UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

FERNANDO AUGUSTO SOUSA MONTEIRO

Agudezas e medievalismos na poesia de João Cabral de Melo Neto

Estudos para *O Cão sem Plumas* e *O Rio*.

São Paulo
2018

FERNANDO AUGUSTO SOUSA MONTEIRO

Agudezas e medievalismos na poesia de João Cabral de Melo Neto

Estudos para *O Cão sem Plumas* e *O Rio*.

Versão original

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Orientador: Prof^o Dr. João Adolfo Hansen

São Paulo
2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

- M772a Monteiro, Fernando Augusto Sousa
Agudezas e medievalismos na poesia de João Cabral de Melo Neto: Estudos para O Cão sem Plumas e O Rio / Fernando Augusto Sousa Monteiro ; orientador João Adolfo Hansen. - São Paulo, 2018.
143 f.
- Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.
1. João Cabral. 2. poesia brasileira moderna. 3. agudeza. 4. medievalismo. 5. oralidade. I. Hansen, João Adolfo, orient. II. Título.

Nome: MONTEIRO, Fernando Augusto Sousa

Título: Agudezas e medievalismos na poesia de João Cabral de Melo Neto: estudos para *O Cão sem Plumas* e *O Rio*.

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. (a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Este trabalho é dedicado especialmente à Maria do Socorro Lira Monteiro (*em memória*), pelo seu pioneirismo e coragem e por me fazer compreender a presença na ausência.

Agradecimentos

A João Adolfo Hansen, meu orientador, pela paciência em relação aos prazos, sempre tão curtos e ditados pela tirania da “produtividade neoliberal”. A tudo é preciso agradecer: pelo incentivo e generosidade, pelas leituras agudas, possibilidades de encaminhamentos sugeridas e, principalmente, por ensinar a pensar de maneira livre, sempre estimulando reflexões que ultrapassam quaisquer dogmatismos ideológicos.

Agradeço à banca examinadora que participou do meu exame de qualificação, Prof. Dr. Roberto Zular e Prof. Dr. Ricardo Souza de Carvalho, pelas importantes observações, críticas e sugestões, que foram essenciais para o bom andamento do trabalho. Ao Roberto, agradeço especialmente por todo o trabalho de orientação iniciado com a pesquisa de Iniciação Científica.

A Loreta, companheira de sempre, pela leitura atenta e pelo zelo em tudo o que nos liga fortemente; nós, fortes nós, agradeço pelo apoio e pela presença, que “mantém sempre teso o arco da promessa”: *que compongamos io y tú una prosa*.

Aos mestres, para todo o sempre reis, rainhas, príncipes e princesas na minha vida: Manuel, Maria, Lauro, Chiquinho, Antônio e Maria Lina, porque tudo começa em terra; Hermenegildo, Rosa, Luís, Elvira e Tina, porque tudo é astral; José Ariolino e José Falcão, porque, para tudo, é preciso fé, força e luz.

Agradeço a todos os meus familiares: os de Teresina, em especial aos meus avós (em memória): Enedina, Sinésio, Aldenora e José Lira; e aos de São Paulo, retirantes teresinenses, por saberem o que é atravessar o Parnaíba (“ai, ai, que dor no coração”): em especial, a meus pais, Maria Alice e Filomeno (**sem vocês eu nada seria**); a meus irmãos, Flávia e Adilson, por me ensinarem o que é irmandade; a minhas sobrinhas, Bárbara e Laura, por serem esperança e beleza ao mesmo tempo; a meus padrinhos (exemplos de amor e carinho), Pedro e Têca; a meus tios: Conceição; Graça, Jones, Socorro, Ilmar, Carlos e Francisco; Mamá (pela alegria de sempre), Dilza, Moreno (pela “brodagem”, pois tudo começou com Khalil Gibran!), Derli; Chico e Timon (e tia Jesuína); Diza e Mamãe Zen (embora longe, sinto como se estivessem perto); para a lista não ficar extensa, cito o Lucas, camisa 9, como representante artilheiro de todos os meus primos e primas; ao Vina e à Márcia, compadres amigos; À Sônia Joana e ao Domingos, por amarem à vida e a Antonioni. Não poderia deixar de agradecer um grande presente na minha vida, que é a família “Heleno Cesar Russo”: em especial a meus sogros, Maria Salete e Flávio, sempre tão carinhosos; e à ternura de Shelenor e Mariângela.

Ao Érico (pelo galardão que é a sua amizade); ao Breno, Eurico e Marcos (pelo representativo Caldinho do Mamão); ao Orlandinho (cinema transcendental); à Pricila e ao Marcelo (por todos esses anos de alegria), ao Luís (pelas aulas de *surf*) e à Luciana (entre tantas coisas boas, pela Lena); à Lara e ao José Bruce Lee: “acabou chorare madrileño”.

Aos grandes amigos do Colégio Pentágono, meu muito obrigado pela força e incentivo: Patrícia Nogueira, Andréa Andreucci, Norma Goldstein, Bruno, Belisa, Nicolas, Bento, Sérgio, Diego Guardiola, Hélida, Eliz, Lucas, Felipe Guarnieri e Filipe.

*Um cão, porque vive,
é agudo.
O que vive
não entorpece.
O que vive fere.
O homem,
porque vive,
choca com o que vive.
Viver
é ir entre o que vive.*

João Cabral, *O Cão sem Plumas*.

Resumo

O objetivo desta dissertação de mestrado é realizar um estudo sobre a presença, na poesia de João Cabral de Melo Neto, de artifícios compositivos associados às práticas poéticas antigas: em um primeiro momento, a doutrina da agudeza, a partir da experiência de alguns poetas seiscentistas espanhóis; já em um segundo momento, a poesia medieval castelhana, por meio da leitura do *Cantar del Mio Cid*, das obras de Gonzalo de Berceo e das *Coplas sobre la muerte de su padre*, de Jorge Manrique.

Como se explicaria o uso de procedimentos técnicos antigos por um poeta moderno, considerado materialista e nominalista? A fim de buscar respostas para tal questionamento, pretende-se, de maneira mais específica, analisar os efeitos e as problematizações que tais recursos poéticos trariam para a lírica de João Cabral em um momento fundamental de sua construção poética: a publicação de *O Cão sem Plumas* (1950) e *O Rio* (1953). Por exemplo, os recursos retórico-poéticos próprios do século XVII incluem-se num sistema *autor-obra-público* que não é moderno e pressupõem regras estabelecidas para cortesãos numa sociedade de corte. A fundamentação desses recursos é substancialista, metafísica e escolástica. Logo, resta um questionamento: quais significações o uso de procedimentos técnicos antigos traria para a construção e para a recepção dessa poesia em pleno século XX?

Palavras-chave: João Cabral; poesia brasileira moderna; agudeza, medievalismo, oralidade.

Abstract

The purpose of this master's thesis is to conduct a study on the presence of compositional artifices associated with ancient poetic practices in the poetry of João Cabral de Melo Neto: firstly, the doctrine of wit, from the experience of some Spanish poets of the 17th century; then, in a second moment, the Castilian medieval poetry, through the reading of *El Cantar del Mio Cid*, the works of Gonzalo de Berceo and *Coplas sobre la muerte de su padre*, by Jorge Manrique.

How would one elucidate the use of ancient technical measures by a modern poet, considered materialistic and nominalistic? In order to find answers to such questions, it is intended, in a more specific way, to analyze the effects and problematizations that such poetic resources would bring to the lyric of João Cabral at a crucial moment of his poetic building up: the publication of *O Cão Sem Plumas* (1950) and *O Rio* (1953).

For instance, the seventeenth-century rhetorical-poetic features are included in an author-work-public system that is not modern and presupposes established rules for courtiers in a court society. The basis of these features is substantialistic, metaphysical and scholastic. Hence, one of the questions raised by this work is: what are the meanings that the use of old technical procedures would bring to the building up and receiving of this poetry in the middle of the twentieth century?

Keywords: João Cabral, modern Brazilian poetry, wit, medievalism, orality.

Sumário

INTRODUÇÃO	10
1. ORDEM DO PERCURSO: MEANDROS DA POÉTICA DE JOÃO CABRAL	27
1.1 Poesia e Composição: da função moderna da poesia	28
1.2 Espanha-sim	33
1.3 <i>De Psicologia da Composição a O Cão sem Plumas</i>	36
2. BANGUÊ, USINA, PERCURSO E TREM: O ARCAICO E O MODERNO NA POESIA DE JOÃO CABRAL	42
2.1 O arcaico e o moderno na poesia de João Cabral	43
2.2 Emulação, modelos de autoridade e princípio de variação	49
3. AGUDEZAS EM JOÃO CABRAL	55
3.1 Discretos, vulgares e a doutrina da agudeza no século XVII	56
3.2 Agudezas de João Cabral em <i>O Cão sem Plumas</i>	62
3.3 As similitudes do mundo antigo	67
4. VOZ E SÉRIE, ARCAICO E MODERNO	69
4.1 <i>O Rio</i>	70
4.2 A oralidade em <i>O Rio</i>	80
4.3 Gonzalo de Berceo e a “prosa” de <i>O Rio</i>	93
4.4 <i>O Rio</i> , Jorge Manrique e os cemitérios pernambucanos	102
CONCLUSÃO	123
REFERÊNCIAS	128
ANEXOS	136

INTRODUÇÃO

*Minha era, minha fera, quem ousa,
Olhando nos teus olhos, com sangue,
Colar a coluna de tuas vértebras?
Com cimento de sangue – dois séculos –
Que jorra da garganta das coisas?*
(Óssip Mandelstam, “Meu século”¹)

These fragments I have shored against my ruins

(T.S. Eliot, *The Waste Land*)

A “agônica poesia”² de João Cabral de Melo Neto permite certamente muitas entradas e percursos críticos. Neste trabalho, que trata de rios, explora-se um dos percursos possíveis: o rio é a mais perfeita imagem da fusão, na poesia de João Cabral, de várias temporalidades: o esquadro, o lápis e a linha reta de uma poética construtivista, como se pode ver, sem maiores dúvidas, pelo menos desde *O Engenheiro* (1945); e a circularidade de cantares anônimos e populares, modernos e antigos, que não deixam de ressoar em seus poemas.

