu-poético, conhecedor que é do ser de Sevilha, acesse a sua “pulsão longínqua”. Assim como acontece no poema “Sevilha ao telefone”, nesse último encontramos anáforas enumerativas da qualidade de Sevilha (versos 13 e 14); a retomada dos termos “telefone” e “Sevilha”; as rimas em /i/ predominantes nos versos pares de “Sevilha ao telefone” e de “Paisagem pelo telefone”; o episódio que relata a tentativa de interlocução entre o eu-poético e a cidade.

Em “Sevilha ao telefone”, o eu-poético revela profundo conhecimento da interlocutora: “porque sei sempre quem está/ no extremo da linha vazia.”²¹. E a descreve brevemente, numa única estrofe, na sintética imagem do vazio vivo de Sevilha. Depois disso, assim como fazia habitualmente em *Paisagem pelo telefone*, o eu-poético telefona para Sevilha e aguarda que ela desperte para atendê-lo. E Sevilha não desperta, mas é capaz de falar adormecida e confessar sua intimidade.

Sevilha torna-se o núcleo que interliga os dois poemas. Em torno dessa imagem estarão as demais, satélites a expandir e qualificar a imagem nuclear. Nota-se um movimento que oscila entre o descontínuo da descrição de Sevilha e a sequencial narrativa do contato telefônico com ela. Os versos são combinados de modo a modificar ou a expandir a informação sobre a imagem, qualificando-a com relação ao tempo (a qualquer hora do dia,

20 MELO NETO, João Cabral de. Sevilha andando. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, p.646-647.

21 MELO NETO, João Cabral de. Sevilha andando. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, p. 643.

quando, instante, relógio), ao modo (ocupado, dormida, vazio vivo), ao lugar cultural (pregão, pragas de vizinhas).

Lidos de modo conjunto, “Paisagem pelo telefone”, “Sevilha ao telefone” e Ainda Sevilha ao telefone” formam uma narrativa do desejo de interlocução com esses corpos femininos. Desejo que inclui expansões superlativas de duzentas janelas e o falar adormecida. Retomados os telefones de *Pedra do sono*, vê-se que imagens e situações oníricas ainda podem ser mobilizados pelo telefone, mediador tanto de fatos perturbadores quanto da confissão de Sevilha enquanto dorme. Nos dois casos, o eu-poético e o poeta assumem o papel secundário de sujeito passivo diante dos acontecimentos e à mercê da “noite furiosa” ou de sujeito fascinado pela voz ao telefone.

Verifica-se que o telefone, em *Pedra do sono*, tem funções diversas, sendo que ora ele não promove a comunicação esperada (“Poema deserto”), ora transmite gritos onicamente mudos (“O regimento”), ora apresenta a velocidade e o impacto do pássaro-trovão que aterrissa coisas-notícias assustadoras, capazes de secar as flores que nascem dos olhos do poeta. Vê-se que na primeira obra de Cabral, o telefone não cumpre seu papel de transmissor de vozes e mediador de diálogos ou, se o faz, oferece ao poeta passivo fatos perturbadores que parecem fazer referência ao contexto pavoroso da Segunda Guerra Mundial.

Nolivro *Quaderna*, o telefone é objeto de uso contínuo para comunicação com a interlocução feminina, conforme anuncia o primeiro verso. Em lugar dos espaços angustiantes de *Pedra do sono*, o telefone de “Paisagem pelo telefone” transmitirá a voz da interlocutora que instigará a imaginação do eu-poético, responsável por uma série de imagens fartamente luminosas, desdobradas do espaço provável em que está a interlocutora: “uma sala/ toda de luz invadida.”. Se antes, à revelia do poeta, desciam vozes sem cabeça, susto, medo e morte de seu telefone; agora o sistema coeso de imagens de luz advém da imaginação e do conhecimento que o eu-poético revela ter do corpo da interlocutora e de seu espaço de fala. As onze primeiras estrofes lançam hipóteses sobre o modo como a interlocutora está ao telefone. O poema desloca-se entre o saber e o imaginar. A voz da interlocutora ao telefone é responsável pela dinâmica das imagens mobilizadas no poema, ora sob a certeza do conhecido²², ora sob o crivo da imaginação que gera um movimento hipotético e sedutor, marcado pelas frases “eu diria”, “me parecia”, “como se” que buscam reunir as imagens capazes de representar o corpo feminino.

Três décadas depois, no livro *Sevilha andando*, João Cabral retoma o signo telefone. Apesar da proximidade evidente com o poema de *Quaderna*, tanto na discussão de imagens, nas rimas pareadas, no emprego da quadra,

²² Certeza expressa nos versos 17 ao 20 que mostram conhecimento da paisagem beira-mar de Recife ou nos versos 21 e 22 que afirmam com veemência o modo de ser dos muros caiados, ainda no verso 43 em que o eu poético afirma que nua a interlocutora fica “mais clara”.

quanto no desejo que o eu-poético possui pela interlocutora que agora é nomeada, trata-se de Sevilha; é curioso notar que nos dois poemas de *Andando Sevilha*, a interlocutora está adormecida e terá que ser despertada ou não. Conforme mencionado anteriormente, Sevilha toma a decisão de iniciar sua fala com o anúncio de um suposto juízo de valor do eu-poético que teria por premissa um certo rebaixamento daquele que dorme:

“Não imagines que sou menos
porque agora estou dormida,”²³

Conhecendo o projeto poético de Cabral, sabemos que ele anunciou em “Considerações sobre o poeta dormindo”, tese apresentada no *Congresso de Poesia*, realizado em Recife, em 1941, que o sono não inspira a poesia, mas pode fecundá-la enquanto linguagem à disposição do poeta:

A ação do sono sobre o poeta se dá em outro nível que o de simples material para o poema. Num terreno em que ele deixa de ser um objeto e se transforma como que num exercício, num apronto para o poeta (no sentido esportivo do termo), aguçando nele certas aptidões, certa vocação para o sobrenatural e o invisível, certa percepção do “sentido oculto das coisas inertes”, da fórmula de Pedro Nava.²⁴

Décadas mais tarde, depois da publicação de *Sevilha andando*, Cabral afirma a lucidez do poeta desperto, arquiteto do verso:

Para mim, a poesia é uma construção, como uma casa. Isso eu aprendi com Le Corbusier. A poesia é uma composição. Quando digo composição, quero dizer uma coisa construída, planejada – de fora para dentro. Ninguém imagina que Picasso fez os quadros que fez porque estava inspirado. O problema dele era pegar a tela, estudar os espaços, os volumes. Eu só entendo o poético neste sentido. Vou fazer uma poesia de tal extensão, com tais e tais elementos, coisas que eu vou colocando como se fossem tijolos. É por isso que eu posso gastar anos fazendo um poema: porque existe planejamento.²⁵

23 MELO NETO, João Cabral de. Sevilha andando. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, p.643.

24 MELO NETO, João Cabral de. Considerações sobre o poeta dormindo. In. _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, p.687.

25 MELO NETO, J.C. de. Considerações do poeta em vigília - entrevista. In: *Cadernos de Literatura Brasileira – João Cabral de Melo Neto*, Instituto Moreira Salles, nº 1, mar 1996, p. 21.

E Benedito Nunes sintetiza esse processo cabralino de aprendizagem da poesia ao anunciar que o poeta não se deixou levar pela poesia pura, tampouco pela poesia de sublimação do real, mas pela palavra-imagem que desdobrada em outras será capaz de representar o objeto:

(...) é a parte morta e calcinada da experiência subjetiva que a expressão lírica traz à tona da linguagem. Essa calcinação, que João Cabral hesitou em aceitar no seu valor de resto, de detrito, pareceu-lhe depois a condição mesma da passagem do psíquico ao poético, da poesia estado emocional à poesia como estado da linguagem, por obra da interferência voluntária da atenção que cristaliza a lembrança e os sentimentos desagregados ou putrefatos (...)²⁶

Cabral não nega o sonho porque o vê como uma obra que pode ser reconstituída na linguagem do poema, mas na tese de 1941 afirma que o sonho só pode ser presença e imagem do poema se for percebido objetivamente, numa relação de implicação entre o que habita tanto a inconsciência quanto a consciência do poeta. Muitos estudos críticos leem o percurso poético cabralino em uma linha evolutiva que teria início em *Pedra do sono* (com as evidentes marcas **oníricas** e a presença recorrente do espaço noturno), passaria pela **lucidez** do sol do meio-dia culminante em *A educação pela pedra* e assumiria o **lúdico** a partir da publicação da obra *Museu de tudo*, em que a narratividade e a enunciação em primeira pessoa seriam adotadas²⁷. Entretanto, esses traços são encontráveis em toda a obra poética cabralina em menor ou maior medida porque são linhas de força de sua escrita. No último livro do poeta, a voz de Sevilha ao telefone parece desconstruir hierarquias e sugerir que sono e distração não a diminuem: “tanto dormindo entre lençóis,/ ou no telefone abstraída,/ te respondo em mulher inteira,/ mais que qualquer outra, Sevilha.”²⁸

Seguindo a lição dos poetas metafísicos, Cabral faz da vivência emocional a matéria de pensamento. As mais diversas experiências são trabalhadas de modo a gerar imagens poéticas aparentemente desconexas e inesperadas que se fazem semelhantes e coesas na poesia, à revelia da certeza de sua dessemelhança fora desse espaço. Segundo Calvino, “Em torno de cada imagem escondem-se outras, forma-se um campo de analogias, simetrias e

26 NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971, p. 57.

27 Conferir em BARBOSA, Joao Alexandre. “João Cabral: Museu de tudo e depois”, *Paisagem Tipográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999) - Revista Colóquio Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 157/158, jul.-dez 2000, p.159-181.

28 MELO NETO, João Cabral de. Sevilha andando. In: _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, p.643.

contraposições.”²⁹ Desde *Quaderna*, o telefone passou a mediar as sensações e impressões de um eu-poético seduzido pelo corpo e modo de ser do objeto – mulher-cidade. Esse fascínio faz mobilizar figuras e campos semânticos que compõem com a maior precisão a imagem do corpo que se encontra no centro desse sistema de versos. Essa expansão descritiva parece guardar consigo o desejo de presença visual do objeto que se dá pela voz ao telefone e pelas imagens suscitadas no imaginário do interlocutor, marcas da obsessão metapoética de João Cabral. As variações sintáticas e as potencialidades semânticas das palavras oferecem uma visão precisa e plural do corpo descrito. É uma estrutura acumulativa porque aumenta gradativamente a rede de palavras e diversifica as perspectivas sobre o objeto. Lê-se “Paisagem pelo telefone” de outra forma quando relacionado com “Sevilha ao telefone” e o mesmo é possível dizer da leitura desse último em relação com “O poeta”, de *Pedra do sono*. João Cabral reordena a imagem verso a verso, poema a poema, promove a pluralidade de “frames” e de apreensões visuais em busca de novas perspectivas sobre o objeto.

Para isso, Cabral tensiona o objeto e o observador, põe em relação o que se dá a ver por meio da voz e aquele que quer ver, aquele que vê e como vê o que é visto. E para isso, convoca na tradição literária os recursos expressivos que satisfaçam a sua exigente poética, numa constante reescrita de temas, imagens e ritmos para “satisfação mais especial do homem”³⁰ que somos todos os leitores de sua poesia.

29 CALVINO, Ítalo. Visibilidade. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio – lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 104.

30 Conforme epígrafe de Paul Valéry do início deste texto.

Referências

BARBOSA, João Alexandre. João Cabral: Museu de tudo e depois. In: *Paisagem Tipográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999) - Revista Colóquio Letras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 157/158, p. 159-181, jul.-dez. 2000.

CALVINO, Ítalo. Visibilidade. In: _____. *Seis propostas para o próximo milênio – lições americanas*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 95-114.

LIMA, José Luís Araújo. A poesia dos Metafísicos: modos da expressão e o efeito de “awareness”. *Revista da Faculdade de Letras, Línguas e Literaturas, Porto*, 2^a série, v.1, p. 247-259, 1984. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/artigo3951.pdf>. Acesso em: 13 set. 2020.

MELO NETO, João Cabral de. Pedra do sono. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, p.41-55.

_____. Quaderna. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, p.217-268.

_____. Sevilha andando. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, p.627-651.

133

_____. Considerações sobre o poeta dormindo. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, p.683-688.

_____. Joan Miró. In. _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999, p. 689-720.

_____. Considerações do poeta em vigília - entrevista. In: *Cadernos de Literatura Brasileira – João Cabral de Melo Neto*, Instituto Moreira Salles, n. 1, mar. 1996.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

SUSSEKIND, Flora. Com passo de prosa: voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto. In: _____. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998, p. 31-54.

_____. *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou o arquiteto = Eupalinos ou L'Architecte*. Trad. de Olga Reggiani. Rio de Janeiro: Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996. Edição bilíngue francês/português..

Recebido em: 14/09/2020

Aceito em: 06/11/2020

Um velho mestre à espreita: Willy Lewin leitor de João Cabral¹

*An old master on the Lurk: Willy Lewin, a
João Cabral reader*

Edneia Rodrigues Ribeiro²

RESUMO

Este trabalho pretende analisar o poema “A Willy Lewin morto”, a fim de apontar que uma suposta efemeride pode revelar, além do cunho afetivo, vínculos literários entre João Cabral de Melo Neto e seu mentor intelectual durante a juventude, no Recife. Como os estudos acerca de Willy Lewin são escassos, este trabalho se baseará em referências ao longo da obra de João Cabral de Melo Neto, entrevistas, missivas e informações obtidas em documentos de fontes primárias. Será discutido como Lewin, a quem é dedicado o principiante *Pedra do sono* (1942), é retomado nesse poema de *Museu de tudo* (1975), assumindo ares de leitor especializado de quem o poeta amadurecido busca “o sim e o desagrado”.

Palavras-chave: *Literatura brasileira; João Cabral de Melo Neto; Willy Lewin.*

ABSTRACT

This work intends to analyze the poem “A Willy Lewin morto” as a way to showcase that supposed ephemerality might reveal, beyond affection, literary bonds between João Cabral de Melo Neto and his intellectual mentor during his youth in Recife (Brazil). As studies on Willy Lewin are scarce, this work will be based on references throughout João Cabral de Melo Neto’s work, in interviews, correspondence, and other information obtained first hand through João Cabral’s documentary collection. This paper will discuss how Lewin, to whom he dedicated one of his early works, ‘Pedra do Sono’ (1942), is once again referenced in this poem from ‘Museum of Everything’ (1975), assuming a role of a specialized reader from whom the poet seeks approval.

Keywords: *Brazilian literature; João Cabral de Melo Neto; Willy Lewin.*

¹ Uma versão inicial deste trabalho foi apresentada no VII Simpósio Mundial de Estudos da Língua Portuguesa (SIMELP), ocorrido em Ipojuca-PE, em agosto de 2019. Algumas ideias dialogam com a tese de doutoramento – *Um museu de duas faces: poesia de circunstância em João Cabral de Melo Neto* – defendida pela autora deste trabalho, na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), em 2019.

² Instituto Federal Norte de Minas Gerais (IFNMG), Montes Claros, Minas Gerais. E-mail: edneiarr@yahoo.com.br

*foste ainda o fantasma
que prelê o que faço,
e de quem busco tanto
o sim e o desagrado.*

(João Cabral de Melo Neto)

Os versos dessa epígrafe sugerem a existência de um fantasma-leitor que segue vigiando o fazer poético de João Cabral de Melo Neto. A ele o poeta consagrado – que se prepara para publicar o décimo quarto livro – busca agradar, mesmo que de modo paradoxal. Afinal, quem exerce o papel de leitor especializado que inspeciona o processo de criação da poética cabralina?

Faz-se necessário contextualizar que tais versos compõem a última estrofe do poema “A Willy Lewin morto”, de *Museu de tudo* (1975). Esse livro é considerado pelo próprio poeta e por alguns dos seus estudiosos, como o mais inclinado ao circunstancial no conjunto de livros de João Cabral. Marta de Senna (1980) e João Alexandre Barbosa (2007), por exemplo, reiteraram essa opinião, indicando o título como um divisor na obra cabralina, à medida

que se desprende do planejamento rigoroso e compõe-se por poemas, supostamente, menos elaborados.

Desde os primeiros trabalhos em que é analisado – *João Cabral*: tempo e memória (1980), de Marta de Senna– a textos mais recentes – “Os jardins enfurecidos” (2009), de Lêdo Ivo – enfatiza-se o aspecto fragmentário e circunstancial a que lhe atribui seu próprio autor. Ao evidenciar como esse *Museu* se inclina ao contingente, Lêdo Ivo (2009, p. 19) define-o como “um inventário, um livro de acumulação: paisagens, viagens, leituras, amizades, a ronda da morte, reflexões, quadros e pintores, futebol e dança.” A partir desse traço, compara-o a *Mafuá do malungo*, de Manuel Bandeira, atribuindo a ambos a capacidade de reunir poemas de circunstância nos quais predominam figuras conviviais.

Para Marta de Senna (1980), embora seja visto como invertebrado, *Museu de tudo* se organiza em torno de determinados núcleos poéticos, sendo mais numeroso o grupo de poemas de circunstâncias e sobre o tempo. Segundo a estudiosa, esse livro não contribui significativamente para a poesia brasileira contemporânea como o fizeram *O engenheiro* e *A educação pela pedra*, mas torna-se importante na trajetória do poeta, “porque nele se insinua o perfil de um novo Cabral, que, não obstante, já existia no anterior” (SENNA, 1980, p. 203).

As opiniões sobre esse livro oscilam desde a predominância de poemas de circunstância ou metalinguístico a uma possível reviravolta na obra desse pernambucano. A respeito da ruptura com o projeto poético que antecede *Museu de tudo*, há leituras indicando mudança de rumos e outras sugerindo que algumas novidades não estão completamente desprendidas do estilo cabralino. Para João Alexandre Barbosa (2007, p. 274), o que foi publicado após *A educação pela pedra*, principalmente *Museu de tudo* e *A escola das facas*, representa a passagem, mas não o afastamento das aprendizagens poéticas desenvolvidas em livros anteriores.

Antonio Carlos Secchin (2014, p. 267) assinala que “João Cabral, aparentando incorporar novos ingredientes a seu universo poético, permanece fiel a ângulos já obsessivamente trabalhados”. Desse modo, a provável ausência da coluna vertebral não pode ser vista como sinônimo de inconsistência, pois os poemas não se amontoam aleatoriamente. Eles se organizam em torno de alguns núcleos entre os quais se destaca a metalinguagem, que possibilita a esse poeta referenciar e reverenciar a própria arte, inclusive a sua poesia, revelando-se, numa espécie de espelho invertido, à medida que se propõe a falar de outros artistas.

Observa-se que a metalinguagem e a poesia de circunstância se apresentam como características fulcrais de *Museu de tudo*. A imbricação entre esses dois traços pode ser considerada um fator essencial na construção do poeta crítico que se dispõe tanto a analisar outros artistas quanto a fazer um

balanço da sua própria obra. Cerca de metade dos poemas desse livro versa sobre artistas de diversos segmentos e de diferentes épocas e nacionalidades. Logo, dos oitenta poemas reunidos na antologia *Poesia crítica* (1982), organizada pelo próprio poeta, quarenta vêm de *Museu de tudo*. No livro de 1975, a Literatura Brasileira comparece em dez poemas que homenageiam escritores amigos de João Cabral: Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes, Willy Lewin, Joaquim Cardozo, Gilberto Freyre, Rubem Braga e Marques Rebelo.

Destacam-se, em *Museu de tudo*, alguns poemas sobre o falecimento de personalidades e amigos, que podem ser vistos como mais inclinados à poesia de circunstância. Aliás, considerando-se a recorrência da morte na poética cabralina, a abordagem do tema não representa novidade. Todavia, chama atenção o fato de que, em poemas que versam sobre a morte de literatos³, não se enfatiza o acontecimento fúnebre, mas serve de pretexto para realçar a criação artística do homenageado. Muitas vezes, a maneira como morreram é associada ao método de criação e ao estilo poético do falecido. Como pode ser observado em “A Willy Lewin morto”:

Se escrevemos pensando
como nos está julgando
alguém que em nosso ombro
dobrado, imaginamos,

e é o primeiro que assiste
ao enredado e incerto
que é como no papel
se vai nascendo o verso,

e testemunha o aceso
de quem está no estado
do arqueiro quando atira,
mais tenso que seu arco,

foste ainda o fantasma
que prelê o que faço,
e de quem busco tanto
o sim e o desagrado.

(MELO NETO, 1975, p. 59).

Considerando o falecimento de Lewin, em 1971, esse poema pode ser visto como uma efeméride. Entretanto, de maneira semelhante às homenagens

³ Marques Rebelo (“Na morte de Marques Rebelo” e “O espelho partido”), W. H. Auden (“W. H. Auden”) e Marcel Proust (“Proust e seu livro”).

a Marques Rebelo e W. H. Auden, o foco não recai sobre a morte, mas destaca a relevância do poeta e ensaísta pernambucano na formação de João Cabral, durante sua juventude no Recife. Revela-se, dessa maneira, a intersecção entre poesia crítica e poemas de circunstâncias, nos poemas para amigos do livro *Museu de tudo*, como foi problematizado na tese de doutorado de minha autoria.

A referência a Lewin evidencia que, mesmo após sua morte, ele segue fiscalizando a qualidade do que o poeta amadurecido escreve, demonstrando sua importância para além do papel de tutor intelectual, no início dos anos 1940. A vigília constante pode ser compreendida como uma das razões que levam João Cabral a viver no extremo do fazer poético, como sugerem os versos: “no estado/ do arqueiro quando atira, / mais tenso que seu arco”. Tal estado de tensão deve-se à busca constante pela aprovação do seu mentor, mas de modo paradoxal, pois o sujeito poético afirma querer “tanto o sim e o desagrado”.

O “desagrado” pode ser entendido como aspectos que tornam a poesia de João Cabral diferente do que aprendera com Lewin, representando, portanto, uma maneira de superar a si próprio à medida que se distancia do estilo poético que se esboça no principiante *Pedra do sono* (1942). Busca-se o sim, ou seja, apenas um gesto afirmativo, embora consciente de que os novos rumos da sua poética possa incomodar o antigo mestre.

Para entender a ambiguidade do “sim e do desagrado”, torna-se importante uma breve apresentação de quem exerce o papel de “fantasma-leitor” dos versos cabralinos. Willy Diniz Lewin foi um poeta, ensaísta, crítico literário, funcionário público, nascido na cidade do Recife, em 1908. Juntamente com João Cabral, Vicente do Rego Monteiro e José Guimarães de Araújo, promoveu o I Congresso de Poesia do Recife que contou, anteriormente, com divulgação de um manifesto⁴ assinado por eles. Teve uma função relevante na formação intelectual de alguns poetas e artistas nordestinos, como João Cabral, Lêdo Ivo e Newton Cardoso, por exemplo, conforme esta citação:

Sentia o impulso interior para fazer qualquer coisa, para ser agrônomo, arquiteto ou pintor. Mas os meus amigos eram poetas. Um deles, chamado [Willy] Lewin, era mesmo uma espécie de guru de todos nós. Não era um grande poeta, mas um homem informadíssimo, com um conhecimento estupendo da literatura moderna francesa. Durante a guerra, a única fonte de informação

⁴ O evento ocorreu na cidade do Recife, em 1941. O manifesto “Primeiro Congresso de Poesia do Recife”, de acordo com Flora Süsskind (2001, p. 264), foi “divulgado em 1940 pela revista *Renovação*, em Pernambuco, e pelo jornal *Dom Casmurro*, Rio de Janeiro.” O texto completo pode ser conferido no livro *Correspondências de Cabral com Bandeira e Drummond* (2001).

que tínhamos era a sua biblioteca. Portanto, como toda a gente fazia poesia nesse grupo, talvez eu me sentisse intruso se não a fizesse. Possivelmente, comecei a escrever para justificar a minha presença naquele grupo.⁵

Sua influência é bastante perceptível nos primeiros trabalhos de João Cabral. A tese “Considerações sobre o poeta dormindo”⁶ toma como epígrafe os seguintes versos de Lewin:

O sono, um mar de onde nasce
Um mundo informe e absurdo,
Vem molhar a minha face:
Caio num ponto morto e surdo.