É certo que, para os leitores de João Cabral, afeitos ao seu antilirismo, parecerá estranho o uso do verbo *ressoar*. Todavia, as temporalidades distintas figuradas em seus poemas promovem justamente o cruzamento tenso de diferentes ordenações: a escrita e a visualidade dos poemas convivem lado a lado com uma oralidade que persiste, ressoa e é, sobretudo, resistente.

É por meio dessa tensão entre escrita e oralidade que João Cabral faz uma espécie de crítica moderna à poesia moderna e à própria modernidade. Tal definição também pode soar estranha para os leitores cabralinos. A crítica é praticamente unânime diante da percepção de que sua obra poética, no arco que permeia a publicação de *O Engenheiro* (1945) até o aparecimento de *Museu de Tudo* (1975), é um dos vetores mais bem acabados da poesia moderna brasileira, justamente por amplificar o debate sobre o fazer poético num momento em que, segundo Adorno, já

¹Cf. tradução de Augusto de Campos (2001).

²A expressão é de Benedito Nunes e está inserida no ensaio “João Cabral: filosofia e poesia”. (2001, p. 136)

não era possível fazer poesia lírica.

É verdade que tanto *O Cão sem Plumas* (1950) quanto *O Rio* (1953) já acumulam uma considerável tradição crítica. Volto, porém, a esses dois textos por considerá-los decisivos diante de toda a articulação poética de Cabral, no sentido de pensá-los não exatamente como momentos de preparação para o mel do melhor de sua poesia, mas, sobretudo, para tentar destacar aspectos inquietantes desde os primeiros trabalhos que fez na Iniciação Científica: como fazer funcionar o processo de produção de poemas, tão valorizado pela crítica, sem que ele se transforme na plenitude de lucidez estéril de um *Monsieur Teste*, “prova por absurdo (...) da impossibilidade mesma do que ele pretende: (...) impossibilidade de um homem submeter-se apenas à mecânica de suas construções”³ (ZULAR, 2001, p. 209)? Como fazer com que a porta se feche para a chamada inspiração sem que o processo cerebral dos poemas se transforme em si mesmo numa subjetividade que entra pela janela? Ou ainda: onde e como se inserem, no conjunto de sua obra, os poemas narrativos? São eles menores⁴?

Contígua a esses questionamentos todos, está a questão da “modernidade” de João Cabral. Ao lado de Drummond e Murilo Mendes, Cabral fica à margem do projeto nacionalista de 1922, mas seus poemas são considerados modernos porque são críticos, debatem a própria poesia e dialogam com diversos expoentes da chamada arte moderna. Por aí, como explicar a sua produção nos anos 1950, com livros que põem em cena procedimentos medievais e também recursos retórico-poéticos próprios do século XVII? Como explicar sua modernidade?

É necessário, por certo, esmiuçar o que estamos chamando aqui de crítica moderna à poesia moderna. Para isso, ressalto a publicação de *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode*, de 1947. Nesse poema, quando a flauta soa e o tempo se desdobra, como indica Eduardo Sterzi, podemos perceber que as

³Segundo Roberto Zular, Borges havia percebido a relação na obra de Valéry entre a *Introdução ao Método de Leonardo Da Vinci* e *Monsieur Teste*: “Nesse livro, de caráter divinatório ou simbólico, Leonardo é um pretexto iminente para a descrição exemplar de um tipo criador. Leonardo é um esboço de Edmond Teste, limite ou semideus ao qual tende Paul Valéry. Esse personagem – herói tranquilo e entrevistado na breve *Soirée avec Monsieur Teste* – é talvez a invenção mais extraordinária das letras atuais” (ZULAR, 2001, p. 208). Sobre o personagem de Valéry, valeria a pena ainda lembrar o poema “A Insônia de Monsieur Teste”, de João Cabral, inserido em *Museu de Tudo* (1975).

⁴*O Cão sem plumas* e *O Rio* são livros narrativos publicados nos anos 1950. É importante lembrar que, a partir de 1979, João Cabral publica uma série de livros que também têm como princípio a narratividade, tais como: *A Escola das facas*, *Agrestes*, *Crime na Calle Relator* e *Sevilha Andando*.

indeterminações espaço-temporais são substituídas pela presença do “tempo histórico”, por meio de “marcações temporais e geográficas abundantes” e da nomeação explícita e “sem rodeios” do rio Capibaribe, a partir da publicação de *O Cão sem Plumas* e de *O Rio* (STERZI, 2011, p. 9).

Às observações do crítico, acrescento o seguinte fato: não só Cabral passa a usar de modo recorrente o “tempo histórico” como também mescla temporalidades diferentes em seus poemas. Assim, é possível fazer leituras de *O Cão sem Plumas* por meio de agudezas que não são mais as usadas por Quevedo no século XVII; por isso mesmo, Cabral problematiza a “modernidade” de seu fazer poético: por entendê-lo como um *continuum* áspero de muitos legados, em que a reversibilidade de fazeres em tempos diferentes promove crítica, desautomatização e descrença sobre o seu próprio tempo⁵.

Poderíamos perguntar: afinal, o que é modernidade? Não temos a pretensão de esgotar em poucas páginas uma discussão que atravessa décadas, nem caberia nos limites deste trabalho. Só gostaria de lembrar um trecho do estudo de Walter Benjamin a respeito de Charles Baudelaire. Embora já muito conhecido e estudado, as observações realizadas sobre as obras de Haussmann em Paris representam bem o choque anafilático que “a modernidade” pode produzir:

Depois de 1848, Paris estava ameaçada de se tornar inabitável. A constante expansão da rede ferroviária... acelerava o trânsito e o crescimento populacional da cidade. As pessoas sufocavam nas antigas ruelas estreitas, sujas e tortuosas, nas quais ficavam encurraladas, pois não viam saída (...). No início da década de 50, a população parisiense começou a aceitar a ideia de uma grande e inevitável expurgação da imagem urbana. (...) “Os poetas são mais inspirados pelas imagens do que pela própria presença dos objetos”, diz Joubert. O mesmo é válido para os artistas. Aquilo que sabemos que, em breve, já não teremos diante de nós, torna-se imagem. (BENJAMIN, 1989, p. 85).

⁵Na perspectiva do filósofo polonês Zygmunt Bauman, a ideia de que a solidez de uma era daria lugar a novas condições de existência, como consequência de um movimento revolucionário, é fortemente atacada por uma burguesia que introduz reiteradas transformações nas relações de convivência social e de produção/consumo, promovendo instabilidades de diversas ordens. Ou seja, Bauman problematiza a concepção de Marx de que “tudo que é sólido e estável se desmancha no ar”. Essa é a ideia central de *Modernidade Líquida*.

Ao lado de poemas que tematizam o trabalho poético, como a “*fantasque escrime*” de “*Le Soleil*”⁶, Baudelaire elege o “herói como verdadeiro objeto da modernidade”, e esse herói faz parte da multidão doentia: são os trapeiros, as rameiras, aqueles que têm o sinal de Caim e que imprimem algum tipo de resistência à aceleração do tempo. Segundo o poeta francês, as estruturas modernas significam uma espécie de “luto cultural”.

Logo, a figura do *flâneur* representa um contraponto à dinâmica da “paixão moderna”: “que toda a modernidade mereça um dia se tornar antiguidade”; assim o poeta francês descrevia a sua vontade de ser lido como um “autor antigo”. Choque de tempos: Baudelaire sente a Paris haussmanniana como uma cirurgia plástica malsucedida, capaz de gangrenar tecidos já constituídos.

Importante também para este trabalho é a teoria de Reinhart Koselleck (2006) sobre a noção de tempo histórico. O historiador alemão observa que “na história moderna” há, no entendimento da relação entre passado e futuro, o solapamento da figura do profeta, quando todos os visionários perdem importância e suas previsões deixam de ser a expectativa do final dos tempos, passando a ser consideradas dentro de um espectro político e a dar espaço ao “prognóstico racional” e à “filosofia da história”.

Assim, as previsões escatológicas, tão atreladas à história do Cristianismo, não apenas perdem espaço, como também, a partir do século XVIII, são substituídas pela “história humana”, que se impõe e tem cada vez mais a necessidade de se separar da história sacra. Segundo Koselleck, o “Estado apropriou-se à força do monopólio da manipulação do futuro” (2006, p. 29). Tal constatação é seguida por uma conclusão decisiva: o “Estado absoluto” só se constitui porque seu poder está acompanhado pela “luta incessante contra profecias políticas e religiosas de todo tipo”⁷.

⁶Cf. *Les fleurs du mal*. In: *Oeuvres complètes*. Éditions Robert Laffont. Segundo Benjamin, a secreta constelação de “*Le Soleil*” deveria ser entendida assim: “é a multidão das palavras, dos fragmentos, dos inícios de versos com que o poeta, nas ruas abandonadas, trava o combate pela presa poética.

⁷ Em *A Gaia Ciência*, Nietzsche (2001, p. 112-3) salienta o fato de que o ritmo usado nos versos é “uma coação” e as suas “encantações e fórmulas mágicas” que constituem “a forma primeva da poesia” também eram usadas nos oráculos: “os gregos diziam que o hexâmetro fora inventado em Delfos”. Nietzsche diz ainda que “pedir uma profecia significava originalmente (segundo a etimologia que me parece mais provável), fazer com que se determine algo; acreditava-se poder coagir o futuro, ao conquistar o favor de Apolo - que na mais antiga concepção, era bem mais que um deus presciente”.

Consciência histórica e política moderna passam a observar o futuro com cálculo político. Conforme Koselleck, “o passado deixou de ser mantido na memória pela tradição escrita ou oral, passando a ser reconstruído pelo procedimento crítico” (KOSELLECK, 2006, p. 174). No entanto, a partir do século XVIII, com “o cidadão emancipado da submissão absolutista e da tutela da Igreja”, não se espera mais pelo futuro, que sofre, a partir desse momento, um processo de aceleração. O tempo é acelerado e, assim, exclui-se a possibilidade de se experimentar o próprio presente, de os contemporâneos serem considerados. O tempo futuro, não mais por via escatológica, mas por meio de cálculos, planejamento e racionalidade, aniquila as possibilidades de vivência do presente, segundo Koselleck. A essa subtração do movimento presente soma-se um futuro sem perspectiva, numa permanente “superação”, que se eterniza. Com o processo histórico que se furta a olhar para os contemporâneos⁸

o tempo que assim se acelera a si mesmo rouba ao presente a possibilidade de se experimentar como presente, perdendo-se em um futuro no qual o presente, tornando impossível de se vivenciar, tem que ser recuperado por meio da filosofia da história. Em outras palavras, a aceleração do tempo, antes uma categoria escatológica, torna-se, no século XVIII, uma tarefa do planejamento temporal, antes ainda que a técnica assegurasse à aceleração um campo de experiência que lhe fosse totalmente adequado. (KOSELLECK, 2006, p. 37)

Julgo que o raciocínio de Koselleck é de fundamental importância para pensar a poesia de João Cabral. O acelerar do tempo na modernidade — de modo que já não se experimenta o próprio tempo presente, e os contemporâneos são desconsiderados — é um embate travado na temporalidade dos poemas cabralinos. Em movimento regressivo, por meio de poéticas antigas, paradoxalmente Cabral “olha” em seu presente para pescadores pernambucanos, por exemplo.

Desenvolvimento e progresso como filhos do tempo retilíneo são rechaçados em sua poesia. Como sabemos, na modernidade, o presente não repete o passado, ao

⁸“Em 10 de maio de 1793, em seu famoso discurso sobre a Constituição revolucionária, Robespierre declara: ‘É chegada a hora de conclamar cada um para o seu verdadeiro destino. O progresso da razão humana preparou esta grande Revolução, e vós sois aqueles sobre os quais recai o especial dever de acelerá-la’” (KOSELLECK, 2006, p. 25).

contrário: repele-o e o circuito de produção e consumo da sociedade industrial é voraz. Em contraponto, o correr do rio Capibaribe é cenário, descrição de lugares específicos e, ao mesmo tempo, narração da passagem dos espaços em uma conjunção temporal conflitiva, na qual marcas da vida pobre e popular convivem com modelos oligárquicos brasileiros, que se atualizam dentro do jogo capitalista sem abandonar a conformação social arcaica e escravocrata.

A modernização produz, nesse sentido, o atraso. Nessa topografia inversa ao jogo modernizante, o rio discorre, caminhando do sertão para o litoral. Os tempos se misturam e a geologia poética cabralina vai na direção oposta aos projetos de modernização, às usinas, ao ritmo incessante do capital: o medievalismo e as agudezas seiscentistas aparecem juntos com o correr lento do Capibaribe, como resistência.

*

Em virtude do destaque dado pela crítica ao construtivismo da poesia de João Cabral, sempre associado à sua modernidade, não se enfatizou o fato de que o diálogo crítico e constante com a escrita e feitura alheias⁹ se dá não apenas pelas linguagens deglutidas à maneira cabralina¹⁰, como também pela articulação de variadas temporalidades em seus poemas. Neste estudo, destaco o agenciamento de recursos antigos — a agudeza seiscentista e a retomada de um estilo medieval —, os quais têm como horizonte de expectativa se contrapor ao projeto modernista e modernizante da poesia brasileira e a todo um projeto político-econômico capitalista.

É verdade também que, no século XX, esse movimento de “volta”, de diálogo com as tradições não é novidade. Trabalho similar fazem T.S. Eliot¹¹, Ezra Pound e Paul Valéry, para ficarmos em apenas três grandes poetas, os quais trabalharam de forma “regressiva” ou anacrônica. No caso do Brasil, *Lira dos Cinquent’anos* (publicado em 1940), de Manuel Bandeira, *Sonetos Brancos* (escrito entre 1946-48, mas publicado apenas em 1959), de Murilo Mendes, *Livro de Sonetos* (1949), de Jorge

⁹Poderíamos assinalar rapidamente o aproveitamento das marcas de prosa de Carlos Drummond de Andrade, o predomínio da imagem sobre a mensagem de Murilo Mendes e da engenharia do Capibaribe na poesia de Joaquim Cardozo.

¹⁰Como uma espécie de *ekphrasis*, João Cabral contraescreve os processos compositivos de inúmeros os poetas, e pintores, interpretando ficcionalmente seus processos ficcionais. Cf. HANSEN (2006c)

¹¹Segundo Edmund Wilson (1959, p. 77), tal como Flaubert, Eliot sente “a inferioridade do presente em relação ao passado”: “a vida humana é hoje ignóbil, sórdida ou doméstica”.

de Lima, e finalmente, *Claro Enigma* (1951), de Carlos Drummond de Andrade, são alguns dos exemplos que comprovam o intenso diálogo com a tradição, o passado e o legado literário.

José Miguel Wisnik (2018) vincula de maneira pioneira a leitura de “A Máquina do Mundo”, poema de Carlos Drummond de Andrade, à história da mineração no Brasil e no mundo, sobretudo pensando a cidade Itabira do Mato Dentro como arena para intermináveis disputas políticas entre “nacionalistas” e “liberais”, enquanto, a partir de 1911, a *Itabira Iron Ore Company* instala-se na cidade mineira e passa a explorar o minério de ferro. A disputa entre “nacionalistas” e “liberais”, que se estende por trinta anos, terá importante desenlace no ano de 1942, quando Getúlio Vargas consegue aprovar, com os Acordos de Washington, um grande negócio: a *Itabira Iron Ore Company* foi repassada para o governo brasileiro, que se comprometeu a fornecer uma quantidade considerável de minério para EUA e Inglaterra. Fundou-se aí, então, a Companhia Vale do Rio Doce (CVRD), uma das maiores empresas de minério de ferro do mundo.

Murilo Marcondes de Moura lembra que 1942 é o ano do início da Batalha de Stalingrado¹² e também da entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial (MOURA, 2016, p. 142). Com a fundação da CVRD, o Brasil entra com força na dinâmica da ordem econômica mundial e pode-se dizer, retomando Wisnik (2018), que a pequena Itabira acaba por ser decisiva para a estratégia geopolítica dos Aliados — cujo objetivo era exterminar o nazifascismo — com a exportação de minério de ferro, tão fundamental para a indústria bélica.

Murilo Marcondes de Moura, citando Marques Rebelo, afirma ainda que “o mundo tornou-se menor” no final dos anos 1940, pois “um gemido londrino é ouvido no Brasil, uma ferida em peito maquis faz escorrer sangue em rua carioca¹³”. Reforça-se o fato de que houve uma “internacionalização do mundo” e que nunca houvera, de maneira tão consistente, um “sentimento do mundo” ou o conceito de “humanidade” de forma tão alastrada; assim, a partir do fim dos anos 1930, cidades

¹²Trata-se da primeira grande derrota do exército alemão na Segunda Guerra Mundial.

¹³Murilo Marcondes de Moura cita as transmissões radiofônicas de George Orwell (“para acompanhar o curso dos acontecimentos desta guerra, é, mais do que nunca, necessário consultar um atlas...”) e a frase famosa de Eric Hobsbawm: “A Segunda Guerra Mundial foi uma aula de geografia do mundo”.

como “Hiroshima, Dresden, El Alamein, Guadalcanal, Lídice e Stalingrado” ocupam o “noticiário do mundo”, saindo da dimensão local para ganhar renome internacional (MOURA, 2016, p. 110-6).

Sem desconsiderar a leitura que preponderou sobre o poema — a recusa moderna da máquina do mundo, que seria uma miniatura do universo ptolomaico¹⁴, com a “total explicação” de sua engrenagem, tal como foi oferecida a Vasco da Gama por Tétis —, Wisnik lê a máquina como uma miniatura da “mundialização dos dispositivos de exploração e dominação do mundo que se anunciavam no pós-Guerra”, com a “intervenção de uma escalada técnico-mundializante”, em que não se tratava propriamente do aparecimento *da máquina no mundo*, mas de que *o mundo aparece como máquina*¹⁵. Em outros termos,

os dispositivos de dominação e exploração do mundo agindo sobre todas as esferas objetivas e subjetivas da existência (o domínio e a exploração dos recursos da terra, extensivo ao domínio das subjetividades e de todas as formas biológicas animais e vegetais, culminando na exploração mineral, com seu toque afetivo mordente e “rancoroso”, tudo regido pela engenharia universal, pelo labor tecnizado e por um pensamento como se já informatizado e premonitoriamente percebido como capaz de superar vertiginosamente seus próprios limites no tempo e no espaço — “o que pensado foi e logo atinge / distância superior ao pensamento.”) (WISNIK, 2018, p. 213-4)

A corrosão do pico do Cauê¹⁶, acidente geológico que detinha altíssimo teor de ferro concentrado e que hoje é apenas um buraco, seria o símbolo mais perfeito de um processo voraz de modernização pelo qual o Brasil passou na tentativa de que o seu capitalismo tardio¹⁷ se integrasse à nova ordem econômica mundial.