(LEWIN *apud* MELO NETO, 1994, p. 685).

O título e a epígrafe prenunciam a inclinação ao surrealismo na primeira fase desse aspirante a poeta e crítico literário, até então, sem livros publicados. Com referências a Murilo Mendes e Jorge de Lima, João Cabral (1994, p. 686 e 687) busca demonstrar que “o sono predispõe à poesia”, pois: “O sonho é como uma obra nossa. [...] é uma obra cumprida, uma obra em si. Que se assiste. Esta fabulosa experiência pode ser evocada, narrada. Como a poesia, ou por outra, em virtude da poesia que ela traz consigo, apenas ser transmitida”. A atmosfera onírica e noturna pode ser observada também em *Pedra do sono* (1942).

Nesse livro de estreia, o nome de Lewin aparece na dedicatória: “A meu pai e minha mãe. A Willy Lewin e Carlos Drummond de Andrade”. Além disso, Lewin assina o prefácio – “João Cabral de Melo Neto e sua Poesia” – que pode ser conferido na primeira edição⁷ de *Pedra do sono*. As afinidades entre o “mentor intelectual” e o jovem poeta evidenciam-se no texto de apresentação da poesia de João Cabral, como demonstra este fragmento:

Durante quatro anos, pouco mais ou menos, de convivência cotidiana, chegamos, João Cabral de Melo Neto e eu, a um ponto quase extremo de entendimento poético. Quando digo que nos entendemos perfeitamente não digo que esse entendimento se realiza sempre no plano artístico ou literário. Digo que nos entendemos — e tão plenamente quanto é possível entre duas sen-

5 Entrevista concedida por João Cabral a Maria Leonor Nunes, JL — Jornal de Letras, Artes e Ideias, Lisboa, no. 448, 05/10 fev. 1991. In: ATHAYDE, 1998, p. 143.

6 Apresentada no I Congresso de Poesia do Recife, em 1941. O texto completo se encontra no livro *Prosa* (1997) e também na *Obra completa* (1994).

7 Agradeço a Antonio Carlos Secchin pela gentileza de me disponibilizar o prefácio da primeira edição de *Pedra do sono* (1942).

sibilidades que decerto devem guardar as suas zonas próprias de silêncios e de segredos — no sentido de que funcionamos na mesma onda. Tornam-se, desse modo, praticáveis, entre nós, certas conversas esquisitas, certas estranhas proposições. Basta, por exemplo, que o João me pergunte ou eu lhe pergunte: “Que tal a palavra LUA?” — para que imediatamente sintamos que acabamos de situar na atmosfera que nos cercam o palpitante problema de metafísica poética. (LEWIN. In: MELO NETO, 1942).

A presença de Lewin nos trabalhos iniciais de João Cabral deve-se, em parte, à participação do autor de *Pedra do sono* na roda literária liderada por esse intelectual, como sugere esta declaração: “O mais velho de nós todos, uma espécie de mentor, era o Willy Lewin. Ele tinha uma biblioteca de literatura francesa moderna enorme e foi quando eu tomei conhecimento do surrealismo e outros poetas modernos.” (MELO NETO, 1991)⁸.

Apesar da recorrência de Lewin nos trabalhos de estreia e dos depoimentos reiterando sua importância no processo de desenvolvimento de um dos poetas mais importantes da Língua Portuguesa, paira um silêncio em relação ao antigo mestre nos dez livros seguintes. Após *Pedra do sono*, Lewin será retomado em versos cabralinos, mais de três décadas depois, em *Museu de tudo* (1975).

A propósito, ocorre algo semelhante com outro poeta homenageado no livro de estreia – Carlos Drummond de Andrade. Figura importante nas três primeiras publicações de João Cabral: dedicatórias dos livros *Pedra do sono* (1942) e *O engenheiro* (1945) – “A Carlos Drummond de Andrade, meu amigo”; poema “A Carlos Drummond de Andrade”, no livro de 1945; versos do poema “Quadrilha” como mote e epígrafe de *Os três mal-amados* (1943); além de poemas escritos nessa fase, mas publicados posteriormente, como “C.D.A.”, em *Primeiros poemas*, e “Difícil ser funcionário”, em *Cadernos de Literatura Brasileira* do IMS⁹. Embora nenhum tenha admitido de maneira explícita, o silêncio entre eles, a partir da década de 1950, sugere uma ruptura:

O esvaecimento das correspondências, algumas declarações de Cabral, ausência do poeta mineiro nos livros posteriores a *O engenheiro* (1945) – inclusive nos poemas de cunho metalinguístico e circunstancial, de *Museu de tudo* (1975), em que são reverenciados e referenciados diversos artistas com os quais tem afinidades – entre outras questões, corroboraram e, ainda, suscitam especulações acerca de um possível rompimento. (RIBEIRO, 2017, p. 20).

⁸ Entrevista concedida por João Cabral ao Caderno Folha Mais, do Jornal *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 de março de 1991. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/mais/historia/300391b.htm> Acesso em: 25 out. 2016.

⁹ *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles, número 1 – março de 1996.

Voltando à ausência de Lewin por mais de três décadas na poesia de João Cabral, algumas hipóteses podem ajudar a compreender. Talvez, questões pragmáticas, como a mudança, em 1942, para o Rio de Janeiro e, a partir de 1947, para vários países a serviço do Itamaraty. Outros motivos para esse afastamento podem estar vinculados a questões literárias, mais especificamente, às modificações estéticas e temáticas empreendidas por João Cabral no seu livro de 1945. A partir de então, afasta-se da atmosfera *nonsense*, lunar e noturna de *Pedra do sono* e começa a se alinhar a uma proposta marcada por construtivismo, clareza e precisão.

Características que, não obstante, já estavam presentes em *Pedra do sono* como indicou Antonio Cândido, em “Notas de crítica literária – Poesia ao Norte”¹⁰. A relevância desse texto foi atestada pelo próprio João Cabral: “Hoje eu poderia colocá-lo como prefácio em minhas poesias completas porque ele [Antonio Cândido] previu tudo o que eu ia escrever, a maneira como eu ia escrever.”¹¹. Em uma das raras recepções críticas de *Pedra do sono* na região Sudeste, Antonio Cândido afirma que:

Trabalhando um material caprichoso, como é o do sonho e o da associação livre, o Sr. Cabral de Melo tem a necessidade de um certo rigor por assim dizer construtivista. [...]. Não o chamo, porém, de cubista, porque ele não é só isso. O seu cubismo de construção é sobrevoado por um senso surrealista da poesia. Nessas duas influências – a do cubismo e a do surrealismo – é que julgo encontrar as fontes da sua poesia. Que tem isso justamente de interessante: engloba em si duas correntes diversas e as funde numa solução bastante pessoal. (CANDIDO, 2002, p. 17).

143

A fase solar e construtivista, evidenciada em *O engenheiro*, sugere a consolidação de algumas mudanças significativas na vida e na obra de João Cabral, principiada após sua partida para o Rio de Janeiro, como supõe Willy Lewin, em carta de 02 de junho de 1943:

[...] soube de vagos boatos (veiculados pelo Hélio Feijó, entre outros) acerca de uma grande transformação sofrida por você. Transformação que iria desde as roupas e os hábitos, até um modo de ser.

[...]

10 “Notas de crítica literária – Poesia ao Norte” (Folha da manhã, São Paulo, 13/6/1943; recolhido por Vinícius Dantas em *Textos de intervenção*, 2002)

11 Entrevista concedida a Adalberto de Oliveira Souza e Maria Neuza Cardoso, em 1975. In: MAMEDE, 1987, p. 150.

Bem... Parece q vc. [sic] ouviu mais atentamente do que julgou os conselhos de Schmidt... Tudo ótimo. Não obstante continuo a sentir uma espécie de medo (irracional) da sua jamais explicada “transformação”.¹²

Após esse desabafo, a missiva entre os dois se torna menos frequente e pouco afetuosa. Ainda em 19 de agosto de 1943, Lewin, que escrevia cartas longas com mais de cinco folhas, expressa em menos de uma lauda sua preocupação com a indiferença do amigo. Além de comentários sobre a suposta “transformação” da qual tomava conhecimento por meio de terceiros, como Newton Cardoso e Eros¹³, Lewin reitera: “Ando, sinceramente, desconfiado – e temeroso – de que eu (que até agora me julgo ainda com direito a considerar-me um seu amigo do peito) tenha ingressado numa possível ‘lista negra’ organizada por você por motivos ignorados”¹⁴. O modo de se referir ao amigo torna-se mais formal – “de você João Cabral de Melo Neto, que sempre demonstrou ser meu camarada”. O uso do nome completo, ausente em cartas anteriores, sugere uma quebra no grau de intimidade entre eles.

Depois dessa fase, constam apenas duas cartas enviadas por Lewin, datadas de 14 de agosto de 1951 e 9 de janeiro de 1957. Na primeira, em tom frio e objetivo, faz ressalvas a Lêdo Ivo, a quem o remetente define como “vitorioso poeta da geração de 1945”. Destacam-se, também, orientações sobre trâmites legais e esclarecimentos obtidos com Aluísio Gonçalves de Melo para que João Cabral pudesse adquirir um imóvel no Rio de Janeiro. Trata-se de um apartamento localizado no mesmo prédio de Lêdo Ivo, por meio de quem Lewin diz ter tomado conhecimento do interesse de João Cabral. Na mesma ocasião, comenta sobre uma carta em agradecimento ao envio de *O cão sem plumas*, para a qual não obtivera resposta. Supõe, novamente, extravio de correspondência. A impressão de que o envio do livro de João Cabral a Lewin representaria uma reconciliação é logo desfeita pelo seguinte comentário:

Lêdo teve a lembrança (ou indiscrição) de me falar num P.S de carta sua para ele com alusões, suponho cortantes, a uma minha indesejável e desagradável ‘popularidade nas rodas literárias’. Não sei bem do que se trata e alimentei mesmo durante alguns dias, a intenção bastante impura de pedir exatidões ou... explicações.

12 A correspondência enviada por Willy Lewin para João Cabral está no arquivo desse poeta na Fundação Casa de Rui Barbosa. Trata-se de oito cartas que compreendem o período de 24 de novembro de 1942 a 09 de novembro de 1957, escritas no Recife e no Rio de Janeiro. Não foi possível localizar as cartas enviadas por João Cabral.

13 Não indica o sobrenome, mas possivelmente se refere ao pintor e amigo de João Cabral, Eros Gonçalves Pereira, mencionado também em carta de Cabral para Drummond, datada de 18.6.1942.

14 Em carta de 19/08/1943, escrita no Recife, que consta no arquivo de João Cabral na FCRB.

Discutir, enfim, o assunto. Todavia desisto. A registrar apenas ter sido o confidente precisamente o Lêdo, organizador infatigável e inspirado da grande maioria das reportagens anônimas sobre “A República das Letras”.¹⁵

“A lembrança ou indiscrição” transmitida por Lêdo Ivo, possivelmente, relaciona-se a este fragmento de carta enviada por João Cabral, em 25 de julho de 1951:

Vejo num artigo desse feiíssimo *Jornal de Letras*, que o nosso Willy é uma das pessoas que mais frequentam as rodas literárias. Lembro-me de que quando ele veio para o Rio, a primeira coisa que me disse, no aeroporto ainda, foi a de que não queria frequentar literatos, julgando talvez que então eu não fizesse outra coisa. Mas ao que parece, por mais que eu os tenha frequentado, o record atual de nosso amigo me deixa muito longe. (Carta de 25/07/1951, In: IVO, 2007, p. 54).

Esse mal-entendido parece ter sido amenizado alguns anos depois, como indica a última carta enviada por Lewin, em 9 de janeiro de 1957. De maneira afetuosa, parabeniza por *Morte e vida severina* ter sido considerado por Moacyr Félix, em “Para todos” ou “Jornal de Letras”, o grande – ou o maior – acontecimento poético de 1956. Na mesma ocasião, agradece a João Cabral e a Stella pelo cartão de Natal e, também, pela indicação para que Lewin escreva um artigo semanal sobre “Letras Anglo-Americanas” para o “Suplemento Literário do Estado de São Paulo”. Sobre essa colaboração, a seguinte declaração de João Cabral é esclarecedora:

145

[...] O Willy, nos últimos anos de vida, escrevia regularmente para o Estado de S. Paulo uma crítica de livros ingleses. Podiam reunir isso [os artigos] porque o Willy era uma coisa fantástica, era sobretudo um conversador, um sujeito que conversando era superior a todos. Mas quando ele começava a escrever parece que perdia a capacidade de profundidade. Não deixou nenhum ensaio mais profundo, a poesia dele era uma poesia sem maior importância. É uma pessoa muito difícil de evocar por isto. Você não pode citar coisa dele que seja definitiva. É um homem muito maior do que as obras que ele deixou.¹⁶

15 Nas laudas 03 e 04, da carta de 14/08/1951, enviada do Rio de Janeiro, que consta no arquivo de João Cabral na FCRB.

16 Entrevista concedida a André Pestana, *O que eles pensam*, Rio de Janeiro, Tagore, 1990. In: ATHAYDE, 1998, p. 143.

Se a troca de correspondência entre ambos se encerrou nessa carta de 1957, como se pode inferir com base no espólio documental de João Cabral, o mestre – citado na tese “Considerações sobre o poeta dormindo” (1941), homenageado na dedicatória do primeiro livro, *Pedra do sono*, do qual assina o prefácio – reaparece na obra do poeta amadurecido, assumindo ares de leitor especializado.

Apesar da erudição e da importância na formação de alguns nomes do modernismo brasileiro, conforme assinalaram João Cabral e Lêdo Ivo, a produção intelectual de Lewin dispõe de raros registros em livros. Além da dificuldade de acesso à sua obra, o silêncio a seu respeito impera na historiografia literária. Entre as referências, destaca-se um verbete, na Enciclopédia de Literatura Brasileira (2001), atribuindo a ele a autoria de: *15 poemas*, 1936; *Ensaios de circunstância*, 1952; *Caminhos da poesia*, 1936; *Alguns ingleses*, sem data, e alguns textos em antologias organizadas por outros escritores.

Diante de poucas informações sobre Lewin, a consulta ao espólio documental de João Cabral – pertencente ao Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, da Fundação Casa de Rui Barbosa – tornou-se uma das principais fontes de pesquisa para este trabalho. Além das cartas, mencionadas anteriormente, merece destaque um texto de duas laudas – “Museu da poesia” – no qual se analisa um livro de Lewin. Esse documento integra a pasta “Ensaio – Prosa de João Cabral de Melo Neto”, da seção *Produção Intelectual*, onde constam alguns documentos dispersos e inéditos, como a conferência “A poesia brasileira” e mais de 30 textos curtos identificados como artigos de jornal e programas de rádio¹⁷.

De acordo com Marcelo dos Santos (2011, p. 87): “Em resenha para ‘Museu da poesia’, livro de poemas de Lewin, João Cabral intentava construir o perfil do poeta Willy Lewin”. No documento datilografado, não constam data ou veículo onde tenha sido publicado, diferente de outros textos da mesma pasta. Zila Mamede (1987, p. 121), no entanto, informa tratar-se de um prefácio divulgado na revista *Renovação*, em janeiro de 1942.

Na versão *fac-similar* dessa revista¹⁸, além da “introdução” assinada por João Cabral, constam 16 textos curtos de autoria de Lewin, reunidos com

17 **Artigos de jornal:** Preponderância da Poesia, O Romancista Otávio de Faria; Joaquim Cardozo [1952]; Os ensaios de crítica de poesia [*Diário de Pernambuco*]; Deolindo Tavares e sua poesia [*Rev. Estudantes Recife*]; Willy Lewin; Prática de Mallarmé [*Renovação out. nov. dez. 42*]; Sobre a exposição de Portinari [*O Jornal* – 8.7.43]; As imaginações [*A manhã*]; 15 Poetas Catalães [*Rev. Bras. Poesia*].

Programas de rádio: O Romanceiro da Inconfidência, O Exílio das Elites, Um livro de Dantas [*Mota*]; Um poeta verdadeiramente moderno; Jacques Prévert, poeta moderno; Santa Cruz; Sobre os críticos de poesia; O Amoroso e a Terra; Vinicius de Moraes; Geraldo Vidigal; O Romancista Otávio de Faria; Mauro Mota e a geração de 45; Sobre o Romanceiro Popular; Poesia e Rádio; O Poeta Cipriano Vitureira; Sobre Poesia; Fim de uma etapa; Apresentação de Erskine Caldwell.

18 Disponível na página eletrônica da Fundação Joaquim Nabuco: https://www.fundaj.gov.br/images/stories/biblioteca/renovacao/PDF_a04_01.pdf

o título *Museu da poesia*. Não foi possível identificar se foram republicados em livro, embora em carta de 20/12/1942¹⁹, Lewin demonstre tal pretensão: “sairá, a pedido de José Maria, com uma tiragem limitada”. Na mesma carta, parabeniza João Cabral pelo ensaio que ele estaria escrevendo sobre Carlos Drummond²⁰. Envia, também, o poema “Os mistérios do mar (Segundo Georges Melies)” que faria parte do *Museu da poesia*, para o qual solicita sugestões. Em outra carta longa, datada de 18/01/1943, Lewin parece se referir à resposta de João Cabral, analisando o suposto livro de modo menos favorável: “[...] digo lhe que – e para “soulager”, se possível – que ao escrever-lhe anteriormente adivinhava secretamente a sua resposta. Aliás, não creio mesmo que publique o MUSEU. Como lhe disse, a minha curiosidade emvê-lo publicado era meramente tipográfica”.

Apesar do que sugere a correspondência, não se pode creditar apenas a João Cabral a falta de estímulo para o amigo publicar o seu *Museu da poesia*. O texto de apresentação que consta na revista *Renovação*, já indicava a relação pouco amistosa do próprio Lewin com a sua criação poética: “O autor desta suíte publicou anteriormente uma plaquete de poemas [15 poemas], de tiragem reduzida e hoje infelizmente esgotada, da qual não parece gostar de ouvir falar.” (MELO NETO, 1942, p. 7)²¹. Em seguida, João Cabral apresenta dois textos do livro anterior – 15 poemas²² – a fim de demonstrar porque os atuais mereciam ser lidos. O poema “Chirico ou o fim do mundo” é um dos citados por ele:

Colóquio das estátuas impassíveis
Na praça deserta
Onde sopra um vento de peste
E um anjo lívido
Agita as grandes azas
Perspectivas oníricas
Sob uma luz de eclipse.

147

(LEWIN, 1942, p. 7).

Nesses versos, evidencia-se a tendência ao surrealismo que perpassa também os textos de *Museu da poesia*. A coletânea de 1942 parece se tratar

19 Logo após a mudança de João Cabral para o Rio de Janeiro, Lewin escrevia cartas longas. Nessa, de 20/12/1942, expressa-se em mais de seis laudas; a outra, datada de 18/1/1943, possui cinco folhas.

20 Refere-se, provavelmente, ao exercício poético *Os três mal amados*, publicado na Revista do Brasil, em 1943. Nele, João Cabral busca dar voz aos personagens Joaquim, Raimundo e João, do poema “Quadrilha”, de Drummond.

21 As citações do prefácio assinado por João Cabral e dos textos de autoria de Lewin que integram *Museu da poesia* serão feitas com base na versão *fac-similar* da revista *Renovação*, de janeiro de 1942.

22 De acordo com Afrânio Coutinho (2001) esse livro foi publicado em 1936.

mais de prosa poética, na qual prevalecem referências a escritores europeus, principalmente surrealistas franceses, que poderiam fazer parte do escopo de leituras de Lewin. João Cabral pontua que a experiência atual diferencia-se da anterior, porque está ligada ao temperamento de Lewin, como indica o excerto abaixo:

Refiro-me à certa “inquietude” ou à certa “insatisfação”, não pela poesia escrita, mas pela sua poesia escrita, traço que é a meu ver um dos principais de sua personalidade (decerto responsável pela destruição de tantos outros belos poemas, de muitos dos quais jamais saberemos) e que o faz sair à procura dessa poesia viva (como ele mesmo disse certa vez), surpreendendo-a em circunstâncias e lugares que os poetas oficiais ignoram. (MELO NETO, 1942, p. 7).

Observa-se, novamente, certa insatisfação de Lewin com sua própria criação poética. Ao longo dessa apresentação, João Cabral enfatiza traços da personalidade do autor, em vez de analisar os textos de *Museu de poesia*. Para Marcelo dos Santos (2011, p. 87), até mesmo nos elogios aos poemas do mestre, João Cabral deixa escapar certa parcimônia. Contudo, sobressai “a fascinação que a vida poética de Lewin exercia sobre Cabral: talvez mais do que os poetas lidos, os poetas convividos interessam muito ao jovem Cabral”.

Assim, o presente trabalho procura demonstrar que a convivência com o “mentor intelectual” continuou interferindo no fazer literário de João Cabral. “A Willy Lewin morto”, publicado em *Museu de tudo*²³, sugere que o poeta amadurecido segue sob a vigília constante do antigo mestre de quem busca “o sim e o desagrado”. Dessa maneira, haveria uma tentativa ambígua de aprovação a partir do impacto causado pelo poema do “engenheiro do verso” e não por um gesto bajulador de quem escreve para impressionar um leitor específico. Tendo em vista a relevância de Lewin na formação intelectual do jovem poeta João Cabral, mais que um epicédio, esse poema representa uma peça metalinguística importante para se entender relações entre poetas e intelectuais que ajudaram a definir os rumos da poesia brasileira no século XX.

²³ Curiosamente, Lewin volta a ser homenageado em um dos livros de João Cabral com título semelhante ao seu *Museu da poesia*, exercício poético onde se evidenciam muitas trocas entre dois nomes da intelectualidade recifense, em meados de 1940.

Referências

ATHAYDE, Félix. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, FBN, 1998.

BARBOSA, João Alexandre. “A lição de João Cabral”. In: _____. *Alguma crítica*. Cotia SP: Ateliê Editorial; 2007. p. 249-292.

CANDIDO, Antonio. “Notas de crítica literária – poesia ao norte”. In: _____. *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002. p. 135-142.

Enciclopédia de literatura brasileira / direção Afrânio Coutinho, J. Galante de Sousa. – 2. ed. / rev., ampl., atual. e il. sob a coordenação de Graça Coutinho e Rita Moutinho. –São Paulo: Global Editora; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/DNL: Academia Brasileira de Letras, 2001.