¹⁴Segundo João Adolfo Hansen, “Camões figura o conhecimento cosmográfico antigo, fundamentado em Ptolomeu e Euclides, e a experiência empírica das navegações portuguesas dos séculos XV e XVI, sistematizada por autores de tratados de cartografia e história natural, como Pedro Nunes, Duarte Pacheco Pereira, Garcia de Orta”. Cf. “A Máquina do mundo”. In: *Poetas que pensaram o mundo*, 2005, p. 160.

¹⁵Wisnik trata também do conflito entre “A Máquina do Mundo” e a “Grande Máquina” referida no poema “Elegia 1938”, de *Sentimento do Mundo*.

¹⁶No poema “Itabira”, de *Alguma Poesia*, Drummond escreveu: “cada um de nós tem seu pedaço no pico do Cauê”. Em oposição à vivacidade da dicção proustiana do poeta mineiro, o que se vê hoje como legado da intensa atividade exploratória da mineração não é a memória involuntária altamente afetiva sobre Itabira, mas a efetividade da construção por meio da destruição. Do Pico do Cauê, restam carros, armas, vigas e ferramentas que têm como base o minério de ferro.

¹⁷O *Capitalismo Tardio* é título do famoso livro de João Manuel Cardoso de Mello.

Figura 1 - Vista parcial da Mina de Cauê em foto de 2006.

Fonte: Marcelo Santana/EM/D.A Press. Disponível em: <https://goo.gl/D4jygm>.

A recusa na estrada pedregosa de Minas representa, então, a negação ao “domínio totalizante do mundo convertido em estoque e posto à disposição da mecânica dos dispositivos de exploração”. Tal exploração fora convertida “em estoque da maquinação mundial do ferro e do aço”. Nesse sentido, a máquina do mundo poderia ser também um protótipo dos ultramodernos aparelhos portáteis de telefonia, que trazem outra dimensão sobre o espaço e o tempo aos indivíduos; poderíamos pensar ainda que a tragédia de Mariana e do Rio Doce seria consequência direta desses mesmos dispositivos modernos e de toda a negligência advinda da voracidade do capital, do progresso, a destruir comunidades e ecossistemas.

A inter-relação entre esses fatos e a poética de João Cabral é de grande relevância: o Rio Doce faz o percurso do sertão para o litoral tal como o Capibaribe. O conflito entre o trauma histórico e o poder totalizante dos mecanismos modernos¹⁸ é

¹⁸Em *Por uma outra Globalização* (2000, p. 17-55), Milton Santos aponta que o mundo se encaminhava para uma “homogeneização, uma vocação de padrão único, o que seria devido, de um lado, à mundialização da técnica, de outro, à mundialização da mais-valia”. Tais formas de mundialização seriam movidas por um “motor único” — globalização perversa — chamada por Santos de “Globalitarismo”.

vislumbrado de maneira mais clara no mundo do pós-guerra. Resumindo: a facilidade e a agilidade, que se formam à base da boa aparência dos meios modernos de comunicação, mascaram também um chão banhado de sangue e um gigante abismo retrógrado da história que vibra com gritos de raiva¹⁹.

Todo esse cenário exposto ocorria entre os anos 1940 e 1950, período pós-guerra, início da polaridade ideológica da Guerra Fria, começo da carreira diplomática de João Cabral na Espanha. Cabral, a essa altura, travava contatos com diversos poetas interessados em preservar o catalão diante das ameaças franquistas, como Joan Miró, Antonio Tàpies, Modesto Cuixart, Joan Ponç e Carles Riba; sobretudo, é importante sublinhar, trata-se do momento em que o projeto de modernização do Brasil atinge seu auge, em meio também a grandes turbulências políticas, no arco que vai do final do governo Getúlio Vargas (com seu suicídio) até a polêmica posse de Juscelino Kubitschek, em 1956²⁰.

A geografia poética de João Cabral (no caso, de maneira mais direta, o Nordeste acima do São Francisco²¹) é submetida a um confronto extremamente tenso em relação

¹⁹Talvez por isso, Krzysztof Kieslowski comece os filmes da *Trilogia das Cores* da mesma forma: Em *Bleu*, *Blanc* e *Rouge*, as cenas iniciais se referem aos subterrâneos do mundo moderno. Em *Bleu*, a câmera fica centrada na engrenagem do automóvel, momentos antes de ocorrer um terrível acidente; em *Blanc*, na mala que caminha pela esteira de um aeroporto e, em *Rouge*, nos cabos interoceânicos que permitem a comunicação telefônica entre dois namorados, um na Inglaterra e outro na Suíça. Tais situações, em geral, não provocam temor; porém, os perigos de toda a tecnologia do mundo moderno talvez estejam exatamente aí: na extrema clareza e facilidade da aparência de objetos manuseados por todos, mas que escondem complexidades e perigos de seus mecanismos internos.

²⁰Cf. NETO (2014, p. 347-8): “Café Filho assumiu a presidência da República na manhã daquele mesmo dia 24 de agosto, mas só prestaria o compromisso constitucional perante o Congresso em 3 de setembro, após o fim do luto oficial de oito dias no território brasileiro. As oposições e os militares foram responsabilizados, ante o julgamento popular, pela morte do presidente. No ano seguinte, Juscelino Kubitschek foi eleito presidente da República — tendo João Goulart como vice —, impondo uma derrota não só aos outros três concorrentes (general Juarez Távora, Ademar de Barros e Plínio Salgado), mas também às pressões militares que tentaram barrar sua candidatura. Carlos Lacerda ainda comandou um movimento golpista para que Juscelino não tomasse posse, pedindo a intervenção dos quartéis, mas não logrou êxito. Em 1954, Lacerda se elegeu deputado federal e, em 1960, governador da Guanabara. Em 1964, dez anos após a morte de Getúlio, apoiou o golpe que derrubou João Goulart — o maior herdeiro político do getulismo, que por sua vez chegara à presidência em 1961, após a renúncia do sucessor de Juscelino, Jânio Quadros”.

²¹Em entrevista a Luiz Ricardo Leitão (10.nov.1973), disse Cabral: eu sou fascinado por toda a Andaluzia. Mesmo cidades como Córdoba, sendo o contrário de Sevilha, têm a mesma força andaluza (...) É engraçado que, das cidades da Andaluzia, Granada é aquela que menos me interessa. Acho que Granada é uma cidade cenográfica, como a Bahia. Toda a gente é fascinada pela Bahia e eu sou o antibaiano por excelência. O Nordeste que me interessa e de que falo é o Nordeste acima do rio S. Francisco. (apud ATHAYDE, 1998, p. 17).

aos processos da história econômica do país. No Brasil, a colonização de caranguejo²², que os cronistas do século XVI apontavam como uma marca da ocupação portuguesa, traz enormes consequências socioeconômicas para o país. Cristalizou-se uma visão segundo a qual o litoral representaria o “desenvolvimento” e o “progresso”, ao passo que o Sertão, o “atraso”, o “desconhecido”, a “violência”, “nossa medievalidade”.

Desde D. Pedro II, como sabemos, disseminaram-se projetos para a interiorização do “progresso” do país. Brasília, como símbolo máximo desse projeto desenvolvimentista, começa a sair do papel exatamente nos anos 1950, tendo já como prévia a experiência mineira de Oscar Niemeyer na Pampulha em 1952²³. Segundo Guilherme Wisnik, “grande parte do incômodo e da fascinação que a cidade de Brasília até hoje provoca refere-se ao fato de ela ser tão acintosamente diferente do Brasil. Como um corpo estranho vivendo em seu interior, desafia o país, perguntando por sua transformação iminente²⁴”.

Wisnik discute o fato de que o “modelo modernizador e irradiador de uma civilização no deserto”, por meio de um projeto que pretendia ser um ataque à propriedade privada, rende-se à racionalidade do capital, criando diversas Brasília's espontâneas e não-planejadas. A utopia dinamizada via Estado nacional visou “representar o marco de um salto histórico que queimasse etapas de desenvolvimento social do país”. Contudo, a paisagem de Le Corbusier foi amputada. O projeto arquitetônico-urbanístico, pautado também pelo propósito de democracia social, sucumbe frente à lógica predadora e ainda escravocrata que o capitalismo passa a assumir no Brasil, embora se mascarando de modernidade.

O projeto desenvolvimentista de Brasília coincide exatamente com o período posterior à Segunda Guerra Mundial e também com a publicação de *O Cão sem Plumas*, em 1950, e *O Rio*, em 1953. Lembremos também que o conflito entre sertão e litoral é ficcionalizado em importantes obras da literatura brasileira dos séculos XIX e

²²Segundo Frei Vicente do Salvador, os primeiros colonos do Brasil preferiam “andar arranhando ao longo do mar como caranguejos” (1965, p. 61). Sérgio Buarque de Holanda disserta também sobre o tema, ao comparar a ocupação econômica e populacional do Brasil com a da América espanhola, no capítulo “O Semeador e o Ladrilhador”, de *Raízes do Brasil*.

²³Cf. Juscelino Kubitschek. “De Pampulha a Brasília — os caminhos da Providência”. In: *Brasília. Antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 139-44.

²⁴Cf. “Transpondo a escala”. In: *Brasília. Antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 368-74.

XX. Desde *Os Sertões* (1902), passando por Ariano Suassuna, sem deixar de mencionar a colossalidade²⁵ das obras de Machado de Assis²⁶ e João Guimarães Rosa. Brasília, em larga escala, representa o litoral invadindo sertão, o Brasil antigo, o sertão rosiano, hoje praticamente destruído pela lógica do agronegócio. Do ponto de vista geoliterário²⁷ cabralino, o rio Capibaribe nasce na Serra do Jacarará, divisa entre Pernambuco e Paraíba, e caminha em direção ao litoral. Neste percurso, temos exatamente o caminho contrário em relação ao chamado “progresso”, ao projeto modernizante brasileiro. O rio corta no percurso e se constitui como imagem para pensarmos um processo difícil de resistência em relação à modernização do país, movida pela lógica do latifúndio e da tecnociência.