LEWIN, Willy. “João Cabral de Melo Neto e sua poesia”. In: MELO NETO, João Cabral. *Pedra do sono*. 1a ed. [300 exemplares fora de comércio e 40 em papel ‘Buetten’ para subscritores]. Pernambuco, [Recife] Oficinas Gráficas de Drechsler & Cia., 1942.

LEWIN, Willy. *Ensaios de circunstância*. Rio de Janeiro: Serviço de documentação do Ministério da Educação e Saúde, 1952.

LEWIN, Willy. *Museu da poesia*. In: *Revista Renovação*. Ano 4, número 1, jan. 1942. Recife, 1942. p. 7-10. Disponível em: https://www.fundaj.gov.br/images/stories/biblioteca/renovacao/PDF_a04_01.pdf. Acesso em: 20 ago. 2020.

149

MELO NETO, João Cabral. “Museu da poesia”. In: *Revista Renovação*. Ano 4, número 1, jan. 1942. Recife, 1942. p. 7-10. Disponível em: https://www.fundaj.gov.br/images/stories/biblioteca/renovacao/PDF_a04_01.pdf. Acesso em: 20 ago. 2020.

MELO NETO, João Cabral. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

MELO NETO, João Cabral. *Poesia crítica*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MELO NETO, João Cabral. In: *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Organização, apresentação e notas de Flora Süsskind. Rio de

Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

MELO NETO, João Cabral. Correspondência para Lêdo Ivo. In: IVO, Lêdo. *E agora adeus*. Notas de Gilberto Mendonça Telles. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MELO NETO, João Cabral. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2009.

MELO NETO, João Cabral. *Poesia completa*. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2014. Lisboa: Glaciar, 2014.

MELO NETO, João Cabral. Entrevista Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto. *SIBILA - Revista de poesia e cultura*, ano 9, n. 13, ago. 2009. Número especial em PDF. Disponível em: www.sibila.com.br Acesso em: 2 fev. 2011.

MELO NETO, João Cabral. Entrevista concedida ao Caderno Folha Mais, *Folha de São Paulo*, São Paulo, 30 mar. 1991. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/mais/historia/300391b.htm> Acesso em: 10 ago. 2015.

IVO, Lêdo. Os jardins enfurecidos. In: MELO NETO, João Cabral. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 9-20.

150

MAMEDE, Zila. *Civil Geometria*: Bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982. São Paulo: Nobel, 1987.

RIBEIRO, Edneia Rodrigues. “Imagens de Minas na poesia de João Cabral e de Carlos Drummond de Andrade”. In: OLIVA, Osmar Pereira (Org.). *Contemplações de Minas Gerais na literatura*. Belo Horizonte: O Lutador, 2017. p. 15-32.

RIBEIRO, Edneia Rodrigues. *Um museu de duas faces*: poesia de circunstância em João Cabral de Melo Neto. 2019. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2019.

SANTOS, Marcelo dos. “Paratextos cabralinos: uma sugestão de leitura da obra de João Cabral de Melo Neto”. *Boletim de Pesquisa NELIC*, Santa Catarina: UFSC, v. 4, p. 82-93, 2011. Edição especial (“Dentro da perda da memória”: Dossiê João Cabral de Melo Neto). Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/26479>. Acesso em 27 out. 2018.

E. R. RIBEIRO
*Um velho mestre
à espreita: Willy
Lewin leitor de
João Cabral*

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: uma fala só lâmina.* São Paulo:
Cosac Naify, 2014.

SENNA, Marta de. *João Cabral: Tempo e memória.* Rio de Janeiro: Edições
Antares; Brasília: INL, 1980.

VASCONCELOS, Selma. *João Cabral de Melo Neto: retrato falado do poeta.*
Recife: Ed. do Autor, 2009.

Submetido em: 14/09/2020

Aceito em: 01/10/2020

151

Ana Cristina Cesar, Paulo Henriques Britto e o legado de João Cabral

Ana Cristina Cesar, Paulo Henriques Britto and João Cabral's legacy

Eduardo Horta Nassif Veras¹

RESUMO

O artigo apresenta uma discussão sobre a apropriação crítica do legado de João Cabral de Melo Neto pelas poéticas de Ana Cristina Cesar e Paulo Henriques Britto. A análise recai especialmente sobre os modos de reconfiguração do eu lírico, a concepção de composição e o problema da comunicação nas obras em questão. O reinvestimento no corpo é tomado, finalmente, como elemento privilegiado para se pensar o lugar da subjetividade nos dois projetos literários e sua relação com a herança cabralina.

Palavras-chave: *João Cabral; Poesia contemporânea; Teoria do sujeito lírico.*

ABSTRACT

The article presents a discussion about the critical appropriation of João Cabral de Melo Neto's legacy by the poetics of Ana Cristina Cesar and Paulo Henriques Britto. The analysis focuses on reconfiguring the lyrical subject, the conception of composition, and the communication problems in the works in question. Reinvestment in the body is finally taken as a privileged element to think about the place of subjectivity in both literary projects and their relationship with Cabral's heritage.

Keywords: *João Cabral; Contemporary Poetry; Lyric Subject Theory.*

¹ Universidade Federal do Triângulo Mineiro, Uberaba, Minas Gerais. E-mail: eduardohnveras@gmail.com

Já se disse repetidas vezes que a poesia de João Cabral de Melo Neto e, em especial, uma determinada narrativa que o poeta ajudou a construir sobre ela e sobre si mesmo, e que a Crítica tratou muitas vezes de ampliar, desempenham um papel de relevância na constituição de diversos projetos poéticos contemporâneos. Uma possível narrativa da poesia brasileira dos últimos quarenta anos poderia ter como impulso a ideia de uma “relação tensa com a poética de Cabral” (SISCAR, 2018, p. 610). Antes de examinar as respostas que dois poetas da passagem dos anos 70 para os anos 80 dão aos problemas colocados pela poética de Cabral, é preciso dizer que esta não exclui necessariamente as narrativas crítico-biográficas que se construíram ao seu redor. Leonardo Gandolfi (2010, p. 171) observa que Cabral:

talvez seja um dos poetas brasileiros que mais controlou as narrativas sobre sua vida. Sobretudo em entrevistas e até mesmo em poemas, enumerou biografemas que, diferentemente do que se supõe num primeiro olhar, acabam por participar da leitura de sua poesia.

Apesar dos esforços louváveis e necessários que a Crítica – principalmente universitária – tem feito para desconstruir o lugar-comum do poeta duro, antilírico, negador da subjetividade e da música², é preciso compreender que as respostas que a poesia contemporânea brasileira dá ao legado de João Cabral não estão imunes ao discurso algo mitificante que se construiu ao redor do poeta “áspero”.

Penso que o período que se descontina na passagem para os anos oitenta é um espaço privilegiado para se pensar a recepção de Cabral e suas consequências para o futuro da poesia brasileira, também em função daquela narrativa que, mesmo que questionável, tornou-se um operador de leitura e recepção da obra. A julgar pelo diagnóstico de Haroldo de Campos (1997), que, em 1984, anuncia o fim da era utópica das vanguardas, o período que se inicia se caracterizará pela multiplicidade de respostas à tradição – especialmente da poesia brasileira do século XX, intensamente marcada pelos movimentos de vanguarda, alguns dos quais reivindicando a herança cabralina. A tentativa de compreensão crítica da poesia daquele período, como mostra Marcos Siscar (2010, p. 152), está marcada por um mal-estar teórico que “corresponde [à] sensação vivida pelos próprios poetas de estarem presos em uma espécie de impasse”, pois se mostram incapazes, como explica o crítico na sequência, de se posicionarem claramente diante da oposição entre a poesia formalista e a poesia da experiência herdada do período anterior. Essa oposição atravessa toda a tradição da poesia moderna e é indissociável da desconfiança que poetas como Edgar Poe, Baudelaire e Mallarmé, cada um à sua maneira, expressaram em relação à poesia do eu, isto é, à ideia romântica da poesia como canal de expressão da subjetividade privada. Para não me estender demais, contento-me em relembrar o conceito de “despersonalização”, que Hugo Friedrich (1978, p. 36) posicionou no centro de sua interpretação da tradição moderna: “Com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica (...).” O problema tem rebatimentos intensos, ainda que específicos, na poesia brasileira do século XX, como bem mostrou Luiz Costa Lima (1995), e atravessa o âmago da reflexão de e a partir de Cabral sobre a poesia.

No ensaio “Poesia e composição”, conferência pronunciada na Biblioteca de São Paulo, em 1952, Cabral (1994, p. 725) reelabora aquela

2 A recusa da música é um dos clichés mais repisados na recepção, digamos, escolar de João Cabral de Melo Neto. Se há uma recusa, em sua obra, da melodia *cantabile*, da música como expressão das emoções, por outro lado é preciso reconhecer nela o interesse pela dimensão rítmica, pela exploração do som em sua concretude. Arriscaria dizer que a “música” de Cabral, ao se realizar como crítica do *pathos* musical, opõe-se à tradição romântica, mas poderia ser aproximada do amplo movimento que, na passagem do século XIX para o XX, colocou em xeque o sistema tonal, fundado sobre a relação entre a linguagem musical, o discurso e os afetos. Para um bom apanhado crítico da recusa da expressividade em compositores do período, cf. JANKÉLÉVTCH, Vladimir. *A música e o inefável*. Trad. Clóvis Salgado Gontijo. São Paulo: Perspectiva, 2018.

oposição nos termos de uma oscilação entre duas maneiras de compor: “A composição literária oscila permanentemente entre dois polos extremos a que é possível levar as ideias de inspiração e trabalho da arte”. A maneira como o poeta-ensaísta coloca o problema desvela as nuances da oposição poesia do *eu versus* poesia da forma, que tende não raro a simplificações enganosas. Em Cabral, o foco recai em três pontos complementares, a saber: 1) a constituição do sujeito no ou pelo poema, isto é, a maneira como o eu empírico se expressa ou se (des)constrói na ou pela linguagem, 2) a diferença entre trabalho e espontaneidade, em outras palavras, entre a composição meditada e a poesia como resíduo impensado da experiência pessoal e, por fim, 3) as implicações de tudo isso sobre o problema da comunicação, da tarefa pública do poeta. A desconfiança de Cabral em relação à poesia espontânea parece ter menos a ver com uma simples adesão à tradição moderna do antilirismo que com um projeto de reconfiguração do sujeito lírico em sua relação com o real, com a própria poesia e com a coletividade. Resumindo o problema para os fins deste artigo, trata-se de entender como a relação de Cabral com os tópicos negativos da tradição da lírica moderna – nos termos de Friedrich, “obscuridade”, “hermetismo”, “despersonalização”, “desrealização” etc – se reconfigura criticamente em função de um projeto que tem o problema da inserção do poeta no espaço público, sua capacidade de atingir o leitor, como eixo norteador. Isso explica o desejo de controle composicional, inseparável do controle da subjetividade, que passa a ser pensada como uma construção realizada no plano das relações da linguagem com o mundo. Isso explica também a associação do acaso, aquela dimensão da vida e da própria poesia que escapa ao controle da razão, a elementos musicais e orgânicos, por exemplo na “Fábula de Anfion”, em franca oposição ao caráter idealmente mineral da linguagem objetiva, leia-se, da linguagem destinada à superação das idiossincrasias subjetivas em nome de uma ética da comunicação. Nesse sentido, entendo um livro como *Psicologia da composição*, impregnado, desde o título, pelas questões que venho levantando, como uma reflexão poética sobre o ideal da poesia, não exatamente antilírica *tout court*, mas como língua compartilhável, isto é, como língua que transcende o universo difuso e algo incomunicável da subjetividade privada. Se o poeta “Sai de [seu] poema / como quem lava as mãos” (CABRAL DE MELO NETO, 1994, p. 93) é para nele se inscrever de forma transfigurada, capaz de se oferecer como objeto partilhável. Assim, Cabral se afasta claramente da tradição algo mística da poesia pura para recolocar o problema da referência (mimética e expressiva) no âmbito daquilo que Marcos Siscar nomeia, repetidas vezes, “drama da destinação”. É em função desse drama, parece-me, que Cabral propõe não exatamente o apagamento mas uma reconfiguração do sujeito lírico na direção do outro, do mundo exterior, da linguagem, para realizar-se “a si mesmo como um outro”, conforme escreve Michel Collot (2018, p. 52), lembrando a

bela fórmula de Paul Ricœur, e conforme descreve Leonardo Gandolfi (2010, p. 174) quando chama a atenção para o gesto cabralino de projeção do “eu-lírico na paisagem, realizando um duplo processo de dar inveja a Fernando Pessoa”, ao “objetiviza[r] o sujeito e “subjeticiza[r] o objeto”.

Breve digressão teórica

Pretendo mostrar como o problema da destinação em Cabral repercute na obra de dois poetas que se inserem no início da era que Haroldo de Campos (1997) classifica como pós-utópica: Ana Cristina Cesar e Paulo Henriques Britto. Meu objetivo será mostrar como os dois poetas participam da reconfiguração do sujeito proposta na poética de Cabral, estabelecendo com ela uma relação tensa, marcada por um duplo gesto de adesão e reelaboração das questões que procurei apresentar superficialmente acima.

Permito-me uma última digressão antes de adentrar o universo dos dois poetas para esboçar muito brevemente uma conversa com dois teóricos que têm discutido amplamente nos últimos anos a questão do sujeito lírico e do lirismo. Da vasta contribuição crítica de Michel Collot para esse debate, destaco apenas seu empenho em mostrar que o sujeito é modernamente reavaliado “não mais (...) em termos de substância, de interioridade, mas em sua relação constitutiva com um exterior que o altera” (COLLOT, 2018, p. 52). Essa desconstrução do conceito de eu lírico enclausurado na interioridade do sujeito leva Michel Collot a identificar no lirismo contemporâneo um espaço liminar traçado entre o controle do sujeito e sua penetração pelo real, fronteira que me permitirei traduzir também nos termos opostos do trabalho poético e da inspiração, caros à reflexão de Cabral em “Poesia e composição”, e que terão impacto direto sobre as respostas que Ana Cristina Cesar e Paulo Henriques Britto, como veremos, dão à poética cabralina. De volta ao crítico francês, interessa-me sobretudo sua noção de “sujeito fora de si” e a afirmação de que a constituição do eu se dá pelo atravessamento do outro – esteja este identificado ao real, ao mundo, ao leitor, ou à própria linguagem. Seja como for, Collot (2018, p. 51) entende que “o sujeito não pode se exprimir senão por essa carne sutil que é a linguagem, que dá corpo ao seu pensamento, mas que permanece um corpo estranho”. Minha hipótese é que a poética de Cabral, antes mesmo da teorização realizada em obras como a de Collot, delineia esse espaço movente – composto pelas figuras do sujeito em suas relações com o real, o leitor e a linguagem – no qual o drama de alguma poesia contemporânea brasileira se materializará. Compreender como cada poeta move as linhas fronteiriças desse espaço me parece um caminho profícuo para abordar criticamente nosso presente.

Jean-Michel Maulpoix, outro teórico francês que tem se dedicado a repensar o lirismo em geral, ressalta mais uma vez o caráter exterior e

liminar do sujeito poético moderno, que ele define como “a quarta pessoa do singular”, isto é, uma voz enunciativa que não se confunde com as vozes gramaticais do discurso. Para Maulpoix (1998, p. 32), o sujeito lírico “se instala no intervalo entre o indivíduo e o conteúdo de sua vida afetiva, entre o que a criatura quer e aquilo de que é feita”. Em resumo, Maulpoix, na esteira de Collot, mostra que o outro que atravessa o sujeito lírico pode estar nele próprio compreendido. Isso nos leva de volta ao drama anfiônico-cabralino do controle da subjetividade e do discurso, pois é antes de tudo contra o que há de difuso em si mesmo que o poeta da composição se levanta. A crítica ao sujeito substancial dotado de interioridade abre espaço a uma visão do sujeito lírico como potencial figurativo, “um ‘eu’ em potência”, escreve Maulpoix (1998, p.34). As possibilidades de reconfiguração daquele sujeito, consideradas suas múltiplas relações consigo mesmo, com o real, com o outro, a tradição poética, a linguagem etc., são praticamente infinitas. Tentarei mostrar a seguir como o sujeito poético se constrói e se comporta nas obras de Ana Cristina Cesar e Paulo Henriques Britto, mantendo sempre em perspectiva o legado de João Cabral de Melo Neto.

O corpo do poema

A conhecida afirmação feita por Ana C. (2016, p. 185) em junho de 1976 de que a poesia de sua geração seria “anticabralina por excelência” não deve desencorajar uma reflexão sobre os pontos de contato e inflexão da poeta carioca com o legado de João Cabral. Há certamente em sua obra um discurso de valorização da experiência, do corpo, do desejo, em detrimento da poesia voltada para si mesma. “Estou farto da materialidade do signo / da metalinguagem narcísica dos poetas / do texto de espelho em punho revirando os óculos / modernos” (CESAR, 2013, p. 325), diz um poema de outubro de 1975. Ana Cristina Cesar estabelece aqui, contra uma poesia semiótica, narcisicamente³ voltada para si mesma, um claro diálogo com Manuel Bandeira (1993, p.129), cujo poema “Poética”, de *Libertinagem*, é explicitamente evocado, desde o primeiro verso: “Estou farto...”. Como para Bandeira, um determinado tipo de poesia, perfeitamente identificável do ponto de vista histórico, é aqui posto em xeque. Em “33^a poética”, contudo, o alvo não é mais o “lirismo comedido” e “bem comportado” (BANDEIRA, 1993, p. 129), mas o discurso metapoético da linhagem mestre da poesia

³ A crítica ao “narcisismo” das poéticas de cunho formalista feita por Ana Cristina Cesar parece antecipar afirmações como esta de Michel Collot (2018, p. 77): “Nada de mais narcísico, sob alguns aspectos, do que o antilirismo contemporâneo, no qual o sujeito se compraz, às vezes, no deleite melancólico, não parando de contemplar sua própria deserção no espelho de uma escrita que não cessa de voltar para si mesma.”

moderna, bem representada entre nós pelos poetas concretos, em grande medida devedores, como se sabe, do legado cabralino.

estou farta dessa fala enxuta
dessa ausência de objetos rotundos e contundentes
do conluio entre cifras e cífrantes
da feminil hora quieta da palavra
da lista (política raquítica sifilitica) de supersignos cabais: “duro
óficio”, “espaço em branco”, “vocabúlio delirante”, “traço infinito”

(CESAR, 2013, p. 325).

Interessante observar a mudança de gênero na segunda estrofe do poema. No início, a poeta diz “Estou farto”, uma maneira de afirmar a proximidade com o gesto de ruptura realizado por Bandeira. Já na segunda estrofe, a mesma expressão se conjuga no feminino: “estou farta”, produzindo um ponto de inflexão no diálogo com o poema modernista. Nem sinal da palavra “lirismo” no poema de Ana C., a ela interessa mais, sem necessariamente se opor às reivindicações bandeirianas, levantar-se contra o vocabulário predominantemente técnico, formalista, semiótico e metalinguístico da poesia de vanguarda, para em seguida reivindicar uma poesia que se abre para a subjetividade, para o corpo, para o desejo, sem, contudo, abrir mão de um trabalho com o signo. Na poesia de Ana C., a reconsideração da subjetividade não se dá pela via de uma relação ingênua com a linguagem, mas depende diretamente de uma manipulação cuidadosa, por exemplo, do léxico e da sintaxe:

quero antes
a página atravancada de abajures
o zoológico inteiro caindo pelas tabelas
a sedução os maxilares
o plágio atroz
ratas devorando ninhadas úmidas
multidões mostrando as dentinas
multidões desejantes
diluvianas
bandos ilícitos fartos excessivos pesados e bastardos
a pecar e por cima

os cortinados do pudor
vedando tudo

“33^a poética” exemplifica com perfeição o espaço ambivalente que a poética de Ana Cristina Cesar traça na geografia de poesia brasileira de seu tempo, marcada pela rivalidade entre experiência e formalismo, conforme descreve Marcos Siscar (2010, p. 152). Perceba-se que o poema não abre mão de pensar a poesia, ao contrário, a poeta reivindica outra “página” que não a “página em branco” da tradição mallarmeana, uma *página* onde pululam corpos, humanos e animais, multidões atravessadas pelo desejo, pelo deboche e pelo pecado. Em oposição à pureza do signo vazio e racionalmente controlado, aqui irrompem, tanto no plano das referências quanto no plano do registro do próprio poema, as mais diversas manifestações do acaso. O mais interessante, contudo, é que, em Ana Cristina Cesar, nada disso desagua numa negação da construção poética, e é justamente nesse ponto que a aparente ruptura com a poética de João Cabral se mostra questionável.

“33^a poética” termina com uma clara referência ao fingimento poético. Toda a horda de corpos desejantes e desviantes que irrompe no poema vem a público sob os “cortinados do pudor”, isto é, dissimulados por um discurso construído para velar minimamente o obsceno. Interessa sobretudo perceber que a dimensão do jogo é enfatizada pela poeta, que não hesita em dizer que o tal cortinado veda tudo “com goma de mascar”; em outras palavras, fica claro o quanto esse gesto se projeta também precário e debochado.

Isso porque a reconsideração da subjetividade em Ana C. não coincide com o retorno à expressão pessoal simplesmente. Ela se dá, ao contrário, como afirmação de uma subjetividade inscrita na própria linguagem e na relação com o outro, um pouco na direção daquilo que afirma Michel Collot (2018, p. 51). Em outras palavras, o sujeito poético ali se configura como promessa ofertada ao leitor nesse jogo de velamento e desvelamento de uma intimidade teatralizada (CESAR, 2013, p. 119). Trata-se, em suma, de reinvestir no impasse, na tensão entre o eu e o poema, a espontaneidade e a composição. Em uma intervenção da poeta no âmbito de um curso ministrado pela professora Beatriz Resende, em 6 de abril de 1983, Ana C. afirma que “a subjetividade, o íntimo, o que a gente chama de subjetividade não se coloca na literatura. É como se o eu estivesse brincando, jogando com essa tensão, com essa barreira” (CESAR, 2016, p. 296). Esse jogo sobre o qual fala a poeta nos convida a pensar o problema da destinação e o papel central que o leitor assume na construção do sentido e na composição de uma imagem *a posteriori* desse sujeito que fala no poema. *A teus pés*, livro de 1982, é, desde o título, uma prova cabal de que a relação com o outro assume importância central na poética de Ana C. Já no primeiro poema, sem título, da coletânea, Ana C. revisita e reelabora algumas

das principais figuras do legado de João Cabral sobre as quais discorri no início deste artigo. O poema apresenta modulações em torno do tópico do controle: “Eu tenho uma ideia. / Eu não tenho a menor ideia.”; do tópico da manifestação poética dos sentimentos: “Muito sentimental. / Agora pouco sentimental”, e da complexa relação entre poesia e vida: “Autobiografia. Não, biografia” (CESAR, 2013, p. 77). O investimento em uma poesia que reencena incessantemente as ambivalências e tensões, recuperando fragmentos muitas vezes descontextualizados da experiência – em especial da experiência da poeta com a própria literatura – e dispendo tudo isso em um discurso marcado por constantes quebras sintáticas e surpreendentes aproximações lexicais transfere em grande medida para o leitor a tarefa de construir algo a partir de tudo aquilo. Tais procedimentos correspondem à visão da autora de que a poesia se oferece como significante ao leitor, como materialidade à espera do sentido, que se realizará em função da multiplicidade de fios puxados pelo leitor. É nesse aspecto que Ana C. se oporá à ideia da leitura como decifração das entrelinhas: “Eu acho que, no meu texto e acho que em poesia, em geral, não existe entrelinha. Não acho que exista isso de entrelinha. Entrelinha é uma mistificação. Existe linha mesmo, o verso mesmo” (CESAR, 2016, p. 299). Diante do texto reduzido a sua própria materialidade, do poema do qual o poeta se retira cabralinamente “como quem lava as mãos”, cabe ao leitor puxar as linhas do significante⁴ (CESAR, 2016, p. 301), construir leituras a partir do corpo linguístico do poema.

A esta altura já deve estar claro que o diálogo de Ana Cristina Cesar com o legado de João Cabral de Melo de Neto está longe de se resumir à simples e taxativa negação. Se sua geração é “anticabralina por excelência”, esse não parece ser seu próprio caso. Refletindo sobre o tema em ensaio recente, Marcos Siscar (2016, p. 109) observa que “A teoria da poesia de Ana C. não difere essencialmente da de Cabral, no ponto específico da superação da relação ingênua entre linguagem e realidade”. A diferença entre os dois projetos parece residir mesmo na reconfiguração do sujeito em sua relação com o outro – em suas diversas faces, conforme procurei mostrar no início deste artigo. Enquanto o esforço de Cabral se orienta na direção de uma linguagem partilhável com e pela coletividade, Ana C. se coloca a tarefa de interromper esse processo de comunicação deixando a cargo do leitor a produção do

4 Eis o trecho que tenho em mente, extraído do mesmo depoimento que venho citando: “Não, não é entrelinha isso. Acho que isso é puxar o significante, é diferente. A entrelinha quer dizer: tem aqui escrito uma coisa, tem aqui escrito outra, e o autor está insinuando uma terceira. Não tem insinuação nenhuma, não. Fala em pato, você puxa as associações que você quiser com aquilo. Eu posso lembrar de várias, mas não vou chegar nunca na verdade do meu texto. Não vou dizer nunca para você que, para mim, o símbolo pato significa... Dá pra você puxar. Então, acho que devo puxar. Eu puxo. Agora nessa conversa, nesse pacto aqui nosso, eu puxei que a gente pode cair que nem um patinho na armadilha da intimidade, achar que estou revelando minha intimidade ou escondendo minha intimidade e não é isso, sabe? Podemos puxar outros. Ler é meio puxar fios, e não decifrar” (CESAR, 2016, p. 301).

sentido, a construção de um segundo discurso a partir do material poético – do corpo do poema – com que ele se depara. Trata-se, como bem mostrou Annita Costa Malufe (2015, p. 76), de uma “desmontagem do gênero íntimo” e de sua conversão em energia poética, em um corpo à espera do leitor.

A poesia como corpo estranho

O período de formação poética de Paulo Henriques Britto atravessa, segundo ele próprio, pelo menos três fases desde os primeiros exercícios poéticos realizados na juventude. Em “Poesia: criação e tradução”, espécie de depoimento concedido à revista *Ipotesi*, Britto (2008, p. 11) conta que sua motivação inicial para a escrita de poemas era uma “necessidade de expressão” que se desdobra em um esforço de “verbalização” de determinados “sentimentos e impressões”. E a esse primeiro momento, segue-se a descoberta de que sua “ideia de escrever poesia como forma de expressão pessoal correspondia a uma visão romântica e ultrapassada de poesia” (BRITTO, 2008, p. 12). Por outro lado, se o “verdadeiro poeta de [seu] tempo era uma espécie de engenheiro”, para quem o universo dos sentimentos individuais cede lugar a projetos racionalizados e a uma concepção construtivista do “trabalho poético”, Britto logo descobre-se alheio também ao programa do antilirismo, ao que pese sua admiração e dúvida para com a figura de João Cabral de Melo Neto:

161

Mas a negação da subjetividade representava para mim um obstáculo irremovível. Porque se minha poesia tinha um projeto, ele era justamente esse: o que me parecia ser a descoberta e a manifestação (ou, como eu diria hoje, a construção) de uma identidade de subjetiva (BRITTO, 2008, p. 12).

Obstáculo irremovível, o eu é uma instância central para a experiência poética de Paulo Henriques Britto, guardada toda sua ambiguidade de “forma exata da sombra difusa” (BRITTO, 1997, p. 83), como se lê em “História Natural”, de *Trovar Claro* [1997]⁵. Nesse mesmo poema, vemos o poeta afirmar que “Quem fala sou sempre eu a falar / A máscara é de quem a usa”, e, sem perder a dimensão auto-irônica que define amplamente sua poética, enfatizar, como nos primórdios de sua experiência literária, a necessidade de auto-expressão:

No entanto, é preciso dizer-se – mesmo
que a moda agora mande (e a moda manda,

5 Entre colchetes, refiro-me sempre ao ano de publicação da primeira edição da obra.

e muito) acreditar que o eu é o esmo,
o virtual, o quase extinto, o panda

desgracioso da história do Ocidente,
a devorar o alimento cru
que já não sabe como digerir

(BRITTO, 1997, p. 83).

Em outra ocasião, procurei demonstrar que essa associação entre o eu – a subjetividade – e os universos, não raro submetidos a uma visada irônica, do corpo (não raro, estranho), da animalidade (não raro cômica, desgraciosa, como no caso do panda) aponta para uma interessante retomada crítica da experiência lírica, isto é, para uma possibilidade de reinserção do eu, da subjetividade, do desejo no seio mesmo da tradição (dita) antilírica à qual, como ele próprio admite, pertence Britto⁶. Retomando de maneira mais direta a tese que procurei outrora esboçar, poderia dizer que a poesia de Britto é capaz de relançar a problemática – e a centralidade do eu – sem abrir mão das conquistas da crítica moderna ao lirismo e à poesia. Arriscaria dizer que o retorno do/ao eu em sua poética é, por fim, inseparável da dimensão metapoética que a caracteriza, pois é na dramatização dos limites da própria crítica, do fracasso da própria negação que a subjetividade emerge novamente como instância incontornável mesmo em seu caráter patético, cômico e baixo. Assim, sua poesia realiza uma afirmação contingencial da subjetividade, entendida como “pouco mais que nada”, conforme se lê no primeiro poema da série “*Biographia literária*”, de *Formas do nada* [2012], no qual o poeta se debruça sobre “(...) tudo que [lhe] resta do começo / disso que agora pensa, fala e sente / que pode ser denominado ‘eu’” (BRITTO, 2012, p. 29).

Essa crítica da crítica é esboçada já em *Mínima lírica* [1989], segundo livro do poeta, na forma de “indagações” direcionadas a dois poetas igualmente centrais para a crítica ao lirismo no âmbito da tradição moderna brasileira e para a própria formação literária e intelectual de Britto⁷. Sua primeira “indagação”, “Para João Cabral”, toca exatamente na questão do sujeito e da escrita de si:

Não escrever sobre si,
como se fosse pecado
olhar-se em qualquer espelho.

6 VERAS, Eduardo. “Cálculos nos intestinos da prosa: a poesia como corpo estranho em Paulo Henrique Britto”. In: PINHEIRO, Tiago Guilherme, RIBEIRO, Gustavo Silveira, VERAS, Eduardo H. N. (org.). *Poesia contemporânea: reconfigurações do sensível*. Belo Horizonte: Quixote + Do Editoras Associadas, 2018.

7 Cf. “I, too, dislike it”, depoimento dado por Britto a Augusto Massi, publicado em *Artes e ofícios da poesia*, 1991.

E. H. N. VERAS
*Ana Cristina Cesar,
Paulo Henriques
Britto e o legado de
João Cabral*

Não escrever sobre si,
como se fosse onanismo
sentir-se com algum desejo.

Escrever sim sobre coisas
porque só é limpo e real
o mineral e alheio?

Escrever sim sobre coisas
porque elas não se desnudam
nem retribuem o desejo?

(BRITTO, 2013, p. 98).

O que me parece interessante nesse poema é a palavra final dada à própria indagação, gesto que mantém, como de praxe na obra de Britto, a tensão entre as negativas, elegendo a crítica, a suspeição como força motriz de sua poesia⁸. As perguntas lançadas pelo poeta sugerem uma cisão em relação ao modelo, mas não chegam a se configurar, a despeito do aspecto retórico das interrogações, como uma tomada de partido explicitamente oposta. Proponho que se interprete a indagação de Britto mais como um gesto de problematização, do qual emergirá, como venho defendendo, seu lirismo crítico, do que como uma afirmação direta do retorno incólume do sujeito à poesia brasileira. Em outros termos, esse retorno só se dá na dramatização mesma do fracasso do antilirismo pelas vias do esgotamento crítico e do retorno à banalidade, e só poderia engendrar um sujeito fragmentado, cindido e, de certo modo, humilhado.

Já a segunda “indagação”, dirigida “para Augusto de Campos”, acrescenta outra questão que se tornaria central para a poética de Britto, em especial por sua vizinhança com a questão do sujeito. Nela, o poeta carioca pergunta ao poeta concreto:

podar o sentido
pudor

não recitar
citar

163

⁸ No terceiro poema da série “Gramaticais”, publicada no livro *Tarde* [2007], Britto (2007, p. 41) fala sobre “A sedução das negativas - / essas sereias implacáveis / que se interpõem com seu canto / nos estreitos mais navegáveis (...).” Trata-se, a meu ver, de um movimento que coincide com a própria epistemologia da poética de Britto, afeita à radicalização da crítica até seu próprio esgotamento.

citar apenas:
“nada a dizer”

esta a suprema forma
de escrever?

(BRITTO, 2013, p. 99).

Refiro-me, evidentemente, à preocupação de Britto com o sentido e sua tênue fronteira com o nada, preocupação que ganharia um lugar de destaque em sua poética, principalmente em seus dois últimos livros – *Formas do nada* [2012] e *Nenhum mistério* [2018], aos quais voltarei a seguir. Por ora, cumpre dizer que Britto questiona Augusto de Campos quanto à recusa do sentido – da significação como evento particular e contingente, daí sua relação com a subjetividade – em benefício de uma “forma”, de uma escritura marcada pela ausência de impressões digitais, de marcas expressivas, pessoais. Como na indagação a Cabral, Britto mantém mais uma vez a tensão interrogativa, que, a meu ver, se apresenta como gesto de origem de uma poesia que se construirá no limiar entre a consciência do nada e o reconhecimento da necessidade de dizer.

Em linhas gerais, o terceiro momento do processo de formação da visão de poesia de Paulo Henrique Britto coincide com sua atual interpretação “construtiva” do fenômeno poético e da própria subjetividade. Na linhagem de Fernando Pessoa, poeta que ocupa, aliás, lugar privilegiado na formação sensível e técnica de Britto, o sujeito poético passa a ser visto como uma espécie de dramatização, uma ficção na qual se entremeiam elementos poéticos e existenciais:

Ao contrário do que se tornou comum afirmar no Brasil desde João Cabral de Melo Neto – ou, mais exatamente, desde que se popularizou uma determinada leitura de Cabral – criar uma poética é muito diferente de projetar uma obra de engenharia. O sujeito lírico é um construto, uma ficção elaborada pelo poeta não apenas para escrever poemas, mas para enfrentar certos problemas de sua vida, atendendo a determinadas necessidades emocionais suas. Ele faz parte da construção da personalidade maior do poeta (BRITTO, 2008, p. 14).

Essa ideia do sujeito lírico como um “construto” assume grande importância na poética Britto, como tentei sugerir acima. Ela me parece inseparável de uma visada crítica direcionada tanto para a sua própria prática poética, funcionando como um dispositivo metapoético de constante autorrevisão / autoderrisão, quanto para a tradição da poesia moderna

ocidental, em geral, e brasileira, em particular. Numa primeira tentativa de resumir o problema, diria que o sujeito lírico em Paulo Henriques Britto coincide com a dramatização do fracasso do projeto antilírico, projeto no qual se confundem, não raro, é importante dizer, vozes da poesia e da crítica de poesia, como no caso exemplar da leitura que se popularizou de Cabral, como Britto tem o cuidado de mostrar. Para compreendê-lo é preciso, portanto, examinar mais de perto o mecanismo do fracasso na obra do poeta carioca.

No poema de abertura de *Tarde* [2007], Paulo Henriques Britto reencena o dilema da poesia moderna, e que também é o seu, a respeito da subjetividade lírica. O poema também dramatiza a tensão, no plano da forma, entre o discurso teórico, mimetizado por Britto nas três primeiras estrofes, e o discursos poético, representado pela referência final ao poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa. A tensão entre a “necessidade / de exprimir-se uma subjetividade / numa personalíssima voz lírica” e a “consciência crítica / de um sujeito que se inventa e evade, / ao mesmo tempo ressaltando o que há de / falso em si próprio (...)” (BRITTO, 2007, p. 9) coincide, não por acaso, com o mecanismo próprio à poética de Britto fundado na permanente reconstrução autocrítica do sujeito lírico. Se o poeta toma o partido da poesia em detrimento do discurso teórico, ao afirmar que “(...) o Pessoa, / em doze heptassílabos, já disse o / mesmo – não, disse mais – muito melhor” (BRITTO, 2007, p. 9.), é porque a poesia se apresenta a ele como um caminho outro – e privilegiado – de acesso ao real. Esse caminho coincide, a meu ver, com a performatividade crítica de sua poesia, isto é, com sua tendência à autodesconstrução no plano mesmo do poema, metapoeticamente representada e dramatizada ao mesmo tempo pelo tema / forma do fracasso.

No segundo poema da série “Balanços”, também do livro *Tarde* [2007], o poeta se pergunta: “Como saber sem tentar? / Como tentar se é tão fácil / conformar-se de saída / com a ideia de fracasso?”. Recusar “de saída” “a ideia do fracasso” parece ser uma escolha ética de Britto, “Pois fracassar justifica / o não se ter nem sequer / admitido não querer-se / aquilo que mais se quer” (BRITTO, 2007, p. 15). Coincidindo com a afirmação do desejo, tema correlato ao da “necessidade de autoexpressão” e igualmente disseminado na obra do poeta carioca, a recusa do fracasso como ponto de partida se converte em enfrentamento, em elogio da própria poesia e, mais amplamente, da própria fala, vista por ele como uma saída para o impasse colocado pelo fracasso, como neste trecho do poema “*De vulgari eloquentia*”, de *Macau* [2003]:

Há uma saída – falar, falar muito.
São as palavras que suportam o mundo,
não os ombros. Sem o “porque”, o “sim”,

todos os ombros afundam juntos.
Basta uma boca aberta (ou um rabisco
num papel) para salvar o universo.
Portanto, meus amigos, eu insisto:
Falem sem parar. Mesmo sem assunto.

(BRITTO, 2003, p. 18).

A ideia da palavra como resistência ao vazio – e ao fracasso – é um problema que ultrapassa o ceticismo linguístico e epistemológico de Britto e seu aparente elogio da intransitividade poética, da fala “sem assunto”. Já no poema de abertura de *Formas do nada* [2012], “Lorem ipsum”, o problema já aparece associado a uma inusitada dimensão existencial:

Tudo resulta apenas neste dístico:
Ninguém busca a dor, e sim seu oposto,
e todo consolo é metalínguístico

(BRITTO, 2012, p. 11).

Se a presença do desejo e do corpo como marcas da presença, por sua vez, do sujeito, especialmente nos primeiros livros, já colocava em xeque, de saída, qualquer tentativa de ler o poeta carioca a partir dos pressupostos da tradição autonomista fundada sobre o paradigma da poesia pura, a temática da “dor”, do “consolo”, do “amor”, da “fúria”, em suma, a presença de temas existenciais associados direta ou indiretamente à prática da metalínguagem, principalmente nos últimos livros, prova que a obra de Britto é capaz de abrir uma janela para além do enclausuramento da forma vazia. O “consolo metalínguístico” deve, portanto, ser entendido a partir da associação íntima entre a poesia e a vida, tópico que aponta, desde os primeiros livros de Britto, justamente para o desejo de superação do vazio da forma, como neste trecho do segundo poema da série “*Minima poetica*”, de *Mínima lírica* [1989]:

Escravo da sintaxe e do desejo,
não posso ambicionar o brilho raso
e a transparência vazia que vejo
nesses cristais gerados pelo acaso.
Palavra é coisa feita, construída
de uma matéria turva e densa, impura
como tudo que tem a ver com a vida

Se a poesia é uma forma de vida entre outras no plano da “biodiversidade”, para lembrar o poema de abertura de *Macau*, penso que à ideia do fracasso, no plano da língua, pode corresponder àquela da decepção, no plano da existência. Em *Nenhum mistério* [2018], Britto afirma que o “fracasso se tornou / a própria textura da vida” (2018, p. 43) e que a “decepção (...) / é o que há em matéria de sentido” (2018, p. 16). A convergência das dimensões da poesia e da vida – “falar, não por falar, mas pra viver, / falar (ou escrever) como quem respira” (BRITTO, 2013, p. 103), nos versos da parte IV de “*Minima poetica*” – me permite dizer que, em Britto, ocorre, em última instância, uma convergência entre a “mínima lírica” e a vida mínima, como em “Margem do Douro” (BRITTO, 2018, p. 56): “Não espero nada, e já me satisfaço / com a consciência de ainda estar em mim / e não de volta ao nada de onde vim”. Não por acaso, no mesmo poema, é ao plano das sensações que poeta, algo epicurista, se refere nesse momento de satisfação resignada: “permite-me, sem culpa, desfrutar / de pão, e queijo, e vinho, e vista, e ar” (BRITTO, 2018, p. 56). “Escravo da sintaxe e do desejo”, o poeta não pode cumprir com excelência a tarefa anfiônica de purificação da palavra, tampouco pode exorcizar de sua língua a dimensão essencialmente corpórea da subjetividade. Em grande medida, para Britto, escrever e viver se conjugam no mesmo tempo.

Carne sutil

167

Cada uma à sua maneira, as poéticas de Paulo Henriques Britto e Ana Cristina Cesar respondem criticamente ao legado de Cabral a partir daquilo que eu chamaria de reinvestimento do corpo como instância inseparável da textualidade. Se a linguagem é uma carne sutil que dá corpo ao pensamento do poeta, guardando, entretanto, seu grau de impenetrabilidade, como sugere Collot (2018, p. 51), é possível dizer que ela dá forma e ultrapassa o sujeito ao mesmo tempo, apontando paradoxalmente tanto para o que há de irredutível quanto para o que há de compartilhável em sua própria dimensão corporal. Tanto em Ana C. quanto em Britto, a textualidade é atravessada por essa instância corporal – orgânica, desejante – em grande medida infensa aos esforços de racionalização do discurso poético. Ambos incorporam poeticamente o acaso do corpo, sem, contudo, abrir mão do rigor construtivo e da tarefa comunitária da poesia.

Ana Cristina Cesar (2016, p. 301) afirmou certa vez que “toda mulher comunica com o corpo”. Interessa-me sobretudo nessa frase o reconhecimento de que a vida e o texto estabelecem em muitos aspectos uma relação de reversibilidade: “Enquanto leio meus seios estão a descoberto. É

difícil concentrar-me ao ver seus bicos. Então rabisco as folhas deste álbum. Poética quebrada pelo meio” (CESAR, 2013, p. 206). É justamente esse texto atravessado pelo corpo – pelo acaso do desejo e da organicidade – que se oferece como provocação ao leitor: “É para você que escrevo – hipócrita. / Para você – sou eu que te seguro os ombros e grito verdades / nos ouvidos, no último momento. / Me jogo aos teus pés inteiramente grata” (CESAR, 2013, p. 121). O corpo que atravessa o poema acaba por converter-se no corpo do poema, pensado em sua materialidade algo indevassável, como já foi dito. Ana C. propõe a imersão nessa materialidade da língua como zona de impacto entre a teatralização da intimidade e a convocação do leitor, de quem se espera uma reação em forma de leitura, no lance de dados de um fio puxado.

Já em Paulo Henriques Britto, para quem a própria poesia é corpo estranho⁹, cálculos que interrompem o fluxo normal dos intestinos da prosa, como se vê na terceira seção de “Oficina”, de *Formas do nada* (BRITTO, 2012, p. 15), o problema parece se resolver no plano da construção de uma persona poético-crítica que encena a tensão entre a subjetividade (o eu, o corpo, o desejo) e sua negação, entre a adesão a um ideal antipoético e o reconhecimento de seu fracasso, desaguando finalmente numa afirmação ambivalente da palavra impura como suporte da realidade, como realidade possível. Por isso, Britto prefere pensar sua poética nos termos de uma “Fisiologia da composição” que incorpora de maneira ambivalente, numa espécie de adesão autoirônica, “O incômodo pejo / de ser só desejo” e constata que “Por fim, o acaso. / Sem o qual, nada” (BRITTO, 2003, p. 13). Tal incorporação reconfigura mais que renega, a meu ver, um tema fundamental em João Cabral, especialmente a partir de *Psicologia da composição*, a tarefa comunicativa da poesia, que Britto evocará, no segundo poema da referida série “Fisiologia da composição”, como “o múnus / público da coisa”. O problema propriamente fisiológico da poesia se explica pela centralidade de um “impulso” profundo, “uma pressão / que vem de dentro, e incomoda” (BRITTO, 2003, p.15), que o poeta ao mesmo tempo que acolhe, rechaça. Como em Ana Cristina Cesar, aqui o legado de João Cabral é reconfigurado em função do retorno de uma subjetividade atravessada pelo corpo, pelo desejo, pelas emoções, mas que não abre mão, por outro lado, do rigor construtivo e da tarefa de se comunicar nessa língua estranha, “outra forma de vida”, como diz Britto (2003, p. 9), a que chamamos poesia.

⁹ Duplamente estranho, é preciso dizer. Invasor, como os cálculos no intestino, em “Oficina”, e bizarro, como os “cágados com as quatro patas viradas pro ar”, em “Biodiversidade” (BRITTO, 2003, p. 9).

E. H. N. VERAS
*Ana Cristina Cesar,
Paulo Henriques
Britto e o legado de
João Cabral*

Referências

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BRITTO, Paulo Henriques Britto. “I, too, dislike it”. In: MASSI, Augusto (org.). *Artes e ofícios da poesia*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1991.

BRITTO, Paulo Henriques Britto. *Trovar claro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BRITTO, Paulo Henriques. *Macau*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BRITTO, Paulo Henriques. *Tarde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRITTO, Paulo Henriques Britto. Poesia: criação e tradução. *Ipotesi*. Volume 12, n. 2, p. 11 – 17, jul./dez. 2008.

BRITTO, Paulo Henriques. *Formas do nada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BRITTO, Paulo Henriques. *Mínima lírica*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BRITTO, Paulo Henriques. *Nenhum mistério*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

CABRAL DE MELO NETO, João. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia de modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

CESAR, Ana Cristina. *Poética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CESAR, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

COSTA LIMA, Luiz. *Lira e antilira*. Mário, Drummond, Cabral. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

COLLOT, Michel. *A matéria-emoção*. Trad. Patrícia Souza Silva. Rio de

Janeiro: Oficina Raquel, 2018.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GANDOLFI, Leonardo. João Cabral vê seu rosto no desenho do mundo. In: DICK, André (org.). *Paideuma*. São Paulo: Risco Editorial, 2010.