Terminadas essas observações iniciais, gostaria de delinear os próximos passos deste trabalho. No primeiro capítulo, “Ordem do percurso”, trataremos do “tempo espanhol” de João Cabral, que se instalou em Barcelona no período de seu primeiro serviço diplomático, em 1947; lá, ele permaneceu como vice-cônsul do Brasil até 1950. A primeira temporada na Espanha, que depois se estendeu a Madrid (1960-62) e, sobretudo, a Sevilha (primeiro em 1956, depois entre 1962 e 1966), foi um momento decisivo para a poética cabralina, quando a poesia espanhola, moderna e antiga, com as “suas bases profundamente populares”, trouxe a Cabral uma consciência do fazer poético que o fez superar, segundo os seus termos, um “beco sem saída²⁸”. Por isso, nesse primeiro capítulo, procurei refletir sobre esse intervalo que vai de 1947 a 1953 e que compreende a publicação de *Psicologia da Composição* até *O Rio*, a fim de indicar algumas mudanças na sua dicção poética.

O segundo capítulo, “Banguê, usina, percurso e trem”, trata de uma questão complexa, que tentei discutir, mesmo que de maneira breve: o processo poético

²⁵Para lembrar a menção de Izé aos reis assírios-babilônios no conto “São Marcos”, de *Sagarana* (1946), de João Guimarães Rosa.

²⁶*Esau e Jacó* (1904) é um romance no qual encontramos um verdadeiro testamento do Rio antigo. A haussmanização de Pereira Passos é um projeto urbanístico-civilizador extremamente violento que impõe a lógica financeira e especulativa do “litoral” sobre o subúrbio-sertão carioca. Cf. MELO (2016).

²⁷O termo *geoliteratura* está muito associado a Franco Moretti, crítico italiano que, em seu *Atlas do romance europeu – 1800-1900*, afirmou que “a geografia não é um recipiente inerte, não é uma caixa onde a história cultural ocorre, mas uma força ativa, que impregna o campo literário e o conforma em profundidade” (*apud* MELO, 2014, p. 13-30).

²⁸Cabral, em entrevista a Antonio Carlos Secchin (1999, p. 327), afirma que a poesia de Mallarmé levou Valéry a “um beco sem saída”.

“moderno” de João Cabral é atravessado por antiguidades. Parto da hipótese de Cabral ter percebido que o problema do fazer poético se tornou curiosamente também uma questão metafísica e conceitual. Não se trata aqui, é claro, da metafísica do século XVII, mas da “metafísica” pressuposta na “essência do poema moderno” e todo o culto do vazio, do papel em branco, da racionalidade da construção poética, que a fórmula “engenheiro” capta muito bem.

Estamos falando aqui de uma ontologia do poema moderno como garantia da racionalidade de sua construção. Por esse viés de análise, ao contrário do que diz José Guilherme Merquior (1972, p. 157-8), “o modelo ontológico de *Psicologia da Composição*” não se ajusta “harmoniosamente à temática social dos poemas do Capibaribe”, num raciocínio que fundiria, “como senso de abertura”, a crítica social ao “objeto ontológico dos poemas não-sociais”. A discordância aqui não é total, embora considere que há uma visão simplista na fórmula “geômetra engajado”: pode-se entender a poesia de *O Cão sem Plumas* e *O Rio* como uma harmonia não panfletária entre geometria do poema e participação social. A questão é que essa relação de equilíbrio não é exata e, em nossa leitura, o problema reside justamente no que se entende por “geometria”.

E o que se quer dizer com isso? A força de João Cabral, ao acionar as agudezas seiscentistas e as poéticas de Berceo e de Manrique, está em perceber que o problema da poesia moderna se tornou também conceitual. Nesse sentido, o projeto construtivista do Brasil, como modelo político e econômico para o país, é também correlato à racionalidade do verso, ao construtivismo do poema. Assim, o projeto modernizador nacional, seja ele político ou poético, está profundamente marcado pelo “nosso” passado patriarcal, escravocrata, agrário-exportador; em suma, “nosso” modernismo repete projetos e experiências históricas de dominação e, por isso, representa também um enorme atraso. Fica a questão: até que ponto “a geometria” não representa um “beco sem saída”? Até que ponto, em vez de harmonia entre o “geômetra” e o “engajado”, a poesia de Cabral nos anos 1950 não representa justamente uma forte contraposição à sua geometria anterior?

A proposta deste trabalho é que Cabral, paradoxalmente, é moderno, mas muito mais pelo seu “regresso” do que pela sua “modernidade”, que ele problematiza por

meio de suas agudezas e medievalismos. O presente de sua produção, de modo similar ao que fazem Eliot²⁹ e Pound, traz à tona uma contemporaneidade que não é moderna. Assim, figuram em seus poemas não somente as vozes de cantadores nordestinos e a crítica às “famílias gordas” pernambucanas, mas também a leitura que Cabral faz de poetas espanhóis modernos, que estão lendo poetas espanhóis antigos, bem como a leitura que ele faz de Drummond e de poetas ingleses do século XVII. Tempos atravessados por tempos.

Há também pressupostos teológicos, políticos, sociais e poéticos para o poema moderno? O que está em jogo? Em Cabral, o cacto, o retirante, tudo o que escapa do chamado “sistema” é inserido numa enorme tessitura poética. A procura de um deserto, tal como lemos na *Fábula de Aníon*, é também uma postura política, na medida em que se contrapõe à produção de desertos própria do mecanismo capitalista, que representa certamente uma construção às avessas: é “sim” para o agronegócio, o liberalismo na economia e o conservadorismo nos costumes, e “não” ao sertão rosiano. A inserção no mercado internacional e a ideologia de construtivismo no Brasil estão carregadas do velho patriarcalismo; o desenvolvimentismo brasileiro é arcaico, agrário, conservador.

Cabral não desconsidera tais aspectos em seus poemas. Cantadores nordestinos, a épica castelhana³⁰, Manrique e Quevedo, na poesia cabralina, produzem tempos e espaços heterogêneos que desconfiavam das ideologias da modernidade, que quebram diques, caso da tragédia de Mariana, e constroem buracos como o do Pico do Cauê. A “metafísica do poema moderno” e também todo o conceito de progresso nos conduzem

²⁹Ivan Junqueira, citando Antônio Houaiss, salienta que na poética de Eliot ‘estão presentes o passado oriental sânscrito, certas pulsações gregas e latinas e quiçá hebraicas, certas flores da França desde a Provença até Mallarmé e, além, certas flores da Itália desde Dante, e toda a floração multiforme da poesia inglesa’. Junqueira ressalta ainda que na poesia de Eliot “o princípio demiúrgico reside na tensão antitética entre a parcela-fragmento e a soma-poema” numa poética do fragmento que indica “isolamento e incomunicabilidade “diante do tempo e da história”. Segundo o crítico, “eliotizar” o estilo de Laforgue significa ratificar a crença de Eliot de que “a poesia é, basicamente, um fenômeno de cultura, um *continuum* destinado a preservar e reviver a herança legada de estratos literários de épocas históricas anteriores”. Acrescentaria às observações de Junqueira, a definição do próprio Eliot em *From Tradition and the Individual Talent*: “No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead” (2001, p.115).

³⁰Vale a pena lembrar os versos de “Vale do Capibaribe”, de *Paisagens com figuras*: “Vale do Capibaribe / por Santa Cruz, Toritama: / cena para crônicas, / para épicas castelhanas”.

a homens que vivem às margens e às ruínas do excesso da razão. Tanto *O Cão sem Plumas* quanto *O Rio* descrevem/narram bem esse caminho que leva à morte.

O terceiro capítulo, “Agudezas em João Cabral”, trata do que chamamos de presença de práticas retóricas seiscentistas na poesia de João Cabral. Esbocei algumas considerações sobre o fato de que procedimentos poéticos do século XVII são retomados não exatamente de maneira operacional, mas como *tékhne*, técnica no sentido forte da palavra. Temos, então, práticas de representação antigas operadas no “mundo moderno” que fazem com que a poesia seiscentista deixe de ser seiscentista e o “poema moderno” deixe de ser moderno.

O quarto capítulo, “Voz e série, arcaico e moderno”, trata da oralidade de *O Rio*. O pressuposto básico é que na poesia de Cabral há pelo menos duas temporalidades operando. Ao lado de uma estrutura potente de escrita, há outro ritmo, outra lógica do sensível, que passa pela oralidade antiga, modernizada na fala daqueles que vivem à margem do rio e na fala que fala por eles. O passado ressoa e é ressignificado: cantares nordestinos e andaluzes, cantares contemporâneos e antigos. Poderíamos dizer que, na poesia de Cabral, há a criação de uma historicidade na qual a sua escrita deve ser entendida como vetor de potencialidade da oralidade, linguagem poética constituída por tempos atravessados.