JANKÉLÉVTCH, Vladimir. *A música e o inefável*. Trad. Clóvis Salgado Gontijo. São Paulo: Perspectiva, 2018

MALUFE, Annita Costa. “Estratégias para uma escrita do segredo”. In: FALEIROS, Álvaro; ZULAR, Roberto; BOSI, Viviana. *Sereia de papel: visões de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2015.

MAULPOIX, Jean-Michel. *La poésie comme l'amour. Essai sur la relation lyrique*. Paris: Mercure de France, 1998.

SISCAR, Marcos. A cisma da poesia brasileira. In: *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topoi da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

170

SISCAR, Marcos. Ana C. aos pés da letra. In: *De volta ao fim: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

SISCAR, Marcos. João Cabral e a poesia contemporânea: o drama da destinação. *Texto poético*. volume 14, n. 25, p. 610-616, jul./dez. 2018.

VERAS, Eduardo. Cálculos nos intestinos da prosa: a poesia como corpo estranho em Paulo Henriques Britto. In: PINHEIRO, Tiago Guilherme, RIBEIRO; Gustavo Silveira, VERAS; Eduardo H. N. (org.). *Poesia contemporânea: reconfigurações do sensível*. Belo Horizonte: Quixote + Do Editoras Associadas, 2018.

Submetido em: 17/09/2020

Aceito em: 31/10/2020

Conservar na palma o peso de uma mão: ritmo, lirismo e memória em João Cabral de Melo Neto

*Keep the weight of a hand in your
palm: rhythm, lyricism and memory
in João Cabral de Melo Neto*

Francine Fernandes Weiss Ricieri¹

RESUMO

Este ensaio propõe, por intermédio de uma leitura cerrada do poema “O Engenheiro”, do livro homônimo de João Cabral de Melo Neto, o reexame de alguns dos conceitos estabelecidos pela recepção crítica ao poeta como relevantes para o pensamento sobre sua poesia. Ao final, uma breve incursão por um segundo poema (“Uma faca só lâmina”) oportuniza o estabelecimento de algumas reflexões finais.

Palavras-chave: *João Cabral de Melo Neto; lirismo; ritmo; memória.*

ABSTRACT

This article proposes, through a close reading of the poem “O Engenheiro” (The Engineer), from the book of the same title by João Cabral de Melo Neto, the re-examination of some of the concepts established by the critical reception to the poet as relevant to the thought about his poetry. At the end, a brief incursion into a second poem (“Uma faca só lâmina”) (“A knife only blade”) allows the establishment of some final reflections.

Keywords: *João Cabral de Melo Neto; lyricism; rythm; memory.*

¹ Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), Guarulhos, São Paulo. E-mail: weiss.francine@unifesp.br

“(...) o rastro tem ainda isto de excepcional em relação a outros signos: ele significa fora de toda intenção de significar [*de faire signe*] e fora de todo projeto do qual ele seria a visada. [...] O rastro autêntico [...] decompõe a ordem do mundo; vem como em ‘sobre-impressão’. Sua significância original desenha-se na marca impressa que deixa, por exemplo, aquele que quis apagar seus rastros, no cuidado de realizar um crime perfeito.”

(Emmanuel Levinas, *Humanismo do outro homem*)

“Crimes da terra, como perdoá-los?
Tomei parte em muitos, outros escondi.
Alguns achei belos, foram publicados.”

(Carlos Drummond de Andrade, “A flor e a náusea”)

“A emoção tem má reputação.”

(Michel Collot, *A matéria-emoção*)

1. Primeiros movimentos

O título escolhido para o terceiro livro publicado por João Cabral de Melo Neto, em 1945, é também, como se sabe, o título de um dos poemas lá contidos. É, ainda, com variações, um dos mais recorrentes epítetos ou qualificativos dentre aqueles aos quais críticos podem recorrer quando escrevem sobre aquele poeta. Um artigo que estudou aspectos do processo criativo de Cabral “à luz de seus manuscritos” fornecia, há alguns anos, um sucinto (mas suficiente) histórico da gênese também dessa que se tornou uma *fórmula* de referência, convertida em chave de leitura e, eventualmente, obstáculo à observação: enquanto os poemas de *Pedra do Sono* (1942) não poderiam ser descritos como “um edifício racionalista” (Antônio Cândido), o título desse terceiro livro seria aquele que melhor exprimiria a poética em questão (àquela altura, claro). A designação será reatualizada com pequenas adequações naqueles textos usualmente considerados “fundadores” dos paradigmas que logo se assentaram, quanto à leitura especializada do escritor.² Será, também, objeto de análise pelo próprio João Cabral, seja no montante mais amplo da parcela propriamente *poética* de seus escritos, seja em alguns textos com perfil teórico ou ensaístico, de que sua trajetória literária se fez acompanhar.

Talvez não seja ocioso reexaminar o poema:

O engenheiro

A Antônio B. Baltar

173

A luz, o sol, o ar livre
envolvem o sonho do engenheiro.
O engenheiro sonha coisas claras:
superfícies, tênis, um copo de água.

O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número:
o engenheiro pensa o mundo justo,
mundo que nenhum véu encobre.

(Em certas tardes nós subíamos
ao edifício. A cidade diária,
como um jornal que todos liam,
ganhava um pulmão de cimento e vidro).

² Para a recuperação das referências e do histórico mencionado, sugere-se a leitura das páginas 129 a 131 de: ROCHA, Francisco J. G.L. O canteiro do poeta-arquiteto: a conduta criativa de João Cabral de Melo Neto à luz de seus manuscritos. *Revista IEB*, São Paulo, n. 55, p. 127-147, 2012.

A água, o vento, a claridade,
de um lado o rio, no alto as nuvens,
situavam na natureza o edifício
crescendo de suas forças simples.

Considerando-se o engenheiro e o edifício como metáforas críticas fundantes em uma vasta e diversificada recepção, duas questões parecem se colocar, já a uma primeira leitura: como o poema se inscreve no tempo e no espaço? como o tempo e o espaço foram inscritos no poema? De saída, a começar pelo exame dos *tempos* verbais, pode-se registrar que as duas primeiras estrofes se organizam a partir de verbos no presente do indicativo. Na estrofe de abertura, os versos 1 e 4 *presentificam* um arranjo visual e rítmico que “emoldura” a figura que o título designava como central: aí, o engenheiro é paradoxalmente um homem que sonha e um homem que sonha “coisas claras”³. Luz, sol, ar livre *envolvem* o sonho do engenheiro, tomado por imagens querem temaelementosdanatureza. Noúltimoversodaestrofe,osdois pontos introduzem aquilo com que se sonha: resultantes do trabalho humano.

No segundo caso, a formulação daquilo de que se aproxima o sonho (aquilo com que se sonha), a partir de elementos que implicam o trabalho humano, permitiria talvez introduzir, *como que entre parênteses*, uma reflexão sobre divisão proposta por João Cabral em uma “tese” escrita para o Congresso de Poesia do Recife (1941). Lá, após breve introdução, o autor recupera a alusão generalizada ao “sono como trampolim para o sonho, essa fuga efetiva do homem às dimensões comuns do seu mundo”, para se posicionar quanto ao objeto central de suas preocupações: “Eu tentaria aqui falar do sono em suas relações com a poesia (relações secretas, porém não apenas: suspeitas), do sono como fone do poema”⁴. Talvez seja relevante não desprezar a epígrafe escolhida para o ensaio — fragmento de um poema de Willy Lewin —, que

3 O *paradoxo* viria de uma associação também recorrente entre algumas imagens do primeiro livro e outras que, no terceiro, a ele poderiam talvez ser contrapostas. Benedito Nunes assim formula certa tensão entre *passividade* e *ação* associável aos conteúdos oníricos de *Pedra do Sono*: “Essa reação reflexiva ao desfile não consentido, mecânico e aleatório das imagens permite-nos constatar que só uma parte do sujeito da experiência, aquela que o EU desperto vê como “vulto longínquo / de um homem dormindo”, deixase envolver pelas metamorfoses do espírito adormecido. A outra, que consente ao sonho, imprime-lhe um ritmo de farsa, que mais salienta o lado risível, cômico, das aparições imprevistas que o assediam: manequins corcundas, telefones com asas e arranjos de patins.” (NUNES, 2007, p. 15-16) Antonio Carlos Secchin acrescentaria: “O discurso cabralino – em seu momento de “sono”- (...) elegerá o noturno e o sombrio para endossar o espaço onírico (...).”(SECCHIN, 1985, p. 18) Nesse sentido, quanto às imagens relativas ao sonho, tal como formuladas no livro inaugural, seria possível discernir alguma oscilação entre o *consentido* e o não *consentido*, crescendo-se, ainda, um *predomínio* (não exclusividade) de elementos noturnos e sombrios (a serem opostos a uma opção pela “claridade” e pelas imagens diurnas, em escritos posteriores). Em relação a essas formulações, de que não discordo, aponto como “paradoxal” um sonho com “coisas claras”. Paradoxal em relação a uma expectativa estabelecida a partir da leitura do livro inicial e dos aspectos que se desenvolvem na sequência.

4 MELO NETO, 1994, p. 687.

conjuga alguns elementos que serão retomados adiante: “um mundo informe e absurdo” (o material onírico) provocando específicos *efeitos* (lágrimas? um específico estado de espírito?) em uma subjetividade nos versos constituída.⁵ Enfatizo, ainda, o elemento de reflexão sobre o ato criador, *um fim perseguido* pelo, então, jovem poeta (perseguição nunca abandonada):

O que eu procurei, tentando assinalar o modo como o sonho enche a vida de nosso tempo, foi apenas fazer uma constatação que vejo como um dos argumentos para chegar ao fim que persigo. Refiro-me a isso que, como a obra de arte, o sonho é uma coisa sobre a qual se pode exercer uma crítica. O sonho é como uma obra nossa. Uma obra nascida do sono, feita para nosso uso. O sonho é uma coisa que pode ser evocada, que se evoca. Cuja exploração fazemos através da memória. Um poema que nos comoverá todas as vezes que sobre nós exercermos um esforço de reconstituição. Porque é preciso lembrar que o sonho é uma obra cumprida, uma obra em si. Que se assiste. Esta fabulosa experiência pode ser evocada, narrada. Como a poesia, ou por outra, em virtude da poesia que ela traz consigo, apenas pode ser transmitida.⁶

Os parênteses prestam-se, de início, ao *trabalho* de problematizar a dupla incidência de *sonho* (como verbo e como substantivo) na abertura do poema. Prestam-se, ainda, ao desvelamento de uma das questões que abrem esse texto e que diz respeito exatamente ao problema do tempo. O sonho é aí pensado, entre outros elementos, por aquilo que nele se pode associar à narração: a narração desdobra-se no tempo.⁷ O trecho situa, ainda, outras perspectivas: a exploração do sonho demanda um trabalho de evocação. Demanda *deslocamentos* no tempo. As associações são múltiplas: sonho, exercício crítico, evocação, reconstituição, memória, obra. Voltaremos a elas.

Considerando, portanto, que já a alusão a *sonho* implica o problema do tempo, talvez seja o caso de retomar os modos como o poema se *espacializa*, ou suas relações com o espaço. Ainda na primeira estrofe, duas estruturas enumerativas similares se constituem a partir de três substantivos em sequência (nos versos um e quatro), interrompidos por vírgula, em movimento

5 Transcrevo:

“O sono, um mar de onde nasce
Um mundo informe e absurdo,
Vem molhar a minha face:
Caio num ponto morto e surdo.” Willy Levin

Para uma introdução às relações entre Cabral e seu contemporâneo e amigo, Willy Levin, remeto ao trabalho de José Roberto de Araújo Godoy (2009, p. 20-23).

6 MELO NETO, 1994, p. 686.

7 Muito sinteticamente, recorro a Hélio Salles Gentil, apresentando a edição brasileira de *Tempo e Narrativa*, de Paul Ricoeur: “A tese fundamental, fundadora de todo o empreendimento, é forte: é a narrativa que torna acessível a experiência humana do tempo, o tempo só se torna humano através da narrativa.” (GENTIL, 2012, p. xi).

entrecortado, acrescendo-se, ainda, ao último termo uma adjetivação (como um tipo de *acento*, uma forma de intensificação). Intercalam-se duas construções sintáticas ritmicamente equivalentes: a) verbo + objeto + complemento nominal; b) sujeito + verbo + objeto. Assim, os quatro blocos semânticos e sonoros (versos) organizam-se como estruturas ternárias (uma estrutura ternária por verso). Nos versos mediais, o ritmo ternário é fluido, fluente (sem marcas de pontuação ou outros obstáculos que possam interromper ou cadenciar o deslizamento). Nas extremidades, entrecortado. As “coisas claras” do verso 3 parecem equivaler (semanticamente) ao sujeito composto do verso 1, o que também redimensiona a união do conjunto — os modos de ordenação rítmicos⁸ alternam, não separam.

Na primeira construção, o engenheiro aparece em posição de passividade (o sonho *não consentido* envolvido pelos elementos naturais), passando, na formulação seguinte, à posição ativa (*consentida?*). A construção “sonhar coisas claras” levaria, assim, a uma possibilidade de alteração (ou de tensionamento) dos sentidos atribuíveis ao verbo (em contraponto com o substantivo): *sonhar* pode, então, remeter a conotações como desejar, almejar, pretender, projetar. O presente do indicativo parece sugerir, ainda, uma descrição em processo e o *engenheiro* que se descreve constitui-se por seu sonho (na segunda estrofe, parece mais explícita a alusão a desejos ou *projetos*) e pelos elementos em que esse sonho se concretiza. O engenheiro se delineia nas coisas de que se edifica sua identidade no poema. O engenheiro se edifica por analogias.

Há uma relação de contiguidade entre as estrofes 1 e 2, não apenas porque os verbos (no segundo caso) permanecem no presente do indicativo, mas também porque a ordenação *ternária* dos elementos se reapresenta, com as mesmas marcações (acentos) impostos por expressões com valor adjetivo em posições específicas. Os versos 1 e 2, agora, constituem enumerações simples: dois processos enumerativos encenam-se diante do leitor associados, ainda, àquela *figura humana*, o engenheiro. O engenheiro ordenaria a

8 O ritmo pode ser pensado como um conjunto complexo de interações de elementos, que vai além da análise métrica, incluindo recorrências, pausas, suspensões, desvios de curso, assonâncias, aliterações, anadiploses, anáforas, paralelismos sintáticos ou de outra ordem. Como entende Rogério Chociay: “(...) o que entendemos por *ritmo* é justamente a resultante percebida da solidariedade desses níveis da linguagem que encorpam o poema; profundamente arraigado à expressão, não surge devido a um aprendizado de preceitos, mas ao próprio dinamismo criador e verbalizador do artista. É, antes de tudo, *percebido, sentido*, e não como efeitos parciais ou colaterais, mas como uma resultante global. Podem-se indicar pistas, elucidar detalhes, apontar aspectos para melhor apreciá-lo, mas, ao fim, dele restará sempre um *quantum* tão imensurável como a própria expressão poética a que se irmana. O metro representa apenas a abstração de um dos apoios rítmicos do poema (...).” (CHOCIAY, 1974, p. 2) Mary-Ann Caws, por outro lado, propôs, também, a consideração do elemento rítmico a partir do modo de ordenação e das relações entre estrofes ou divisões de um poema em segmentos. Para a autora, poemas podem ser lidos pelas conexões estabelecidas entre suas partes, pela alternância de momentos de maior ou menor intensidade, por núcleos de concentração semântica (ou sonora), pela produção de *silêncio* ou interrupções, entre outros fatores rítmicos. Ver: CAWS, 1996.

disposição (a seleção) de recursos (ou instrumentos) no verso inicial. O engenheiro quantificaria, projetaria, desenharia, no segundo verso, em uma sequência de ações que, em conexão com o verso anterior, implicitam noções como cálculo, trabalho, projeção.

Na mesma estrofe, também os versos 3 e 4 são estruturas sintáticas ternárias. Rearranjando o modelo da estrofe anterior, esta se abre com dois versos em ritmo entrecortado, fechando-se por dois versos em ritmo fluente (sem interrupções como aquelas proporcionadas pelas vírgulas das enumerações). Na primeira, descreveu-se uma ênfase ritmicamente inserida no texto pelos elementos com valor adjetivo (ar *livre*, copo *de água*). Nessa segunda estrofe, tais elementos se deslocam para a segunda modalidade construtiva e as *adjetivações* recaem, nas duas vezes, sobre o substantivo “mundo”. A primeira formulação, no verso 3, é análoga às que apareceram na estrofe anterior (sujeito + verbo + objeto)⁹, mas a segunda complica-se sintaticamente.

Se, em um caso, mundo é o objeto da ação de pensar do engenheiro (verso 3) — e se trata de um mundo *justo* —, no outro, uma oração de valor adjetivo relativa ao mesmo substantivo (mundo) permite que esse substantivo, que agora (não) receberia a ação de encobrir (efetuada por “nenhum véu”), seja posicionado enfaticamente na abertura, em anadiplose em relação ao verso anterior (reduplicando o que se fizera com “engenheiro”, na primeira estrofe). Então, se o *engenheiro* antes transitava da passividade para a ação (e a repetição dava destaque a isso), *mundo* só aparentemente se desloca (como a recorrência da anadiplose poderia sugerir)¹⁰, mantendo-se rigorosamente dependente da ação de pensar perpetrada pelo engenheiro: aproximações e separações (ritmo).

Talvez seja possível apontar, ainda, uma *dissonância*, além de outras que se vão reordenando ao longo dos versos, entre a atividade projetada (projetável) e o pensamento que se volta para um “mundo justo”. Qual correlação se pode estabelecer entre o pensamento do “mundo justo” e o cálculo (o projeto) dos dois primeiros versos? Por que *mundo justo*, se pode haver, é construção em tudo diversa daquela que se pode arquitetar em uma prancheta, em uma mesa de trabalho, entre esquadros e folhas de papel. O homem racional (esse ser de números e cálculos) enuncia-se, assim, também, a partir de uma específica projeção *fantasiosa* (pode haver algo mais utópico que *mundo justo*?).

O “mundo justo” (elemento *externo* à subjetividade em elaboração no processo enunciativo do poema), saliente-se, é uma projeção por meio da

⁹ Em “o engenheiro pensa o mundo justo”, considerou-se o uso do verbo *pensar* como transitivo direto.

¹⁰ Esse procedimento pode produzir o *efeito* de frustrar expectativas. Digamos que o mesmo recurso repetido pode levar à dedução de que haverá coincidência ou proximidade semântica. Não é o que ocorre.

qual podemos constituir (acrescer um traço à constituição de) um homem que aí se caracteriza. O *engenheiro*, de resto, não *pensa* apenas “o mundo justo”, pensa-o como elemento “que nenhum véu encobre”. A imaginação crítica poderia, eventualmente, recuperar a propósito deste “véu”, como reminiscência indireta, a epígrafe de *A relíquia*: “Sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia”. E, dessa associação indireta (resultado da subjetividade crítica implicada, saliente-se), seria possível construir um rosário extenso de contas e derivações.

Não é propósito deste texto seguir por esse caminho, senão apontando que “mundo justo”, neste específico poema, dificilmente poderia ser associado a algo como a “nudez forte da verdade” (pois onde houve mundo *justo* que a palavra escrita pudesse *denunciar*?), não sendo também, pela própria sintaxe dos versos, associável a qualquer tipo de véu encobridor. De onde talvez se possa derivar a hipótese de que o elemento que não se pode encobrir seja o *desejo* de um mundo justo, só localizável da perspectiva de uma específica subjetividade, a daquele *engenheiro*: que calcula e projeta *efeitos* (enquanto) pensa o mundo justo. Enquanto não pode encobrir ou deixar de enunciar essa projeção — que em tudo modifica a questão: de qual engenheiro estaríamos tratando aqui?

Esse *engenheiro*, homem dado a utopias¹¹, na quarta estrofe fará um segundo movimento (outra dissonância?), deslocando-se do espaço administrado de sua *oficina* para o campo aberto da “natureza” e trazendo à cena elementos imprevisíveis (não passíveis de ordenação, cálculo ou controle) como água, vento, claridade, rio e nuvens. Mas se, na primeira estrofe, tínhamos duas sequências enumerativas contando cada uma com três elementos, nesse caso, a segunda enumeração só se completa precisamente com “edifício”. Água, vento, claridade. Rio, nuvens, *edifício*. A dissonância é e não é: o terceiro verso exatamente propõe um tal edifício em que algo que seja da ordem da *natureza* se possa atualizar. Um edifício que possa “crescer” (como uma planta?) de suas forças simples (forças da natureza?). As mesmas pelas quais se movem os demais elementos (água, vento, claridade, rio e nuvens)?

As duas primeiras estrofes podem ter, ainda, modos de estruturação ternária de ordem semântica em seu conjunto:

A luz, o sol, o ar livre
envolvem o sonho do engenheiro.

11 Indico alguns estudos que se dedicam à consideração das relações entre esse poema e o “onirismo utopista de Le Corbusier”, bem como às relações entre arquitetura e natureza, temas que não serão aqui desenvolvidos. O primeiro é o livro de Cristina Henriques da Costa, *Imaginando João Cabral Imaginando* (2014, p. 239 a 244). O segundo, a dissertação de Gustavo S. Saldivar (2012), voltada às relações entre a poesia de João Cabral e a arquitetura moderna. A tese de doutorado de Eucanaã Ferraz (2000) constitui, por fim, referência decisiva quanto a essas questões.

F. F. W. RICIERI
*Conservar na
palma o peso de
uma mão: ritmo,
lirismo e memória
em João Cabral de
Melo Neto*

O engenheiro sonha coisas claras:
superfícies, tênis, um copo de água.

O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número:
o engenheiro pensa o mundo justo,
mundo que nenhum véu encobre.

Primeira estrofe: elementos da natureza; o sonho e o sonhar do engenheiro; elementos de construção humana. Segunda estrofe: instrumentos/ materiais; ações projetivas; sonhos ou desejos do engenheiro. E, na quarta estrofe, um tipo similar de paralelismo talvez pudesse ser tentado: no verso 1, elementos primários (água, vento, claridade); nos versos 2 e 3, elementos complexos (rio, nuvens, edifício); nos versos 3 e 4, um elemento *abstrato* — uma *força* ou as *forças simples* da natureza manifestando-se *em* ou *a partir de* aqueles outros constituintes. As forças simples da natureza incidindo e movendo *água, vento e luz*, compondo e rearranjando *rio e nuvens*. A um edifício associável a um tal processo, portanto, é que o poema se refere. Um edifício simples e móvel como aqueles outros componentes. Como o desejo (que é sempre desejo de alguém), o edifício se edifica pela ação de mãos humanas (ou máquinas por elas conduzidas), a partir de forças da natureza, crescendo como um *organismo* — em *simplicidade* dependente, ainda, da avaliação de alguém.

179

2. Uma interposição

Ocorre, em acréscimo, que esse poema é um *edifício* de quatro estrofes. E a estrofe 3 começa por se afastar das duas primeiras pelo tempo verbal que organiza o conjunto de quatro versos: o pretérito imperfeito do indicativo que, sendo o tempo da duração pretérita e também o tempo das lendas e das fábulas, é o tempo por excelência da rememoração de um estado *habitual* no passado. Se as duas primeiras estrofes se escreviam no presente, essa terceira, no imperfeito, insere no processo poético um deslocamento temporal. Que se faz acompanhar de uma não desprezível mudança sintática, rítmica, de tom. Os esquemas ternários (de certo modo um tanto *mecânicos*) agora terão volteios mais complexos.

A estrofe se divide em dois períodos constituídos por duas orações principais e uma subordinada (intercalada no segundo período, o maior). Outra diferença: os núcleos semânticos não se fecham a cada verso ou a cada par de versos (sequenciados ou intercalados). Os períodos deslizam de um verso ao seguinte e fluem sem interrupções (onde poderia ter havido uma vírgula, como após o vocábulo “tardes”, no verso 1), ou com interrupções

relativas (como as vírgulas que marcam a intercalação de oração). A segunda parte do verso 2, por outro lado, projeta seu sentido ao 4, o que é, ainda, dificultado pela interposição oracional. A exceção é o verso 2: nele os dois períodos se separam de modo abrupto por um ponto e a divisão não tem proporções equilibradas, como nas demais estrofes. Ela separa *um verso e meio* de *dois e meio*, aproximadamente. Após “edifício”, portanto, o ponto impõe uma pausa mais marcada, uma necessária interrupção na leitura: a “cesura”.¹²

De uma perspectiva que combine princípios silábicos e silábico-acentuais, o primeiro verso organizaria sua alternância entre tônicas e átonas de modo a resultar em quatro iambos sequenciados¹³. No verso 2, teríamos dois iambos seguidos por dois anapestos. No verso 3, um troqueu (em inversão do iambo) e outros três iambos. No verso 4, um iambo, dois anapestos e um iambo. Ainda nos versos 1 e 2, seriam possíveis deslocamentos das tônicas para as sílabas iniciais, em uma leitura que acentuasse a abertura de cada verso. Uma tal leitura proporcionaria um efeito de aproximação sonora entre os versos, fazendo com que os três primeiros fossem lidos como se iniciando pelo par: troqueu seguido de iambo.

12 Recorrendo ao e-dicionário de Carlos Ceia: “Pausa no interior de um verso. Na métrica tradicional, esta pausa era obrigatória, sendo ditada pelo ritmo imposto ao verso. Não deve ser confundida com pausa de leitura, que é variável de leitor para leitor. Os versos curtos (até cinco sílabas) não estão, normalmente, sujeitos a cesura. Nos versos longos, pode ocorrer no princípio (“Cantei; || mas se me alguém pergunta quando”, Camões), no meio (“é ferida que dói, || e não se sente”, Camões) ou perto do fim do verso (“enquanto não quiserdes vós, || Senhora”, Camões). A posição medial é a mais comum. É possível um verso conter mais do que uma cesura (“olhe o céu, || olhe a terra, || ou olhe o mar”, Sá de Miranda). A cesura é muitas vezes marcada pela pontuação.” In: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/cesura/>

Observo que podemos, ainda, apontar cesuras, considerada essa definição, nos versos 1 e 4 da primeira estrofe e 1 e 2, da segunda estrofe, de modo aproximável ao que ocorre no verso citado de Sá de Miranda. Também seria possível considerar o emprego de cesura nos versos 1 e 2 da quarta estrofe.

13 Polemizando com Wolfgang Kayser, Péricles Eugênio da Silva Ramos defende a rentabilidade analítica da adoção dos princípios silábico e silábico-acentual para a descrição métrica em língua portuguesa: “Certos versos em determinados períodos (...) quase que só determinaram composições silábico-acentuais; e noutros períodos, em que tem prevalecido a tendência silábica, ainda assim um ou outro poeta, seguindo as suas próprias inclinações tem feito de versos usualmente silábicos composições silábico-acentuais. (RAMOS, 1959, p. 30-31) Quanto à aplicabilidade da descrição silábico-acentual para pensarmos poemas de João Cabral de Melo Neto, acompanho pressupostos enunciados por Paulo Henriques Britto, que vem recorrendo a esse tipo de análise para pensar outros poetas do século XX. Em especial em artigo que comento na sequência. (BRITTO, 2014).

Aproximando esses três versos, deixaríamos o quarto em dissonância: o que é também da ordem do ritmo.¹⁴ Por outro lado, os versos 1 e 3 são octossilábicos (formados ambos pela sequência 1 troqueu e 3 iambos — admitindo-se a tensão mencionada; ou 4 iambos no verso 1, se a desconsiderarmos). E os versos 2 e 4 também podem ser lidos em homofonia: dez sílabas no último e, no segundo, admitida a cesura apontada, seria possível a leitura de quatro sílabas no primeiro hemistíquio (com o desprezo da átona final previsto em tratados de metrificação), havendo seis outras sílabas após os pontos. Essas aproximações previstas em tratados (como incluir na contagem uma sílaba do verso anterior, desprezar átonas após o hemistíquio, relativizar hiatos e ditongos), servem para demonstrar apenas que, por vezes, um verso não “perfeito” do ponto de vista da simples contagem, tem um *andamento* equivalente ao de outro, mais regular. Assim, aquele jogo de intercalações que, nas estrofes 1 e 2, entrelaçava os diferentes versos, pode ser reproduzido, no caso dessa estrofe, pelas relações de semelhança (ou diferença) propriamente métricas e acentuais entre os versos.¹⁵

Parece haver, ainda, um efeito indireto que não deixa de ser curioso. Nos versos 2 e 3, se for feita a leitura sugerida (com deslocamento da tônica para a sílaba inicial), o trecho inicialmente seguinte pode soar como anapesto. Nesse caso, passaríamos a ter andamento binário¹⁶ entre átonas e tônicas, com produção de sintagmas completos, apenas em dois específicos trechos do poema (grifo as tônicas, para clareza): “em certas tardes nós subíamos” e “que todos liam”. Ainda que toda a estrofe opere um importante

14 Em seu conjunto, o poema “O engenheiro” é composto por versos polimétricos. Assim distribuídos (desconsidero a terceira estrofe, comentada no texto): na primeira estrofe, um verso de seis sílabas seguido por três decassílabos; na segunda, três versos octossilábicos, sendo o terceiro verso um decassílabo (distribuição idêntica à que ocorre na última estrofe, apenas com alterações acentuais). Versos polimétricos são entendidos, aqui, nos termos propostos por Paulo Henriques Britto: “Uma outra opção, que venho tentando explorar (...), é entender “verso livre” como o nome não de um tipo específico de verso, mas de todo um *continuum* de formas cujos pontos extremos são, de um lado, o *verso polimétrico*, e, de outro, práticas poéticas que abrem mão do verso, das quais a poesia concreta é a mais importante no Brasil. O que todas essas formas teriam em comum seria a utilização consciente do que chamaremos de ritmo como um dos mais importantes princípios organizadores da escrita, porém sem recorrer a um padrão métrico fixo. “Ritmo” é entendido aqui como “a figure of periodicity, any sequence of events or objects perceptible as a distinct pattern capable of repetition and variation” [uma figura de periodicidade, qualquer sequência de eventos ou objetos perceptível como um padrão distinto, capaz de repetição e variação] (Preminger e Brogan 1993: 1066-1067). (BRITTO, 2014, p. 30) Grifo meu.

15 Flora Sussekind assim abordou a questão do ritmo (nos termos aqui propostos), em João Cabral: “Basta pensar, porém, na sua difícil opção pela rima toante e na troca propositada do decassílabo e do verso de sete sílabas, habituais no Brasil, pelo trabalho com versos de oito sílabas, para perceber que essa reiterada anti-musicalidade, essa incapacidade de fonética, de que fala, e costuma estender à comunicação oral em geral (...), são muito mais formas de enfatizar um afastamento da vertente mais “oratória” da literatura brasileira, e de afirmar, em oposição, uma primazia da visualidade sobre a melodia, e a uma compreensão da poesia como um “dar a ver com palavras”, do que propriamente uma “surdez” do método poético de João Cabral de Melo Neto.” (SUSSEKIND, 1998, p. 33)

16 Para uma recuperação histórica da larga utilização dos versos octossilábicos com andamentos binários por românticos brasileiros, em especial Castro Alves, remeto a Péricles Eugênio da Silva Ramos (1959).

deslocamento enunciativo no poema, indicam-se aí os dois elementos (*nós* e *todos*) que permitirão, na sequência, uma discussão a propósito dos específicos modos de inserção de elementos *líricos* mesmo nos primeiros livros no escritor do “antilirismo”.¹⁷

Mesmo que se considerem suas conhecidas restrições às poéticas oitocentistas, em especial de poetas brasileiros, não parece haver algo a se estranhar no fato de que, nos dois momentos do poema em que se fazem alusões *explícitas* à constituição de algum tipo de subjetividade em enunciação (ou em interlocução, ou em contraponto), seja utilizado um andamento binário (alternando-se as tônicas e átonas na produção de pés de duas sílabas), a partir de versos octossilábicos. O poema dialoga, nesse sentido, com uma tradição que é constitutiva do repertório do leitor brasileiro, seu público primeiro (*detalhe* importante nas reflexões de Cabral).¹⁸

Paulo Henrques Britto, em interlocução com poetas e críticos que entendem a adoção de formas fixas¹⁹ por poetas do século XX como “volta ao sublime” (retorno que, se tivesse havido, necessariamente deveria ser lido sob juízo negativo, acrescento) descreve os diferentes modos pelos quais a recuperação de um padrão métrico pode *significar*, em um poema: pode *significar* como a adoção de versos heroicos que emprestasse uma específica empostação a um conjunto de versos; ou *significar* como um tipo de ironia situacional em que o verso escolhido produzisse tensões em relação aos demais

17 A postulação, evidentemente, não é nova, nem mesmo em se tratando dos primeiros livros de Cabral. Na abertura de um capítulo em que propõe a reconsideração da “má compreensão” de *Pedra do Sono*, John Gledson assim se manifesta: “A posição de João Cabral de Melo Neto como o principal poeta de sua geração é incontrovertida. Entretanto, parece-me que o valor de boa parte da volumosa produção crítica sobre ele fica diminuído por uma simplificação generalizada, que foi às vezes encorajada pelo próprio poeta, que enfatiza a natureza “clara”, “construída”, “concreta” e “objetiva” da poesia de João Cabral, depreciando qualquer sugestão de subjetividade, acaso ou inspiração. Esta visão do poeta como um calculista de efeitos naturalmente faz parte de uma tradição importante da poesia moderna (...). No entanto, essa visão é, ao menos em sua forma extrema, um mito, que talvez seja útil para o poeta, mas que submete o crítico a uma camisa-de-força desnecessária”. (GLEDSO, 2003, p.170)

18 É de se esperar que um poeta da estatura de João Cabral tivesse sido leitor da poesia brasileira do século XIX, a que se refere, aliás, quase sempre com tanta indisposição. Parece, de todo modo, muito problemática a concepção de que toda a complexidade implicada no processo criativo derive de decisões *conscientes* sobre as quais um escritor pode ter pleno domínio e controle, como ponderava Umberto Eco pensando seu processo de escrita de *O nome da rosa*: “Quando o escritor (ou o artista em geral) diz que trabalhou sem pensar nas regras do processo, quer dizer apenas que trabalhava sem saber que conhecia a regra. Uma criança fala muito bem a língua materna, mas não saberia escrever a sua respectiva gramática. Mas o gramático não é o único que conhece as regras da língua, porque estas, sem saber, a criança conhece muito bem: o gramático é apenas aquele que sabe como e por que a criança conhece a língua.” (ECO, p. 14, 1985)

19 Aqui, especificamente, o verso octossilábico romântico, de emprego muito frequentemente lírico. Leia-se “lírica amorosa”, como praticada por Castro Alves, por exemplo.

recursos técnicos de um dado texto²⁰. Essa discussão tem grande relevância para a reflexão sobre poemas de João Cabral, em especial por se tratar de escritor que teorizou de modo tão enfático a respeito de seu próprio “projeto de escrita” que pode parecer algum tipo de heresia deixar de acompanhar todas essas formulações de um “autor” (em regime de *autoridade*), que passaria, assim, a ter um certo tipo de exclusividade quanto à reflexão crítica sobre seus versos. Também disso discorda Britto:

Para dar apenas um exemplo, no “Prefácio interessantíssimo”, Mário afirma que o verso livre, ao evitar as formas oracionais completas e privilegiar sintagmas nominais e verbos no infinitivo, trabalha com harmonia em vez de melodia (...). Basta uma breve reflexão para que se levante a objeção óbvia: a linguagem humana, em prosa ou em verso, com ou sem recursos tradicionais, é inevitavelmente linear. Apesar de toda a argumentação de que Mário se vale para escapar dessa crítica, que espertamente ele já antecipa, o fato é que harmonia é precisamente o recurso musical que a poesia não pode imitar. Uma escansão cuidadosa de um punhado de poemas da *Pauliceia desvairada* revela algo bem menos revolucionário: a utilização de ritmos tradicionais, até mesmo versos perfeitamente métricos de vez em quando, porém sem haver um metro regular que vigore por todo o poema. O próprio Bandeira já havia chamado a atenção de Mário para esse fato, como lembra Chociay.²¹

183

Para dar sequência às implicações da constituição da estrofe em discussão, seria necessário examinar, ainda, um tipo específico de marcação desses versos (destacados dos demais pela sinalização contida nos parênteses):

(Em certas tardes nós subíamos
ao edifício. A cidade diária,
como um jornal que todos liam,
ganhava um pulmão de cimento e vidro).

20 Talvez seja relevante indicar o ponto de chegada da argumentação de Britto, ou seja, mais do que um certo modo de se pensarem padrões acentuais em escritas do século XX, seu estudo evidencia alguns dos pressupostos teóricos implicitados em postulados críticos: “Creio que seria possível afirmar, sem cometer nenhuma injustiça, que por trás do preconceito contra o verso formal está uma outra visão de senso comum à qual nem mesmo poetas e críticos sofisticados são de todo imunes: as formas tradicionais seriam, além de apenas limitadoras, “artificiais”; e o verso livre (sempre encarado como uma forma única) seria não apenas livre como também “natural”, permitindo ao poeta se exprimir de modo direto, sem artifícios antiquados.”(BRITTO, 2014, p. 38)

21 BRITTO, 2014, p. 29.

Em um estudo sobre a presença de “molduras” em poemas modernos e contemporâneos²², Fabiane Renata Borsato recupera um texto em que João Cabral comenta o processo por meio do qual Joan Miró²³ teria progressivamente conquistado o que seria uma “atitude psicológica” diante de seu próprio processo criativo. Cotejando procedimentos adotados pela pintura renascentista e por Miró, Cabral pensaria a relação entre o artista e o olhar de seu público — que o trabalho do primeiro deveria, de algum modo, direcionar. Recorrendo, ainda, a Ortega y Gasset, Borsato assim delimita o problema:

Desse modo, é possível afirmar que há, pelos menos, dois movimentos promovidos pela moldura, sendo um deles aquele que aponta para o objeto estético, para sua estrutura, forma e disposição; outro que se dirige ao espectador/leitor, convidado a participar do espaço estético e de um jogo que tem por regras a linguagem artística e as referências do receptor. Esse duplo movimento oferece à moldura o papel dialético de conciliar texto e contexto, projetar sobre o objeto uma atenção preferencial, oferecendo-lhe um novo olhar, diferente daquele dispensado para as coisas rotineiras.²⁴

A despeito de apontar sua presença nas mais diferentes manifestações artísticas, Borsato explora a presença de procedimentos que atuariam como *molduras* em poemas do período delimitado pelo artigo, em poetas como Drummond, Cláudia Roquette-Pinto, Joan Brossa, Arnaldo Antunes e o próprio João Cabral de Melo Neto. Considerados os dois movimentos descritos no trecho transcrito (um voltado para o objeto estético; outro dirigido ao espectador/leitor), discerne no aproveitamento do branco do papel, em mudanças de estrofe, em cesuras do poema, no modo de principiar ou finalizar um texto, recursos que mobilizariam a problemática da *moldura*:

No que se refere aos estudos da moldura no poema, é possível

22 BORSATO, Fabiane Renata. Estudo da moldura em poemas modernos e contemporâneos. Dossiê temático: Os limites da poesia. *InterteXto*, p. 14-33, v.11, n. 02, 2018.

23 Recorrendo ao e-dicionário de Carlos Ceia: “Pausa no interior de um verso. Na métrica tradicional, esta pausa era obrigatória, sendo ditada pelo ritmo imposto ao verso. Não deve ser confundida com pausa de leitura, que é variável de leitor para leitor. Os versos curtos (até cinco sílabas) não estão, normalmente, sujeitos a cesura. Nos versos longos, pode ocorrer no princípio (“Cantei; || mas se me alguém pergunta quando”, Camões), no meio (“é ferida que dói, || e não se sente”, Camões) ou perto do fim do verso (“enquanto não quiserdes vós, || Senhora”, Camões). A posição medial é a mais comum. É possível um verso conter mais do que uma cesura (“olhe o céu, || olhe a terra, || ou olhe o mar”, Sá de Miranda). A cesura é muitas vezes marcada pela pontuação.” In: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/cesura/>

24 BORSATO, 2018, p.16.

afirmar que, inúmeras vezes, ela não se limita a ser fronteira entre o real e a obra, mas integra o corpo do poema, sendo parte de sua linguagem. Há evidências disso em poemas que apresentam elementos gráficos que assumem o papel de moldura, tais como parênteses, aspas, travessão. As estrofes marcadamente isoladas das demais também funcionam como quadros emoldurados pelos espaços brancos da página. Há ainda a moldura semântica, representada por palavras reiteradas no poema que instauram contornos em versos e períodos, por meio de paralelismos por similitude ou contraste.²⁵

“O engenheiro” é o poema analisado no artigo para discutir a adoção do recurso às molduras por João Cabral de Melo Neto. Borsato encontra várias possibilidades de pensar sua utilização naquele poema²⁶. Páginas atrás, indiquei, também, a propósito da primeira estrofe, que os versos enumerativos (1 e 4) *emolduravam* a presença do engenheiro, situada nos versos intermediários. Sem discordar, portanto, quanto a isso, das formulações do texto que venho recuperando, restringirei minha reflexão sobre o problema técnico da moldura ao modo como ele se apresenta na terceira estrofe, pelo isolamento, em relação ao conjunto, daqueles quatro específicos versos. É sabido que o recurso de destacar uma estrofe, um verso, por vezes todo um segmento de poema pela utilização dos parênteses, é muito frequente na

25 BORSATO, 2018, p.17.

26 Transcrevo o parágrafo que condensa a descrição principal do que seria, segundo a pesquisadora, o uso da moldura neste caso (descrição de que, em linhas gerais não discordo), assinalando, na sequência, em minha própria linha argumentativa, alguns desdobramentos analíticos talvez de outra ordem, que não são desenvolvidos no texto de Borsato (preocupado em delimitar os traços definidores do procedimento em sua utilização por um conjunto de poetas): “Na terceira estrofe, duas molduras são notáveis. A mais evidente é o parêntese que insere o eu poético (primeira pessoa do plural) na ação de subir ao edifício em construção, lido como a metáfora da própria poesia. A outra moldura, representada pela cidade diária (o epíteo sugere a trivialidade dessa cidade-moldura), dá à imagem condensada do edifício, traço de arquitetura vital, pois “pulmão de cimento e vidro”, emoldurado pela cidade. Em seguida, rio e nuvens emolduram o edifício na quarta estrofe, complementando a geografia. Situado na natureza, o edifício é objeto concentrado e condensado, emoldurado por paisagens que com ele estabelecem relação de implicação, como sugere o termo “pulmão”. Para ver a análise completa, consultar BORSATO, 2018, p. 21.

poesia cabralina.²⁷ Mas quais sentidos poderíamos eventualmente atribuir a sua adoção em “O engenheiro”?²⁸

Formulo algumas hipóteses:

“... nós subíamos ao edifício”: de saída, a primeira pessoa do plural parece suportar a pressuposição de uma duplicidade de perspectivas. Uma duplicidade *convergente*, talvez, já que um *eu* dirige-se a um *tu* (produzindo um *nós* em que as duas posições envolvidas se fundem). Parece propor-se, ainda, o compartilhamento de algo muito tênu, muito rarefeito, que quase se desfaz no movimento mesmo em que se enuncia. Seria a evocação de algo *comum* aos envolvidos (supõe-se que o seja, o poema parece explorar esse *efeito* ilusório; parece explorar, ainda, a produção de um endereçamento que requisita a presença, nos versos, desse *tu* que seria, como o *eu*, indeterminado). A presença dessa primeira pessoa é, contudo, tão *sutil* que diversos comentaristas dos primeiros livros de Cabral escrevem sobre o poema “O engenheiro” sem fazer qualquer referência a essa estrofe. Não teria sido notada?²⁹

A hesitação entre *dizer* e *não dizer*, por outro lado, se demarca já na alusão a “certas tardes”, especificação de que se excluem processos adjetivos

27 Para mencionar apenas alguns dos primeiros livros, lembro que, em “Fábula de Anfion”, o recurso, no primeiro segmento do poema, delimita os blocos “O deserto” e “O sol do deserto”. Adiante, acomoda uma definição/reflexão a propósito da palavra “mitologia”. Em “Psicologia da composição”, quatro conjuntos de versos (desconsiderando-se usos em trechos menores) são alocados entre parênteses. Em “Uma faca só lâmina” três ocorrências de estrofes que se apartam do conjunto por esse sinal de pontuação, para não mencionar seu emprego em estruturas mais curtas. Os parênteses podem ser enfáticos, rítmicos (proporcionando sequenciamentos ou interrupções), explicativos, irônicos... entre muitas possibilidades.

28 Ou, recuperando a questão que, em “O efeito de real”, Roland Barthes intercala a outro problema, assim, entre parênteses: “(e que valor poderia ter um método que não considerasse a integralidade de seu objeto, isto é, no caso, toda a superfície do tecido narrativo?)” (BARTHES, 1971, p. 36).

29 A propósito desse poema, Antonio Carlos Secchin (1985) comenta as duas primeiras estrofes e depois salta para a última sem qualquer alusão à terceira. João Alexandre Barbosa menciona a recorrente aproximação entre sonho e pensamento proposta por Crespo/Bendate e, após algumas considerações sobre o caráter metalingüístico do poema, nele assinala a presença de temas não mais derivados do mundo dos sonhos (em contato com o *real*). Finaliza a abordagem externalizando suas próprias dificuldades com a noção de lirismo: “O que ocorre é que o próprio princípio de construção do texto é revelado ao leitor sem *escamoteações líricas* e, por isso, dependendo de uma inteira reavaliação dos seus elementos componentes.” (BARBOSA, 1975, p. 45. Grifo meu.) Benedito Nunes, por sua vez, destaca a figuração do “ideal de um fazer poético que substitua a pura expressão dos estados subjetivos”. (NUNES, 2007, p. 28). Em Costa Lima, recuperam-se as alusões a Crespo/Bendate (que também reaparecem nos dois próximos críticos citados), o trabalho com a retificação das imagens (que também Barbosa indiretamente apontara) e, na comparação da cidade ao jornal, um indicativo do processo de “transitivação da palavra” na trajetória do escritor. (LIMA, 1995, 212-214). Merquior, em *A astúcia da mímese*, discerne no poema uma relativização do que seria o projeto construtivo do escritor (1972, p. 19 e 20) e Cristina Henrique da Costa, recorrendo a estudo de Eucanaã Ferraz, centra suas considerações nas relações entre poesia e arquitetura na produção do poeta, tomando o poema como “homenagem ao onirismo utopista de Le Corbusier” (COSTA, 2014, 239-244). Dentre esses e outros críticos que analisaram ou fizeram referências mais pontuais ao poema, Fabiane Renata Borsato, no estudo citado, foi a única a mencionar especificamente a terceira estrofe: “...o parêntese que insere o eu poético (primeira pessoa do plural) na ação de subir ao edifício em construção, lido como a metáfora da própria poesia”. (BORSATO, 2018, p. 21).

e que parece coincidir com aquilo que, em outro contexto, John Gledson descreveu como “um tom linguístico que permanece extraordinariamente indeterminado”³⁰. A ação relatada, talvez de modo paradoxal, *por* ser muito vaga e imprecisa, parece resultar em um tom ainda mais particular, ainda mais *pessoal*. Isso a que se refere essa formulação inicial (com que se abre a estrofe) dificilmente poderá ser plenamente atingido pelo leitor. Situando-se em uma dimensão que seria da ordem da *memória* (uma memória partilhada por uma subjetividade que se enuncia e outra cuja *presença* se convoca), *aparece* como algo não disponível à enunciação.