No momento em que escrevo este texto, a França se consagra bicampeã mundial de futebol. De seus 23 jogadores, 19 são filhos de imigrantes africanos ou africanos naturalizados, fato que traz à tona todo um passado sabidamente violento da colonização francesa. Fica a pergunta: até que ponto a “modernidade” não oculta as barbaridades do passado, atualizando-as sob camuflagens voláteis das “necessidades” dos mercados de capitais? Vence a França, ou melhor, vence a África da França, como se o passado se impusesse com toda uma conotação de harmonia, mesmo que em meio à língua geral³¹ do planeta, o futebol moderno, gerido pelo negócio, que não pensa em fronteiras, língua, religião ou etnia. Sim, não nos enganemos: imigrantes são importantes, mas desde que a força do capital circule pela *cancha*, promovendo ilusões

³¹A expressão “língua geral” é usada desde o século XVI para nomear o tupi falado no litoral do Brasil. Ela foi usada por José Miguel Wisnik para designar a relação das “populações de todos os continentes” com o futebol e está inserida em seu belo livro *Veneno Remédio. O futebol e o Brasil*. (2008, p. 16).

de integração e paz. Sabe-se que o reacionarismo xenófobo se esconde e não é preciso VAR³² para constatá-lo. No entanto, como intercâmbio resistente de tempos, vozes africanas há tempos refugiadas reverberam na capoeira de dribles e gols, dando o seu recado do morro numa sintaxe de antanho. No Brasil de 2018, por enquanto, nada de homens revoltados e estrangeiros: agudezas e medievalismos poéticos não têm espaço. Regurgita sobre nós apenas o fantasma de um passado escravocrata, sinhozinho de engenho, travestido de modernidades neoliberais.

³²VAR é a sigla em inglês para se referir a um sistema de vídeo-arbitragem que funciona da seguinte forma: um conjunto de câmeras transmite imagens do jogo de futebol para uma sala isolada, onde se posicionam assistentes de vídeo que podem rever as jogadas e ajudar o árbitro principal a mudar a sua decisão diante de um lance polêmico. Tal sistema acaba de ser utilizado na Copa do Mundo da Rússia de 2018.

CAPÍTULO 1

Ordem do percurso: meandros da poética de João Cabral

1.1 Poesia e composição: da função moderna da poesia

*Na estepe de Castela o homem mede a sede,
Mede o sol, desdém e força.
Na estepe de Castela
O homem mede suas malandanças,
Caminha com a rudeza a tiracolo.
Na estepe de Castela
Campos desnudos, vento e argila,
Céu côncavo, cifrado,
Determinam o espaço substantivo,
O estilo do silêncio:
E o silêncio cria o homem de Castela.
(...)*

*Frente ao excesso mecânico da técnica,
Frente a moinhos com radar, Dulcineias de vidro,
[armaduras atômicas,
Responderá o equilíbrio de Cervantes.*

Murilo Mendes, “Homenagem a Cervantes”, In: *Tempo Espanhol*.

Ainda no Brasil, no início dos anos 1940, João Cabral acompanhou de perto, tanto em Recife quanto no Rio de Janeiro, o desenvolvimento dos trabalhos de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes; no entanto, sua poesia ganha outra dimensão após a primeira viagem a serviço do Itamaraty, para assumir a função de vice-cônsul em Barcelona, em 1947. Analisar de fora os problemas sociais brasileiros³³ e o quadro da poesia nacional de então, tendo a possibilidade de comparar momentos politicamente difíceis para o Brasil com a Espanha franquista³⁴, é certamente algo a ser considerado. Conforme assinala Ricardo Souza de Carvalho (2011, p. 24), para Cabral, à leitura atenta de Mallarmé, de Valéry e dos poetas brasileiros, soma-se,

³³Em entrevista a Vinícius de Moraes, Cabral afirma que *O Cão sem Plumas* “é o Capibaribe visto de fora” (apud MAMEDE, 1987, p. 131).

³⁴Em relação à poesia do período, Cabral escreve a Bandeira, em carta de 1950: “A poesia espanhola pós-franquista é profundamente reacionária: é em Cristo, metafísica, existencialista, enfim, profundamente subjetiva. Coisa que aliás confirma aquela coisa de Goethe, de que o subjetivismo é o próprio das épocas reacionárias” (SÜSSEKIND, 2001, p. 124-5).

nesse momento, a “longa tradição literária” espanhola³⁵.

Já de início, é importante lembrar que, da mesma maneira que o nome de João Cabral aparece de forma reiterada nos manuais literários escolares como um “eminente” representante da “Geração de 45”, sobretudo nos que trabalham com o esquema *autor-vida-obra*, é também muito comum encontrarmos em trabalhos acadêmicos uma visão bastante distinta. Nota-se, além disso, que o próprio Cabral desde cedo se esquivava dos “princípios” com os quais o grupo se identificava³⁶. Sensibilizados pelo lirismo de Rilke e de Fernando Pessoa (NUNES, 1974, p. 26.), os “poetas de 45” estavam, nas palavras de Antonio Candido, “as mais das vezes fascinados por problemas de organização formal da sensibilidade, de clarividência poética, e manifestando irritada impaciência com as impurezas literárias da geração anterior” (CANDIDO, 2000, p. 117).

O caráter intimista e o esforço para definir o que poderia ser considerado poético na “Geração de 45” estavam “sob a égide da poesia existencial europeia de entre-guerras” (BOSI, 1972, p. 518) e sintetizavam um claro processo de revisão do projeto poético da Semana de 22. Cabral fez questão de marcar distância em relação a essa “poesia existencial”:

Trata-se de uma poesia feita de sobre-realidades, feita com zonas exclusivas do homem, e o fim dela é comunicar dados sutilíssimos, a que só pode servir de instrumento a parte mais leve e abstrata dos dicionários. (BOSI, 1972, p. 518)

Mesmo alguns versos de *Pedra do Sono*, de 1942, primeiro livro publicado por Cabral, já poderiam servir para confirmar esse afastamento de sua poesia³⁷ da tendência

³⁵No ensaio “Prática de Mallarmé” (Revista *Renovação*, número 1, Recife, out/dez. 1942), Cabral afirma que o tratamento dado pelo poeta francês à linguagem “foi sobretudo a tentativa de apreender as ressonâncias secretas de sua matéria”.

³⁶Em entrevista concedida ao *Jornal de Letras*, em outubro de 1953, Cabral afirmou: “Geração não significa grupo ou clube. Sou da geração de 45 porque todos os que se consideram assim são meus contemporâneos. Mas se meus pais tivessem me perguntado se eu queria nascer, eu indagaria se havia algum risco. Eles me responderiam: Vão inventar a geração de 45. Então eu pediria: Deixa eu (*sic*) nascer daqui a 16 anos”.

³⁷Os versos de “Poema”, por exemplo, indicam uma busca de dessubjetivação da poesia: “Meus olhos têm telescópios / espiando a rua, / espiando minha alma / longe de mim mil metros”.

estetizante dos poetas de 45. O “viés construtivista”³⁸ e a supremacia da imagem³⁹ sobre a mensagem já se delineavam por meio de uma sensibilidade intelectual, que busca a clareza dos processos construtivos do poema, como se pode ver na indagação: “onde o mistério maior / do sol da luz da saúde?”⁴⁰.

O itinerário poético que se percorre é o da afirmação da luminosidade como princípio construtor fundamental, a configuração “concreto-solar”, como define Luiz Costa Lima (1995, p. 208). Essa é a direção que culmina em *O Engenheiro*, de 1945. *Machine à émouvoir* ou *machine du langage*, como escreveu certa vez Paul Valéry: a racionalidade matemática, a arquitetura e a clareza do verso se contrapõem frontalmente ao aprofundamento de sentimentalismos, numa radicalização da proposta drummondiana, na qual a gota de bile, o gozo ou a dor no escuro são indiferentes: não há morte e vida perante a poesia, sobretudo porque a chave está em penetrar no reino das palavras, onde estão os poemas em estado de dicionário⁴¹.

A poética drummondiana se verifica tanto no aproveitamento do tom coloquial dos dois primeiros livros do poeta mineiro⁴² — que leva Cabral à dramatização do poema “Quadrilha”, em *Os Três Mal-Amados*⁴³ —, quanto na convicção racional cabralina de que o poema é consequência de uma luta com as palavras⁴⁴ no espaço da folha em branco, no qual a poesia é considerada uma procura, jamais um achado (MELO NETO, 1999, p. 723-737). A estrutura do poema é resultado de emoções extintas no branco asséptico do papel. Estamos diante de um projeto de dessacralização da poesia lírica. O sonho a que se refere no livro de 1945 é o planejamento claro do engenheiro:

³⁸Em conhecido ensaio, “Poesia ao Norte” (*Folha da Manhã*, São Paulo, 13.jun.1943, republicado na Revista *José*, Rio de Janeiro, nov/dez de 1976), Antonio Candido afirmou que o surrealismo do livro de estreia de Cabral possuía um viés construtivista.

³⁹João Cabral afirma sobre seu aprendizado com Murilo Mendes: “sua poesia me foi sempre mestre, pela plasticidade e novidade da imagem. Sobretudo foi ela quem me ensinou a dar precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo”. (MENDES, 1959).

⁴⁰Cf. “Poesia”, de *Pedra do Sono*.

⁴¹ Cf. “Procura da poesia”, de Carlos Drummond de Andrade.

⁴²*Alguma Poesia* (1930) e *Brejo das Almas* (1934).

⁴³Em entrevista a Edla Van Steen, Cabral afirma que “existem o teatro poético e o teatro poemático. Este último não funciona. De forma que deixei tudo como estava, publiquei monólogos e como estão em prosa, podem parecer poemas em prosa, mas não foram planejados assim. Na verdade é o pedaço de uma peça que eu não tive coragem de acabar.

⁴⁴O que lembra o poema “O lutador”, de Carlos Drummond de Andrade.

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.

João Cabral, “O engenheiro”

Neste ponto, podemos nos apoiar no que Benedito Nunes aponta como uma “dupla calcinação”⁴⁵: uma primeira calcinação vai do “estado poético” para o verso; e outra, do verso para a mineralização do estado de escrita. Tal processo pode ser verificado em poemas como “Lição de Poesia”, “Ode Mineral” ou em “A Mesa”, nos quais as imagens são construídas pongianamente por meio dos objetos.