Sem poder esgotar totalmente o problema, considero pertinente referir estudo em que Paul Ricoeur se utiliza do conceito de “memória impedita” para, evocando o pensamento de Freud, referir-se àquilo que, a partir de uma situação de sofrimento psíquico³¹, pode impedir o acesso a um conteúdo que — não podendo ser *lembrado* —, precisa ser *esquecido* (mas também reencenado pela repetição). Compulsão pela repetição e resistência estariam, nesse sentido, vinculadas — assim como memória e esquecimento. Havendo qualquer validade nessa associação muito sumária, o que *não* se enuncia no poema (o que talvez se apresente como a enunciação de uma impossibilidade de enunciação) pode vir a ser pensado como reencenação — como repetição. A terceira estrofe, nesse sentido, estaria projetada em direção a um tempo no passado em que um momento vivido em comum (e perdido?) no poema se reatualiza, não podendo ser totalmente *dito*, mas de algum modo *atuando* discursivamente. O poema constrói (ficcionaliza), assim, algo como a miragem de uma memória, um *efeito* de memória.

Essa específica construção está contraposta, na mesma estrofe, à vida cotidiana, à cidade diária. Mas a contemplação da cidade do alto do edifício é operação que se divide, também, em pelo menos duas (outras) perspectivas, podendo ser pensada segundo, pelo menos, dois ângulos. A cidade é lida não apenas pelos observadores incógnitos que, em algum momento distante, do alto do edifício, pareciam dela tentar se acercar. A cidade aparece, também, em analogia com um jornal lido por “todos”. Há um descompasso: as pessoas que, do alto, observam a cidade não podem ver o edifício. Seria, portanto, desse outro ângulo, desse outro *ponto de vista* (em um sentido bem material da expressão), que o edifício poderia, talvez, ser descrito como um bloco de alvéolos de cimento e vidro, em um jogo de perspectivas. O edifício pode,

30 Refletindo sobre os poemas de *Pedra do Sono*, Gledson conclui: “O resultado, entre outras coisas, é um tom linguístico que permanece extraordinariamente indeterminado; o leitor se encontra continuamente flutuando entre o mortalmente sério e o ridículo, incapaz de decidir qual é o tom intencional do poema. Essa indeterminação constitui a verdadeira dificuldade de *Pedra do Sono*; um primeiro passo rumo ao entendimento do livro pode ser dado pela percepção de que a indeterminação é deliberada e não (ao menos num sentido simples) o resultado de um conflito não resolvido entre um João Cabral “objetivo” e um João Cabral “subjetivo”. (GLEDSO, 2003, p. 172).

31 Ver: RICOEUR, 2007, p. 83-85.

então, desdobrar-se em dois: um no qual se *está* (*esteve*), no alto; outro que se vislumbra, a partir do baixo.

Em um livro publicado no mesmo ano que *O engenheiro*, Carlos Drummond de Andrade sintetizava os vínculos entre a operação banal da leitura do jornal e algum tipo de alienação em relação a um mundo (uma vida) que sabidamente se *perde*: “Todos os homens voltam para casa. Estão menos livres mas levam *jornais* e soletram o mundo, sabendo que o perdem.” Em seu poema, Drummond opunha uma subjetividade confrontada com o caráter dramático da realização de um projeto criativo a um mundo povoado por *melancolias/mercadorias*. No poema de João Cabral (e em outros do livro de 1945, como “O fim do mundo”)³², parece haver várias possibilidades de aproximações entre tais imagens. Mas, sobretudo, se a associação for válida, a memória em “O engenheiro” (ainda que truncada ou inacessível) atualiza-se em oposição a um movimento geral de alienação, implicitado na analogia entre a cidade (vista como um pulmão de cimento e vidro) e os homens que leem os jornais. A memória (ainda que impedida) recupera, preserva, protege *algo* que estaria condenado à mercantilização, ou fadado à dissipação. A subjetivação resiste à reificação.³³

Os parênteses, nesse sentido, parecem reforçar uma mudança mais complexa que se explicita na alternância da posição enunciativa, no recuo (ou no desmembramento) temporal, bem como na encenação de um movimento de rememoração. O conjunto do poema divide-se, por outro lado, em duas perspectivas: a terceira estrofe, enunciada a partir desse “nós” e três outras estrofes em “terceira pessoa”, organizando-se em torno da figura do engenheiro (por sua vez uma projeção). O caráter ilusório do afastamento proporcionado pela “terceira pessoa” não parece precisar ser muito desenvolvido: o engenheiro³⁴ é a perspectiva que organiza a maior parte do poema. É uma voz que se projeta em terceira pessoa, a partir da ficção de uma posição subjetiva que ele mesmo, enquanto imagem, organiza. E o *engenheiro* são pelo menos

32 “No fim do mundo melancólico / os homens leem jornais. / Homens indiferentes a comer laranjas / que ardem como o sol.” (MELO NETO, 1994. p. 71).

33 Cristina Henriques da Costa defende, ainda na abertura de seu livro, o que seria uma opção política discernível no modo como a questão da subjetividade estaria posta na poética de Cabral: “(...) a questão precisa é a seguinte: se, por um lado, João Cabral começou trabalhando com a ideia de indeterminação da palavra, fez isso conscientemente. A indeterminação dos primórdios não foi para ele sinal de obscuridade. Mas, por outro lado, se o poeta trabalhou com a indeterminação, foi porque essa técnica reagia sempre bem ao seu objetivo político: chegar com ela a decisões poéticas de fundo afetivo. (...) Se a primeira verdade de João Cabral é que o sentimento é fraco quando fala, e forte quando cala, a segunda verdade é que ele não aceita totalmente este postulado racionalista segundo o qual o sentimento não tem armas para afrontar o pensamento teórico porque sentimento não sabe pensar”. (COSTA, 2014, p. 32-33).

34 *Engenheiro* é também um destinatário inserido no tecido material do texto, como epígrafe, o engenheiro Antônio B. Baltar.

dois engenheiros: um do *presente* e outro, na quarta estrofe, também (como a estrofe 3) enunciado a partir do pretérito imperfeito.³⁵

Nessa quarta estrofe, é referido, por fim, um último edifício, que não parece poder ser aquele com que sonha (no presente da enunciação) o engenheiro. As demarcações temporais explicitam que ao presente é acrescida essa *lembrança*. Muitos edifícios, talvez: um no passado (ao qual “subíamos”), um no presente, em projeto no sonho (e no pensamento do engenheiro). Mas o edifício do passado também pode ser visto de duas perspectivas (*nós* e *todos*). E o edifício da quarta estrofe é um que se ergue, como *organismo*³⁶, a partir das forças da natureza. A qual dos anteriores poderíamos (se é que poderíamos) assimilá-lo?

Havendo, ainda, um último edifício: o poema — pensado agora como um jogo de perspectivas díspares, como uma proliferação. E, se há muitas perspectivas, e se elas se dinamizam mutuamente, qual adotar como a que indica a leitura *correta*? Como escolher para qual *centro* a leitura do poema deveria convergir?

3. Efeitos

Escrevendo sobre como Joan Miró teria protagonizado um demorado processo de busca de autonomia compositiva em relação a uma tradição que o precedia, João Cabral (que, como se sabe, tinha o *método* de considerar processos criativos alheios em suas incansáveis tentativas de reflexão sobre os seus), a certa altura, propõe: “O que Miró obteve foi uma desintegração da unidade do quadro”.³⁷ Resguardadas todas as diferenças entre pintura e poesia, parece haver, nessa reflexão, um elemento a reter. Para Cabral,

189

O só abandono da terceira dimensão e do conceito de centro do quadro, na evolução de Miró, tem um sentido, hoje, porque o pintor não permaneceu aí; a abolição da terceira dimensão e do centro de interesse se não se acompanhava do abandono de todo aparato compositivo criado para ela, pouco, ou nada significava em favor da superfície.³⁸

E mais adiante:

35 As divisões talvez pudessem ser ainda mais radicais: na primeira estrofe insinua-se um engenheiro em cujos sonhos talvez possa nascer aquele “mundo informe e absurdo” registrados nos versos de Lewin. Esses sonhos seriam, em um segundo momento, envolvidos pelos elementos *naturais*. Um outro engenheiro seria aquele que projeta (sonha) coisas claras. Um terceiro pensa o mundo justo. Pode haver coincidência (sem cisão) entre todos esses?

36 Remeto às indicações feitas em nota anterior sobre as relações entre Le Corbusier e João Cabral.

37 MELO NETO, 1994, p. 697.

38 MELO NETO, 1994, p.698.

Nessa época, ainda distante do dinamismo posterior, o que Miró explora não é um ato temporal do espectador. É mais bem uma forma de *energia*, até então não descoberta: a que pode advir da colocação de uma figura numa posição tal, dentro da superfície, que produz no espectador uma sensação de que ela se vai precipitar, mudar de lugar.

Essa *energia*, evidentemente, é uma ilusão. A um olho não automatizado, não acostumado inconscientemente às proporções e ao equilíbrio que se adquirem na contemplação de museus e reproduções, ou melhor, a um olho selvagem, virgem dessas formas com as quais o hábito visual amoldou nossa contemplação, essa energia é imperceptível.³⁹

Também na criação de um poema lírico, o estilhaçamento de um elemento que pôde, em outros momentos, constituir-se em núcleo a partir do qual o conjunto se organizava, implica um rearranjo de todo o edifício. Rearranjo que se volta à produção de efeitos e pode (deve) ser pensado com um problema técnico com o qual se confronta o escritor. Pensada na modernidade como aquele *quadro* em que Miró considerou a abolição de um *centro*, a lírica passou a ser descrita nos termos de uma complexa reavaliação do conceito de *sujeito*, não “mais encarado em termos de substância, de interioridade e de identidade”, mas “em sua relação constitutiva com um exterior que o altera”.⁴⁰

Como escreveu Michel Collot,

190

(...) um eu que se queira sempre idêntico a si mesmo e senhor de si como do universo: não é nessa pretensão de autonomia de sua majestade, o Eu, que reside a pior ilusão? A verdade do sujeito não se constitui em uma relação íntima com o exterior e com o outro? O ek-stase lírico, uma vez que perde sua caução transcendente, encontra, em muitos pontos, a redefinição do sujeito pelo pensamento contemporâneo.

Se o sujeito lírico cessa de se pertencer, é porque realiza, como cada um, a experiência de um pertencimento ao outro, ao mundo, à linguagem, que a filosofia moderna e as ciências humanas nos ensinaram a reconhecer. A psicanálise revelou que o sujeito tratava, no mais secreto de si mesmo, com uma íntima estranheza, que é também a marca de sua dependência em relação ao desejo do outro. A linguística mostrou que, longe de ser o soberano de sua palavra, ele também é, em parte, submisso a ela. A feno-

39 MELO NETO, 1994, p. 698-699.

40 COLLOT, 2018, p. 52.

menologia salientou sua ek-sistence e sua encarnação, seu estar no mundo e para outrem.⁴¹

A propósito, talvez convenha uma última e breve parada diante de outro poema:

“Uma faca só lâmina” se organiza a partir de um alargado processo de *emolduramento*. Dois segmentos apresentados em itálico (marcação gráfica que os mantém apartados do restante do conjunto, como os parênteses de “O engenheiro”) abrem e fecham o processo poético. Entre essas duas extremidades (que podem ser lidas, ainda, como interligadas entre si precisamente por sua identidade gráfica — a última retoma a primeira), sucedem-se nove outros segmentos (sem itálico), em que se reordenam ritmicamente⁴² *idéias fixas* — imagens que se vão retificando e atualizando à medida que avança o conjunto. No primeiro segmento (em itálico), uma metalepse aciona a presença de um eventual leitor (“se transformasse em parte / de *vossa* autonomia”). No segmento final (graficamente interligado àquele primeiro), a primeira pessoa (“da imagem em que mais / *me* detive, a da lâmina”) encena outra metalepse (agora de *autor*), deixando de produzir imagens para explicitar um aspecto específico do processo de produção dessas mesmas imagens. Nas sessões intermediárias, a presença da(e) subjetividade(s)⁴³ atualizou-se por vezes como projeção em terceira pessoa (“esse homem”); por vezes pela elaboração de estruturas enunciativas que implicitam uma posição pessoal (como um adjetivo, em “máquina *perversa*”); ou construções admirativas como em “das mais surrendentes / é a vida de tal faca”); ou, com grande frequência, pela inserção daquele *tu* que a linguística da enunciação nos ensina a considerar como correlato de um *eu*. Para além de todos esses elementos, duas estrofes em específico oferecem ao olhar a presença da *memória* (de *alguém* e por *alguém* referida):

como naquela história
por alguém referida
de um homem que se fez
memória tão ativa

que pôde conservar
treze anos na palma
o peso de uma mão,
feminina, apertada.

41 COLLOT, 2018, p. 50.

42 O ritmo é onipresente no poema: em paralelismos sintáticos e sonoros, por repetições e frustrações de expectativas da mais diversa ordem, em um conjunto de recursos que não será possível desenvolver aqui.

43 Descentradas pelo jogo de perspectivas, alteradas pelas sucessivas operações de mascaramento textuais.

A presença da memória no poema (em posição e modo de estruturação sintática que também fazem com que essas estrofes se destaquem em relação ao conjunto — em *moldura*) é descrita como *ativa*. Como algo que se produz deliberadamente por um *sujeito* que se empenha em conservar — no corpo — o traço remanescente de algo que se perdeu. A memória: um gesto mínimo, próximo do indizível, uma forma de resistência na e pela emoção. A memória supõe, ainda, um problema técnico. Ora, no poema, não há *antes*, assim como não há *depois*. O que se marca como *passado* está exatamente ao lado do que (em simultaneidade com aquilo que) se encena como *presente*. A representação do tempo, no poema, é ilusória, apenas uma produção de *efeito*.

Estamos tratando com um quadro *sem profundidade*: no entanto, cada nuance, cada produção de perspectiva, aquela específica metalepse (que insere uma história no tecido de outra história, superpõe o relato de um à lembrança de outro) ... cada elemento interfere no(s) sentido(s) que se pode(m) atribuir ao conjunto e a cada uma de suas componentes — não sendo perceptíveis, de todo modo, ao “olho selvagem”. Porque as marcas temporais, as hesitações produzidas pela sobreposição (e pelo confronto) de posições, a encenação de repetições obsessivas e aparentemente inexplicáveis, sendo problemas técnicos, são problemas técnicos dirigidos ao leitor.⁴⁴

As três últimas estrofes de “Uma faca só lâmina” (repito: contidas em uma sessão que se entrelaça com outra — na abertura do poema — e se intercala, em contraponto, com outras nove, em jogo de perspectivas) encerram-se enunciando uma “lembrança” que teria vestido “tais imagens”. Lembrança mais intensa “do que pôde a linguagem”:

192

e afinal à presença
da realidade, prima,
que gerou a lembrança
e ainda a gera, ainda,

por fim à realidade,
prima, e tão violenta
que ao tentar apreendê-la
toda imagem arrebenta.

Se o poema se encerra postulando sua gênese em uma “lembrança” e seu fechamento em uma espécie de explosão ou implosão da *imagem*, os versos

44 Ainda, quanto a Miró: “Através dessa luta entre *vosso* costume e sua surpresa essencial, de cada milímetro, essas linhas se apoderam de *vossa* atenção. Elas sujeitam *vossa* atenção, acostumada a querer adivinhar as linhas, e a mantêm presa através de uma série ininterrupta de pequenas e mínimas surpresas. Aqui, *vossa* memória não ajuda *vossa* contemplação, permitindo-vos adivinhar uma linha da qual apenas percebestes um primeiro movimento. Aqui não *podeis* adivinhar, isto é: dispensar nada. O percurso tem que ser feito, e isso só pode se realizar dinamicamente”. (MELO NETO, 1994, p. 705) Grifos meus.

finais formalizariam uma declaração de falência da linguagem (?), a colocação da linguagem sob suspeita (?), um retorno às *coisas* (?), a desagregação da metáfora (?), a declaração do caráter surpreendente e arrebatador da *realidade* (?). Entre outras formulações equivalentes, que reaparecem nas reflexões suscitadas pelo poema ou por poemas afins...

Ocorre que apenas os dispositivos retóricos de funcionamento de um poema lírico (sua disposição enunciativa, os deslocamentos temporais e espaciais que se podem marcar no discurso, as metalepses, as preterições, as ênfases e denegações, os recursos produtores de ritmo, a utilização de procedimentos analógicos, o modo de ordenação de imagens) podem permitir aquele embate com um leitor a todo tempo convocado a participar de uma *experiência* que é, ainda, da ordem da palavra. Jean Michel Maulpoix advertia, em um ensaio de 2009, que o *lirismo* não pode ser pensado como *crítico* apenas por algum tipo de perturbação que ele produza na linguagem. Ele o seria, mais radicalmente, “pela interrogação à qual ele induz o leitor: um poema é um texto que conduz aquele que lê a se colocar questões sobre a linguagem”⁴⁵.

O raciocínio parece coerente com o modo como João Cabral escreve sua poesia e também com o modo como, sobre ela, ele teoriza. Então, como sustentar uma relação ingênua com a *palavra* “realidade”, postada na estrofe final, em um poema que, durante longos onze segmentos, produziu um consistente e complexo tensionamento crítico (um tensionamento da linguagem proposta como formulação de transitividade), um poema que *nos* desafiou verso após verso? Não estaríamos, apenas, novamente, ainda, diante de algo como um “efeito de real” (?):

Semioticamente, o “detalhe concreto” é constituído da colusão direta de um referente e de um significante; o significado é expulso do signo, e com ele, bem entendido, a possibilidade de desenvolver uma forma do significado, isto é, na realidade, a própria estrutura narrativa (...). Isto é o que se poderia chamar ilusão referencial. A verdade dessa ilusão é a seguinte: suprimido da enumeração realista, a título de significado de denotação, o “real” volta para ela, a título de significado de conotação; pois no mesmo instante em que esses detalhes são supostos denotarem diretamente o real, eles não fazem mais do que o significarem, sem dizê-lo: o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet, não dizem mais do que isto: *somos o real*; é a categoria do “real” (e não seus conteúdos contingentes) que é então significada; ou melhor, a própria carência do significado em proveito do único referente torna-se o próprio significante do realismo: produz-se um efeito de real, fundamento desse inverossímil inconfessado que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade.⁴⁶

45 MAULPOIX, 2009, p. 29.

46 BARTHES, 1988, p. 43.

Essas considerações não parecem desqualificar as anotações de Marly de Oliveira sobre a hipótese de que a *ausência* em torno da qual se contorce “Uma faca só lâmina” pudesse ser associada a uma decepção amorosa (do *autor*). Ou repudiar a possibilidade de que um crítico qualquer localizasse, em dado verso, o fantasma do poeta (empírico) insone. Por que João Cabral não se posiciona *contra* qualquer dado humano que possa constituir *experiência* prévia (ou posterior) ao poema — esse apenas não é seu foco (esse é o elemento que ele se dá ao luxo de até mesmo *esquecer*⁴⁷ enquanto se debruça sobre as questões propriamente técnicas acontecendo no poema sobre sua mesa — um poema que se quer construir como endereçado a *alguém*). Parece que seria o caso de recuperar, ainda, aquela tensão descrita por Dominique Combe em um ensaio no qual historia as transformações do conceito de “sujeito lírico”, passando pela impossibilidade de sua descrição estável, pelo eventual acolhimento de recuperações/transformações do *vivido*, chegando, por fim, à formulação do que seria seu valor performativo (“o sujeito lírico se cria no e pelo poema”)⁴⁸. De resto, sempre problemático.

Uma leitura atenta dos diferentes argumentos que foram sendo acionados ao longo deste texto talvez permita inferir que as relações estabelecidas, na poesia de João Cabral, entre naturalidade e artifício, música e linguagem, sujeito e objeto, referencialidade e emoção, criação e tradição, trabalho e espontaneísmo, projeto e “canteiro de obras”⁴⁹, forma e experiência talvez sejam bem mais complexas do que alguns dos juízos assentados sobre essa escrita poderiam permitir supor. Waltencir A. de Oliveira, em um estudo publicado em 2012, já reivindicava, desde o título de seu trabalho, que “a tensão e a dualidade atravessam [essa] poética como um todo, em um jogo sempre reversível de tendências que a todo momento se esbatem”⁵⁰.

Se a continuidade da reflexão sobre paradigmas teóricos da crítica (em sua historicidade e condições de possibilidade, com as respectivas decorrências analíticas); se a continuidade da reflexão teórica a propósito de conceitos e termos descritivos como lírica, sujeito lírico, desaparecimento ilocutório, poesia pura, memória, ritmo, tal como tais elementos se possam apresentar em uma peça de criação (o poema), podem (devem) continuamente se reconfigurar, então não terá sido ocioso reexaminar um poema (ou dois). Talvez nunca seja ocioso, de resto, reexaminar o que quer que seja.

Aqui não podeis adivinhar, isto é: dispensar nada. O percurso tem que ser feito, e isso só pode se realizar dinamicamente.

47 Esquecer, contraparte do lembrar – assinalava Paul Ricoeur (2007).

48 COMBE, 2009, 128.

49 Para esse elemento (que não pude desenvolver) indico artigo mencionado: “O canteiro do poeta-arquiteto: a conduta criativa de João Cabral de Melo Neto à luz de seus manuscritos”. (ROCHA, 2012).

50 OLIVEIRA, 2012, p. 147.

F. F. W. RICIERI
*Conservar na
palma o peso de
uma mão: ritmo,
lirismo e memória
em João Cabral de
Melo Neto*

Referências

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma – uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BORSATO, Fabiane Renata. Estudo da moldura em poemas modernos e contemporâneos. *InterteXto*, v.11, n. 2, p. 14-33, 2018. Dossiê temático: Os limites da poesia.

BRITTO, Paulo Henriques. O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. *Elyra – Revista da Rede Internacional Lyracompoetics*, n. 3, p. 27-41, 2014.

CAWS, Mary-Ann. Poème long, poème court: sujet en clôture. In: RABATÉ, Dominique et al. *Le sujet lyrique en question*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1996. p. 69-82.

CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: MacGraw-Hill do Brasil, 1974.

COLLOT, Michel. *A matéria-emoção*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.

195

COSTA, Cristina Henrique da. *Imaginando João Cabral imaginando*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2014.