*

Além da publicação de importantes livros de poesia em 1930 (NUNES, 1974, p. 44) e da própria Geração de 45, é preciso considerar também o enorme impacto da publicação de *Claro Enigma* (1951)⁴⁶, de Carlos Drummond de Andrade, no panorama da poesia brasileira. Entre a publicação de *O Cão sem Plumas* e de *Claro Enigma*⁴⁷ há a diferença de apenas um ano. Por mais distintas que sejam as poéticas de Cabral e Drummond, há certa convergência no que diz respeito ao afastamento de ambos do programa nacionalista de 1922 e do “esteticismo vazio da Geração de 45”⁴⁸.

⁴⁵Benedito Nunes. “Nuvem e o Sonho do Engenheiro” (1974, p. 44).

⁴⁶José Guilherme Merquior e, sobretudo, Vagner Camilo fazem uma esmiuçada análise da primeira recepção do livro. Haroldo de Campos afirma que Drummond pratica um “tédio alienante” ao escrever “Legado”. Décio Pignatari, por sua vez, considerou *Claro Enigma* um livro “engomado” com “o amido de diversos autores” (ACHCAR, 2000, p. 74).

⁴⁷Segundo Francisco Achcar (2000, p. 71), “houve quem celebrasse essa direção [classicismo de Drummond] como sinal do amadurecimento do poeta, como expressão de aprofundamento em suas preocupações existenciais e especulativas, e testemunho de grande maestria verbal. Outros - os que privilegiavam o lado mais renovador de Drummond - viram no livro uma ‘virada’ reacionária, um retrocesso afinado, com a campanha, promovida pela Geração de 45, de restauração de convenções pré-modernistas”.

⁴⁸Segundo Vagner Camilo (2005), era preciso “de um lado, proteger-se da retórica alienante e estéril em que incorreu a geração de 45 no seu intento de firmar o território autônomo da poesia (...); de outro, escapar do comprometimento político-partidário de muitos artistas participantes que se sujeitaram ao dogma jdanovista”.

Abel Barros Baptista (2005) faz uma leitura do poema “Oficina irritada”, de Drummond, estabelecendo como elemento de comparação a conferência “Poesia e composição”, proferida por João Cabral na Biblioteca de São Paulo, em 1952. Segundo Baptista (2005, p. 170-1), nesse poema, é preciso pensar, sobretudo, a relação entre o poeta e a oficina. Um “eu” irrita-se e quer compor um “soneto duro”; portanto, é esse “eu” que está irritado. A hipálage do título transfere o problema para a oficina.

Na conferência de Cabral, o problema residia basicamente na relação, para o poeta moderno, entre o “trabalho de arte” e a “inspiração”. Sobretudo no fato de que o “trabalho de arte” ou o da “oficina” não estão isentos da finalidade do que Cabral chama de “comunicação com o leitor”. Cabral trata, então, de momentos em que preceptivas, manuais e regras sustentavam uma relação entre leitor e poeta, diferente da explosão de poéticas individuais da modernidade. Até que ponto o “trabalho de arte” escapa das marcas do próprio tempo, caracterizado pelo individualismo e pela escolha da “inspiração”? Os riscos e as inquietudes permanecem, segundo a conferência de 1952.

Nos dois livros dos anos 1950 que estamos analisando, ao mesmo tempo em que João Cabral toma uma direção engajada, dialoga também com tradições antigas, como as agudezas seiscentistas e a poética medieval. Guardadas as devidas particularidades, em Drummond, da forte poesia participativa dos anos 1940, partimos para *Claro Enigma* e para a forte ligação desse livro com tradições antigas e modernas também. Com isso, não proponho “Duas Águas” para Drummond, pois não faria sentido; apenas ressalto movimentos similares em poetas tão diferentes para um mesmo problema num mesmo momento.

1.2 Espanha-sim

*Morte de Sevilha, Córdova, Toledo.
Morte do Museu românico da Catalunha.
Operário e estudante espanhóis,
Mortos que sois na flor da greve!
Tua morte; morte dos amigos essenciais; minha
[morte.
Morte da Espanha; morte de qualquer objeto;
Morte que explode na mão do universo – criança.*

Morte da morte de ouvido.

*Morte da palavra gasta,
Restaurada com rigor, corrompida outra vez.
Morte da dinastia sucessiva de palavras.
Morte da palavra.
Morte da palavra morte.
Gozaremos futuros bens entressonhados na infância?*

Murilo Mendes, “Morte situada na Espanha (La Caridad - Sevilha)”, In: *Tempo Espanhol*.

Na poesia de Cabral, a partir de 1947, a relação entre tradição e modernidade vai muito além, portanto, das questiúnculas que envolviam os ataques dos poetas brasileiros de 45 — os “gagás de 22⁴⁹” — e passa a se concentrar também nas discussões dos poetas espanhóis da Geração de 27, como Rafael Alberti, Dámaso Alonso⁵⁰ e Federico Garcia Lorca, que estavam estudando poetas antigos da Idade Média e do *Siglo de Oro*. Em entrevista a Eduardo Portella, João Cabral afirma:

A literatura espanhola é grande porque é, sobretudo, a mais realista do mundo. É a que tem bases mais profundamente populares. Até mesmo nos clássicos, como Cervantes, Quevedo, mesmo em Góngora, se encontra a presença do povo, do popular (...) O espanhol é o povo do concreto. (*apud* MAMEDE, 1987, p. 131)

Tal impacto em sua obra pode ainda ser percebido em uma carta que Cabral envia a Bandeira:

⁴⁹No número 7 da Revista *Orfeu*, em artigo intitulado “Paralelo de duas Gerações”, Darcy Damasceno, um dos expoentes da Geração de 45, critica fortemente “a missão não cumprida” por poetas como Manuel Bandeira, Augusto Frederico Schmidt e Carlos Drummond de Andrade nos primeiros tempos modernistas. (*apud* SÜSSEKIND, 2001, p. 101).

⁵⁰Dámaso Alonso foi responsável, por exemplo, por uma reedição de *Soledades* em 1927. Escreveu também *La lengua poética de Góngora* (1935), *Estudios y ensayos gongorinos* (1955) e *Góngora y Polifemo* (1961).

De Barcelona não preciso lhe dizer muito; está na Espanha e a Espanha de hoje é aquele seu estribilho, lembra-se? Eu o tenho sempre na cabeça e permanentemente estou examinando o que há de sim e de não nas coisas que vou encontrando. O que vale é que a percentagem de sins é bem grande. Há uma “Espanha-sim” realmente indestrutível. Nessa estou mergulhado desde que cheguei: *Mio Cid*, Fernán González, Berceo, Arcipreste de Hita, Góngora, Góngora, Góngora, etc. É claro que os poetas primeiro, como é claro também que a exploração não é tão cronologicamente sistemática como enumerei. Mas o é tanto quanto possível, isto é, quando o interesse pelos modernos me permite sistema. (*apud* SÜSSEKIND, 2001, p. 32)

Dois fatos contribuem para um momento decisivo na definição da poética cabralina: 1. um intenso diálogo desenvolvido com Drummond na época em que Cabral era funcionário do DASP (Departamento Administrativo do Serviço Público) e Drummond, chefe de gabinete de Gustavo Capanema; e 2. a viagem de João Cabral a Barcelona e seu retorno ao Brasil, em 1952, por conta de um inquérito que o acusava de subversão política⁵¹. Em 1953, Cabral ganha o prêmio José de Anchieta do IV Centenário de São Paulo, com a publicação de *O Rio*⁵², livro que, ao lado de *O Cão sem Plumaz*, como ele mesmo explica a Bandeira, representa “uma reviravolta”, um corte nas “amarras com minha passada literatura gagá e torre-de-marfim” ou, como define Bandeira, em resposta, “uma virada de pé com a cabeça na sua maneira de encarar poesia” (SÜSSEKIND, 2001, p. 114).

O recurso de autorreflexão sobre o exercício da poesia torna-se muito evidente nessas cartas trocadas por Cabral com Bandeira e Drummond, sobretudo por elas se concentrarem entre o final dos anos 1940 e início dos anos 1950, momento também de intensa clivagem ideológica. Trata-se de um arco que, em Drummond, vai da publicação de seus livros mais decisivamente engajados ao aparecimento de *Claro Enigma* (1951); no caso de Bandeira, trata-se de um arco que vai de *Libertinagem* (1930), tido por Mário de Andrade como “livro de cristalização” (ANDRADE, 2002, p. 38), até *Lira dos*

⁵¹Segundo nota de Flora Süssekind à correspondência de Cabral endereçada a Bandeira, com data de 05.mai.1948, o diplomata Mário Calábria seria responsável por denunciar Cabral como comunista, ao “interceptar carta a Paulo Cotrim Rodrigues Pereira, solicitando uma revista do Partido Trabalhista Inglês”. O poeta é desligado do Itamaraty, sem remuneração, “só conseguindo a reintegração dois anos depois” (SÜSSEKIND, 2001, p. 77).

⁵²Em entrevista a Jorge Laclette, Cabral diz que *O Rio* é um “poema geográfico mais ou menos na tradição de Botelho de Oliveira”. (ATHAYDE, 1998, p. 104-5).

Cinquent'anos (1940), coletânea que mescla o legado modernista e o retorno às formas clássicas⁵³.

Para Cabral, esse diálogo exposto nas cartas evidencia diversas reflexões sobre o abstracionismo na arte, o engajamento e o estudo da poesia catalã e de poetas espanhóis antigos. Como se vê, tais discussões são fundamentais para a compreensão do chamado “Tríptico do Rio”⁵⁴. Todo o processo cabralino de tensionamento de imagens, a busca pela objetividade e a consciência cada vez mais crescente do material da escrita já estão presentes em poemas de *O Engenheiro*, como “A Lição de Poesia”, “A Paul Valéry” e “Pequena Ode Mineral”, mas irão se intensificar somente em seu primeiro momento na Espanha. Nesse sentido, não é demais afirmar que a preocupação com a estrutura do livro — o aspecto visual e a página em branco, tão patentes na primeira edição de *Educação pela Pedra*⁵⁵, de 1966 — começa com o trabalho de Cabral como impressor em Barcelona⁵⁶.