CRESPO, Angel e BEDATE, Pilar Gomes. Realidad y forma en la poesía de João Cabral de Melo Neto. *Revista de Cultura Brasileña*, t.III, n.8, p. 21, mar. 1964.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FERRAZ, Eucanaã. *Máquina de comover: a poesia de João Cabral de Melo Neto e suas relações com a arquitetura*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras UFRJ, 2000.

GENTIL, Hélio Salles. Introdução. In: RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GLEDSO, John. *Influência e impasses: Drummond e alguns de seus contemporâneos*. Trad. Frederico Dentello. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GODOY, José Roberto de Araújo. *Dois cães como objeto: elementos surrealistas. Aproximações com o cinema*. 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2009.

LIMA, Luiz Costa. A traição consequente ou a poesia de Cabral. In: _____. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

MAULPOIX, Jean Michel. *Pour un lirisme critique*. Paris: José Corti, 2009.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese (ensaios sobre lírica)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

NUNES, B. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2007.p. 15-16.

OLIVEIRA, Waltencir Alves. *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do Sono a Andando Sevilha*. São Paulo: Edusp, FAPESP, 2012.

196

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. Os princípios silábico e silábico-accentual. In: *O verso romântico e outros ensaios*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 2007.

ROCHA, Francisco J. G.L. O canteiro do poeta-arquiteto: a conduta criativa de João Cabral de Melo Neto à luz de seus manuscritos. *Revista IEB*, São Paulo, n. 55, p. 127-147, 2012.

SALDIVAR, Gustavo Suertegaray. *A poesia de João Cabral de Melo Neto e a arquitetura moderna: leituras cruzadas*. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica de Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

F. F. W. RICIERI
*Conservar na
palma o peso de
uma mão: ritmo,
lirismo e memória
em João Cabral de
Melo Neto*

SECCHIN, A. C. *A poesia do menos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

Submetido em: 28/09/2020

Aceito em: 4/11/2020

197

**A primeira resenha portuguesa sobre
A educação pela pedra, de Arnaldo
Saraiva, antecedida por uma apresentação**

*The first portuguese review about Education
by stone, by Arnaldo Saraiva, preceded
by an introduction*

Solange Fiúza¹
Waltencir de Oliveira²

RESUMO

O crítico português Arnaldo Saraiva leu *A Educação pela Pedra* quando de seu lançamento e publicou, em 27 de agosto de 1966, no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, uma resenha sobre o livro, republicada, em 1967, no *Diário de Notícias*, de Lisboa. Este trabalho contém uma apresentação da resenha, seguida do texto resenhado.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto; Arnaldo Saraiva; *A Educação pela Pedra*; crítica portuguesa.

ABSTRACT

The Portuguese critic Arnaldo Saraiva read *Education by Stone* when it debuted and published, on August 27, 1966, in the newspaper *Correio da Manhã*, from Rio de Janeiro, a review about the book, republished in 1967 in the *Diário de Notícias*, from Lisbon. This work contains an introduction to the review, followed by the text.

Keywords: João Cabral de Melo Neto; Arnaldo Saraiva; *Education by Stone*; Portuguese critique.

¹ Universidade Federal de Goiás (UFG), Goiânia, Goiás, Brasil. Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: solfiuza@gmail.com

² Universidade Federal do Paraná (UFPR), Curitiba, Paraná, Brasil. E-mail: waltencioli@gmail.com

Quando João Cabral de Melo Neto publicou, no Brasil, *A Educação pela Pedra*, ele já era um poeta editado, lido e reconhecido pela crítica em Portugal, além de constituir uma referência leitora para vários poetas portugueses. A edição *principis* de *Quaderna*³ saiu em 1960 pela Guimarães Editores, com curadoria de Alexandre O'Neill, que foi também o responsável pela seleção dos poemas que integrariam os *Poemas Escolhidos*, antologia publicada pela Portugália, em 1963, com apresentação de Alexandre Pinheiro Torres. Esses livros, sobretudo a antologia, tiveram um importante papel na difusão do poeta em Portugal e suscitaram resenhas de alguns dos mais importantes críticos portugueses de então, como João Gaspar Simões, Óscar Lopes e Eduardo Prado Coelho. Também Cabral, com sua poesia simultaneamente empenhada e formalmente tensa, foi uma referência tanto para poetas sensíveis às demandas do Neorealismo português quanto para os que buscavam caminhos mais experimentais. O caso mais expressivo e produtivo nesse sentido foi o de Sophia de Melo Breyner Andresen, que, por sua vez, era considerada, por Cabral, “o maior poeta” de sua geração em Portugal. Além disso, as apresentações do poema dramático *Morte e Vida*

³ *Quaderna* foi publicado no Brasil em 1961, na reunião *Terceira Feira*.

Severina pelo grupo TUCA, realizadas em 1966 em Lisboa, Porto e Coimbra, logo após a premiação recebida pelo grupo no *IV Festival de Teatro Universitário de Nancy*, divulgou o poeta junto a um público mais amplo, além de ter suscitado várias resenhas.

Nesse cenário já preparado, quando o poeta publicou, no Brasil, *A Educação pela Pedra*, o livro, pela sua ordem de dificuldade, não alcançou, em Portugal, um público tão amplo quanto o auto de Natal, mas foi apreciado criticamente por leitores especialistas, entre os quais Arnaldo Saraiva, o primeiro crítico português do livro.

O primeiro contato mais efetivo de Arnaldo Saraiva com Cabral se deu quando da publicação de *Quaderna*. Segundo o crítico, conhecendo três ou quatro poemas de Cabral, teria tomado consciência de que se tratava de um poeta de exceção quando, calouro na Faculdade Letras da Universidade de Lisboa, pôde ler o livro publicado pela Guimarães Editores (SARAIVA, 2014, p. 95). Depois disso, quando estava no Brasil desenvolvendo uma investigação sobre Carlos Drummond de Andrade, assistiu, no Rio de Janeiro, à apresentação de *Morte e Vida Severina* pelo TUCA e, impactado pelo espetáculo, enviou uma resenha para publicação no *Jornal de Letras e Artes*, de Lisboa. Ainda no Rio, leu *A Educação pela Pedra* quando de seu lançamento e publicou, em 27 de agosto de 1966, no *Correio da Manhã*, do Rio de Janeiro, uma resenha sobre o livro intitulada “A Educação (poética) pela Pedra”. Nessa resenha, republicada, em 1967, no *Diário de Notícias*, de Lisboa, com o título “O último livro de João Cabral de Melo Neto”⁴, o argumento central é a dificuldade de leitura imposta pela obra.

200

A recusa da facilidade, que implica, naturalmente, a criação de dificuldades ou resistências, estaria, segundo o crítico, sobretudo, nas constantes violências sintáticas; na exclusividade concedida ao verso longo, de 10, 11, 12 e mais sílabas, “muito mais pesado ou ‘resistente’ que o verso curto” predominante na poesia anterior; no uso acumulado de símbolos, aos quais o poeta se esforça por dar uma configuração concreta; e no “rigoroso esquema” do livro (SARAIVA, 1966, p. 2)⁵.

Saraiva descreve e exemplifica cada um dos indicadores da dificuldade do livro. Mas interessa destacar uma discreta e dubitativa reserva feita por ele ao rigor posto na estrutura da obra, ao seu “geometrismo”, quando diz que, com esse geometrismo, o poeta teria querido, “talvez sem grande resultado, transformar os diversos poemas em um mesmo poema” e por conta disso teria repetido “*ipsis verbis* dois ou três poemas (alterando apenas a ordem dos versos e do título)”.

⁴ A resenha, juntamente com outros trabalhos éditos e inéditos de Saraiva sobre Cabral, foi reunida em 2014 no livro *Dar a Ver e a se Ver no Extremo: o Poeta e a Poesia de João Cabral de Melo Neto*.

⁵ Todas as demais citações da resenha, transcrita após esta apresentação, apresentam essa mesma referência.

A. SARAIVA
S. FILUZA
W. OLIVEIRA
A primeira resenha portuguesa sobre A educação pela pedra, de Arnaldo Saraiva, antecedida por uma apresentação

Ler *A Educação pela Pedra* a partir da dificuldade de leitura estabelecida pelo livro, tomando essa dificuldade como critério de valor, ainda hoje é uma constante na recepção luso-brasileira do poeta, mas talvez o tenha sido ainda mais quando das primeiras recepções, por conta da voga do formalismo e do estruturalismo e de vanguardas como a Poesia Concreta. Nesse sentido, em resenha publicada uns quatro meses depois da de Arnaldo Saraiva, o poeta brasileiro Augusto de Campos também destaca, entre outros aspectos, o caráter “[d]ifícil e exigente” do livro, a “exigir do leitor [...] não ‘atos de imolação’, mas ‘atos complexos de discernimento’” (CAMPOS, 1978, p. 50).

Mas enquanto Augusto de Campos toma a dificuldade do livro e o consequente afastamento do leitor como um valor *tout court*, associando, numa equação simplificadora, “êxito comunicativo” com fracasso poético, e “fracasso comunicativo” com “êxito da poesia”, Arnaldo Saraiva vê uma grande virtude na boa poesia que logra comunicação com um público mais amplo. Antes da resenha de *A Educação pela Pedra*, na já mencionada resenha sobre a apresentação de *Morte e Vida Severina* pelo TUCA, louva a sensibilização pública desse poema de “superior qualidade artística”:

Nunca me fora dado assistir a uma representação teatral que resolvesse com tanta felicidade o aparente (e para muitos ainda real) dilema vanguarda-povo, que destruísse com tanta eficácia o mito (que é ainda de muitos) da incompatibilidade entre a superior qualidade artística e a comunicação com o grande público.
(SARAIVA, 1966, p. 5)

201

A dificuldade de *A Educação pela Pedra* descrita por Arnaldo Saraiva no momento da publicação do livro, e hoje convertida em verdadeiro truismo pela crítica cabralina, certamente não desagradou a Cabral na ocasião. O próprio Saraiva (2014, p. 98), em recordações do amigo poeta, conta que este muitas vezes o saudava com as palavras iniciais da primeira resenha: “Eis um livro que custa os olhos da cara”.

A dificuldade vista como um valor poético, como algo que deve ser deliberadamente criado pelo poeta para obstar a leitura “fluviente, flutual”, encontra-se teorizada no poema “Catar feijão” à maneira de uma exortação poética. Considerando a dimensão crítica desse e de vários poemas do livro, Saraiva declara em um dos parágrafos finais da resenha: “Em poucos versos, o grande poeta nordestino [...] faz a crítica que eu gostaria de ter feito ao longo destas linhas”. Ou seja, os poemas críticos de *A Educação pela Pedra* constituem eles próprios a primeira leitura do livro; leitura que, de certa forma, orienta o argumento da resenha inaugural sobre ele em Portugal.

Se a Cabral não desagradou a ênfase de Saraiva na dificuldade do livro, talvez não se possa dizer o mesmo da discreta restrição do crítico ao

seu “geometrismo”, com o qual teria querido o poeta, nas palavras do crítico, “transformar, **talvez sem grande resultado**, os diversos poemas em um mesmo poema” (grifo nosso).

Cabral registra, em entrevistas, que *A Educação pela Pedra* é, “como estrutura”, a sua obra mais tensa (ATHAYDE, 1998, p. 112), ou seja, aquela em que levou ao extremo o construtivismo, a concepção do livro como uma obra planejada e rigorosamente executada, conforme entende a partir de *Psicologia da Composição*. Tal seria o planejamento de *A Educação pela Pedra* que Antonio Carlos Secchin publicou, na edição da *Colóquio/Letras* que homenageia Cabral, uma “planta baixa” traçada pelo poeta. No caso de *A Educação pela Pedra* e já em livros anteriores, construtivismo quer dizer também obsessão pela simetria.

Esse construtivismo se refletiria ainda na composição dos poemas, numa reescrita insistente, sobre a qual há até uma espécie de anedotário divulgado pelo próprio poeta. Nesse sentido, Cabral declara, por exemplo, que teria escrito 48 versões de um dos poemas permutáveis de *A Educação pela Pedra*, mas incluído duas (SECCHIN, 1999). Declara ainda que o antológico “Tecendo a manhã” teria lhe custado nove anos de trabalho (esse tempo varia de uma a outra entrevista), esclarecendo, entretanto, que não ficou esses anos escrevendo o poema, mas que começou a escrevê-lo, e, como ele não se encaixava na estrutura dos livros que ia publicando, ficou guardado, até que pôde ser inserido na obra cujos poemas se fundam numa estrutura binária (STEEN, 2008). “Tecendo a manhã” é exemplar não só do construtivismo dos poemas do livro, mas de uma subordinação dos poemas a uma organização estrutural, conforme era gosto do poeta.

Sobre esse construtivismo e essa prevalência da estrutura sobre os poemas individuais, o primeiro leitor português de *A Educação pela Pedra*, Arnaldo Saraiva, não demonstra muita empolgação, ou melhor, manifesta uma discreta e dubitativa reserva.

A crítica posterior tenderá, na esteira do próprio Cabral, a supervalorizar o construtivismo da obra. Considerado, entretanto, isoladamente, como um valor em si, sem o contraponto com os poemas individuais, esse construtivismo revela-se pouco produtivo e não dá conta de evidenciar a força de um livro como *A Educação pela Pedra*. Seriam precisos tempo, acúmulos e saturações críticos para que se realizassem leituras mais produtivas desse construtivismo, as quais revelassem suas tensões ou mesmo o relativizassem.

Arnaldo Saraiva, hoje professor emérito da Universidade do Porto, fundador, nos anos 1970, da cadeira de Literatura Brasileira na U. Porto, continuou acompanhando a produção de Cabral. Entrevistou o poeta em várias ocasiões, foi seu amigo, escreveu sobre ele vários estudos e hoje continua atuando como seu crítico ativo, tendo publicado, em 2014, em Portugal, o *Dar a Ver e a se Ver no Extremo: o Poeta e a Poesia de João Cabral de Melo Neto*,

A. SARAIVA
S. FILUZA
W. OLIVEIRA
*A primeira resenha
portuguesa sobre
A educação pela
pedra, de Arnaldo
Saraiva,
antecedida por
uma apresentação*

livro em que reúne entrevistas e trabalhos éditos e inéditos e, ainda, acaba de publicar um folheto sobre o poeta intitulado *João Cabral de Melo Neto na Poesia Portuguesa* (SARAIVA, 2020).

A resenha que o leitor lerá a seguir é, pois, não apenas a primeira sobre *A Educação pela Pedra* escrita por um crítico português, mas um dos primeiros trabalhos de um estudioso que, há mais de 50 anos, vem se dedicando a compreender a poesia de Cabral, a difundi-la em Portugal, bem como a servir a Literatura Brasileira e a torná-la conhecida junto ao público português.

A Educação (Poética) pela Pedra

Arnaldo Saraiva⁶

Eis um livro que custa os olhos da cara. Não pelo preço da capa, naturalmente; mas pelo preço que cobra ao leitor que pretenda *possuí-lo*: preço de atenção, de esforço intelectual, de coragem psíquica e até física. *A Educação pela Pedra* é, na verdade, um livro duro como a dita, áspero, difícil de ler. Um livro mastigado, mascado como os *chiclets* a que alude um poema. Dir-se-ia que João Cabral quis que a sua poesia fosse o contrário da publicidade, do panfleto, do *slogan*, que enchem o nosso tempo. Onde estes tentam simplificar, tenta ela complicar. O que estes procuram mostrar, procura ela esconder. Quando estes se esforçam por atrair, esforça-se ela por repelir.

Mas é evidente que esse complicar, esconder, repelir, corresponde a uma tentativa de simplificação, de exposição, de atracção *outras*. Uma tentativa inteligente de ler-por-dentro (*intuslegere*): de desprezar, ultrapassando-o, tudo o que é aparente e, aparecendo, reduz, ou encobre, ou engana, ainda quando verdadeiro. Como Fernando Pessoa, João Cabral jamais deixa de «estar pensando» quando sente. Ele mesmo declarou, há anos, a um pobre jornalista português: «a poesia faço-a como actividade fria e matemática». E ainda: «Tudo o que nasce com facilidade, rasgo-o».

A recusa a «ir na onda» da emoção ou da imaginação – ou da sociedade, ou dos poderes públicos, ou das modas, etc.: a *ars poetica* de João Cabral e, antes de mais, uma *ars vivendi* – a recusa intelectual da facilidade implica naturalmente certas dificuldades ou resistências, que se traduzem onomatopaicamente, ao nível linguístico, em asperezas expressionais, gagueiras estilísticas, obstruções melódicas, saltos sintácticos. *A Educação pela Pedra* está cheia de «onomatopeias».

Uma delas é o símbolo da pedra, que deu o título ao livro e que figura em vários poemas, como «Catar feijão» (*A pedra dá à frase o seu grão mais vivo;/ obstrui a leitura fuviente, flutual,/ açula a atenção, isca-a com o risco.*), «O sertanejo falando» (*As palavras de pedra ulceram a boca*) e «The country of the houyhnhnms» (*para falar dos yahoos se necessita/ que as palavras funcionem de pedra*). Recordemos que os houyhnhnms eram cavalos cuja língua o herói de Jonathan Swift quis aprender, à custa de tremendos esforços.

Outra das «onomatopeias» está contida no poema «Num monumento à aspirina», que é a versão «complicada» do poema «Para um monumento à aspirina», publicado há dois ou três anos na revista *Senhor* e que, aliás, lhe era superior sob alguns aspectos. Dá a impressão que João Cabral refundiu o poema apenas para o inserir dentro do rigoroso esquema a que obedece o seu

A. SARAIVA

S. FILUZA

W. OLIVEIRA

*A primeira resenha
portuguesa sobre
A educação pela
pedra, de Arnaldo
Saraiva,
antecedida por
uma apresentação*

livro: quatro partes – *a, b, A, B* –, cada uma com 12 poemas, cada um com 16 (*a b*) ou 24 (*A, B*) versos, repartidos por duas estrofes, cujo tamanho varia de 3 em 3 poemas, de 8-8 versos, para 6-10, para 10-6, para 8-8 (*a, b*), ou de 12-12 versos para 8-16, para 16-8. Neste geometrismo, que certamente quis, talvez sem grande resultado, transformar os diversos poemas em um poema, e que levou o poeta a repetir *ipsis verbis* dois ou três poemas (alterando apenas a ordem dos versos e do título). Neste geometrismo, dizia, não estará mais um dado das dificuldades impostas ao autor e propostas ao leitor?

Mas a prova maior dessas dificuldades está na exclusividade que João Cabral concedeu ao verso longo (10, 11, 12 e mais sílabas: influência do «Mio Cid»?), muito mais pesado ou «resistente» do que o verso curto que predominava na sua poesia anterior, e sobretudo no aumento considerável de violências sintácticas que o livro acusa. Tantas e tais são que não me espantaria nada se, num próximo volume, João Cabral abandonasse o discurso e passasse a fazer uma poesia de tipo concretista, da qual está perto, como de resto já foi assinalado.

Não têm conto as figuras de sintaxe (e figuras são sempre «violências» de *A Educação pela Pedra*). Por exemplo: elipse (*para que nada lhes escape/ na escolha entre o que a bandeja* – subentenda-se «contém»; *Só os banguês que-ainda* – subentenda-se «existem»); zeugma (*contêm nadas, contêm apenas vazios:/ o que a esponja, vazia quando plena*); hipérbatos (*Então, fazem lembrar os de anatomista/ o método e os modos deles nessa mesa*); anacoluto (*Ao rio Beberibe, quando rio adolescente/ (precipitadamente tempo, não espaço)/ nada lhe pára os pés*).

A esta altura já é admissível supor que todas as «violências» ou «obstruções» foram cometidas em favor do «adensar-se compacto» da linguagem, de que, em última análise, resultam todas as dificuldades de leitura. Tal ideia é absolutamente confirmada quando se atenta no uso que João Cabral também faz de certas figuras de pensamento, ou de determinados recursos morfo-semânticos. Por exemplo: enálage (*adentros, quandos, agulhíssimos*); dois pontos – que substituem o verbo ou a cópula (*Insolúvel: na água quente e na fria*); construções inusitadas (*Os vazios do homem não sentem ao nada/ do vazio qualquer*); hífen (*nós-se-não-pregos; por-onde*); compostos por prefixação (*ingasto, desinflama, multiespinhenta*); sufixação (*agrestino, saberente*: o autor chega a fazer permutas como *fluviente, flutual*); e, sobretudo, aglutinação (*corpopulenta, fundassentados*).

É, porém, no uso acumulado de símbolos que mais se denuncia esse «adensar-se compacto». O símbolo é a síntese por excelência, e por isso não admira que João Cabral o empregue tão frequentemente, apesar de a sua poesia ter uma feição nitidamente concreta; aliás, ele esforça-se sempre por dar uma configuração concreta aos símbolos, decompondo-os ou analisando-

205

os em estratos, parcelas, séries, e dá clara preferência aos símbolos concretos, objetivos, como esse da pedra.

O que tem levado os homens de todos os tempos a escolherem a pedra como símbolo (sociedades primitivas, religiosas, filósofos, poetas: Dante, Camões, Pessoa, Guillevic, Drummond) é, de uma maneira geral, «la puissance, la dureté, la permanence» (Mircea Eliade) que ela parece espelhar. Mas João Cabral retirou dela, além desta lição de moral (*sua resistência fria/ao que flui e a fluir, e a ser maleada*), outras lições: de poética (*sua carnadura concreta*), de economia (*seu adensar-se compacta*) e uma muito especial, «pré-didáctica», que só é possível no sertão: «lá a pedra uma pedra de nascença, estranha a alma».

Em poucos versos, o grande poeta nordestino – e mais de 50% dos poemas do livro falam exclusivamente do Nordeste – fez a crítica que eu gostaria de ter feito ao longo destas linhas. Que elas tenham ao menos o mérito de chamar a atenção para um livro excepcional ou de homenagear um poeta que no Brasil, em Portugal, na Espanha, na Suíça, em qualquer parte do Mundo, deve ser hoje considerado como mestre.

Porque a «pedra» de João Cabral, à semelhança da pedra de Demóstenes e, da pedra de Drummond, pode curar a gaguez (e, através dela, a surdez) poética de muita gente.

SARAIVA, Arnaldo. A Educação (poética) pela Pedra. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 27 abr. 1966.

A. SARAIVA
S. FILUZA
W. OLIVEIRA
A primeira resenha portuguesa sobre A educação pela pedra, de Arnaldo Saraiva, antecedida por uma apresentação

Referências

ATHAYDE, Félix (org.). *Ideias Fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/FBN; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

COLÓQUIO/LETRAS. Lisboa, n. 157/158, jul./dez. 2000. *Paisagem tipográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto*.

SARAIVA, Arnaldo. Carta do Brasil. Um grande acontecimento teatral: ‘Morte e Vida Severina’ de João Cabral de Melo Neto. *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa, p. 5 e 15, 5 jan. 1966.

_____. A Educação (poética) pela Pedra. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 27 abr. 1966.

_____. *Dar a ver e a se ver no extremo: o poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto*. Porto: CITCEM, Edições Afrontamento, 2014.

STEEN, Edla Van. [Entrevista com João Cabral de Melo Neto]. *Viver e escrever*. Porto Alegre: L&PM, 2008. v. 2, p. 11-17.

207

Submetido em: 12/11/2020

Aceito em: 20/11/2020