A partir da publicação de *O Cão sem Plumas* (1950) e *O Rio* (1953), os exercícios de Drummond com os longos poemas de *A Rosa Povo* são reconfigurados por Cabral numa chave engajada, na qual os poemas funcionam também como uma carta geográfica. Num pequeno texto que explica os critérios de organização das cartas trocadas entre Cabral, Bandeira e Drummond, Flora Süssekind lembra o uso por Cabral em *O Rio* de imagens do poema “Boi Morto”, de Bandeira⁵⁷. Resumindo, a Espanha tem enorme importância no uso que Cabral faz da poesia popular nordestina, dos romanceros espanhóis e também da doutrina das agudezas seiscentistas.

⁵³Tal como considerar *Claro Enigma* um “tédio alienante” é absurdo, não é aceitável vincular o uso de formas tradicionais em Bandeira a um retrocesso, sobretudo se se vincula a publicação da *Lira dos Cinquent'anos* à entrada do poeta na ABL. (MOURA, 2000).

⁵⁴A expressão é de João Alexandre Barbosa para se referir a *Morte e Vida Severina*, *O Rio* e *O Cão sem Plumas*.

⁵⁵Em *Educação pela Pedra*, cada poema é composto por duas estrofes e elas estão dispostas em páginas diferentes, lado a lado. Verdadeira obsessão pela simetria, esse livro se chamaria, a princípio, Duplos e Metades.

⁵⁶Como se sabe, devido a uma recomendação médica para praticar exercícios físicos, Cabral começa a imprimir em Barcelona vários livros com uma prensa manual.

⁵⁷Em *O Rio*: “... um menino bastante guenzo / de tarde olhava o rio / como se filme de cinema; / via-me, rio, passar / com meu variado cortejo / de coisas vivas, mortas, / coisas de lixo e de despejo; / **vi o mesmo boi morto / que Manuel viu numa cheia**”. (grifo nosso).

1.3 De *Psicologia da Composição* a *O Cão sem Plumas*

*Esta folha branca
me proscreeve o sonho,
me incita ao verso
nítido e preciso.*

João Cabral, *Psicologia da Composição*.

Na coletânea *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode* (1947), existe um olhar crítico que poetiza a lógica e o funcionamento do poema: “como de uma faca o fio⁵⁸”, há a luta contra “uma injusta sintaxe”, a fim de chegar à “nuvem civil sonhada”. Dessa maneira, o percurso em torno de um *riguroso horizonte*⁵⁹, iniciado com a publicação de *O Engenheiro*, em 1945, não é somente uma dessacralização de sua poesia, no sentido de superação ou evolução, mas também o indício de procedimentos poéticos que se desenvolveriam com força nos livros seguintes, como a retomada de processos compositivos de sua própria poesia, a emulação de poetas antigos e modernos e o predomínio de uma filosofia da composição figurada em metáforas do poema.

Assim, podemos entender o processo de depuração da linguagem poética como uma longa reflexão sobre o processo construtivo do poema, analisando e julgando os resultados do próprio procedimento, que se relacionam, como observa Benedito Nunes, com alguns temas de Paul Valéry e com motivos da poética de Carlos Drummond de Andrade (NUNES, 2007, p.84):

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

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

⁵⁸Trata-se do momento em que Anfion pensa ter encontrado a esterilidade que procurava. A imagem é similar às de *Uma faca só lâmina*.

⁵⁹Como se sabe, trata-se do verso de Jorge Guillén, tradutor do poema “O Cemitério Marinho”, de Paul Valéry, que serve de epígrafe à *Psicologia da Composição com a Fábula de Anfion e a Antiode*.

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

É mineral, por fim,
qualquer livro:
que é mineral a palavra
escrita, a fria natureza

da palavra escrita.

João Cabral, *Psicologia da Composição*

São minerais as flores e as plantas quando em estado de palavra; flor é a palavra flor, portanto⁶⁰. Concentração e paciência precisam ser combinadas, exatamente como na luta drummondiana com as palavras. O processo do poema, mimetizado em *Psicologia da Composição*, depura e impessoaliza qualquer tipo de emoção: o poema surge quando a brasa se desinflama⁶¹. Trata-se certamente de uma continuação da experiência com a linguagem poética iniciada com a *Fábula de Anfion*. Da mesma forma, em outra estrofe, o trabalho de dessubjetivação amplia a ideia desenvolvida acima:

Neste papel
pode teu sal
virar cinza;

pode o limão
virar pedra;
o sol da pele,
o trigo do corpo
virar cinza.

(Teme, por isso,
a jovem manhã
sobre as flores
da véspera.)

João Cabral, *Psicologia da composição*

⁶⁰Paul Celan escreveu: “Flor - uma palavra de cegos”. Cf. CELAN (1999)

⁶¹Refiro-me aos versos do poema “De Bernarda a Fernanda de Utrera”, de *A Educação pela Pedra*: “Bernarda de Utrera arranca-se o cante / quando a brasa chama a si as chamadas; / quando ainda brasa, no entanto quando, / chamando a si o excesso, se desinflama.

É importante lembrar que o “acaso” enfrentado por Anfion, depois de já ter assegurado a mudez “ao vento marinho”, não se reduz a um triunfo sobre as articulações desenvolvidas anteriormente pelo poeta, mas abre caminho para o retorno ao estado inicial, em que Anfion chega ao deserto. Trata-se, como definiu Nunes, de uma “alegoria do surto da inspiração, da súbita eclosão da palavra poética e de sua mágica envolvência” (NUNES, 2007, p. 159). O silêncio é perturbado pelo “acaso”, “raro animal”, “cavalo solto e louco”. Anfion manifesta inconformismo diante da construção de Tebas:

“Esta cidade, Tebas,
não a quisera assim
de tijolos plantada,

que a terra e a flora
procuram reaver
a sua origem menor:

com já distinguir
onde começa a hera, a argila,
ou a terra acaba?

Desejei longamente
liso muro, e branco,
puro sol em si

como qualquer laranja;
leve laje sonhei
largada no espaço.

João Cabral, *Fábula de Anfion*

A conquista do silêncio, no contato com o deserto, é seguida de uma perda, que propicia, por sua vez, recomeços. Anfion, num gesto de radicalidade, acaba por atirar a flauta aos peixes surdos-mudos do mar.

João Alexandre Barbosa (1975) e Luiz Costa Lima (1995) destacam as diferenças entre o *Anfion* de João Cabral e o melodrama de Paul Valéry: segundo os críticos, enquanto Valéry propunha “uma nova sacralização do poético”, em Cabral, o aproveitamento da fábula estaria diretamente ligado ao *échec* de Anfion. Atirar a flauta

aos peixes surdos-mudos do mar é uma solução que responde, de forma aguda, a problemas fundamentais para sua concepção poética em termos de construção da linguagem, num forte debate com a poesia moderna. Logo, a música é prontamente rejeitada, porque era preciso, entre outros objetivos, contrapor-se ao espiritualismo vazio dos poetas da Geração de 45.

É difícil explicar o que seria o conceito de *acaso* dentro de uma composição, todavia, neste poema de Cabral, o *acaso* aparece como artifício poético que obriga Anfion a se livrar da flauta, a fim de alcançar novamente o silêncio conseguido com a chegada ao deserto:

(O sol do deserto
não intumescce a vida
como a um pão.

O sol do deserto
não choca os velhos
ovos do mistério.

Mesmo os esguios,
discretos trigais
não resistem a

o sol do deserto,
lúcido, que preside
a essa fome vazia.)

João Cabral, *Fábula de Anfion*

O domínio do processo parece exigir também o parcial abandono do que já foi assimilado⁶². Assim, a imagem volta para recomeçar, como se a continuação da trajetória de Anfion não pudesse ocorrer sem o enriquecimento do silêncio. O que se percebe é um movimento ao mesmo tempo prospectivo e retrospectivo. A imagem de início do poema é, portanto, reconstruída, e o retorno significa avanço.

As composições se chocam contra outras, sobrepondo-se ao poema individual, em forte tensão. Como afirmou Abel Barros Baptista, os poemas de Cabral incluem “o

⁶²Em “O sim contra o sim”, de *Serial*: “Mondrian, também, da mão direita / andava desgostado; / não por ser ela sábia: / porque, sendo sábia, era fácil. // Assim foi que ele, à mão direita, / impôs tal disciplina: / fazer o que sabia / como se aprendesse ainda”.

estaleiro na obra final, no propósito de fazer coincidir obra acabada com reflexão sobre o processo de construção” (BAPTISTA, 2005, p. 181). Há aqui um “primado da sequência” e os desdobramentos das imagens e das metáforas são fundamentais como procedimento. Em *O Cão sem Plumas*, como veremos seguir, as imagens construídas seguem esse mesmo processo, sendo retomadas a partir de coletâneas anteriores, como *Psicologia da Composição*, de 1947. Comparando-se essa coletânea com *O Cão sem Plumas*, encontra-se:

Anfion entre pedras
como **frutos esquecidos**
que **não quiseram**

amadurecer (...)

João Cabral, *Fábula de Anfion*
(grifos nossos)

(A árvore destila
a terra, **gota a gota:**
a terra completa
cai, fruto!

Enquanto na ordem
de outro pomar
a atenção destila
palavras maduras).

Cultivar o deserto
como um pomar às avessas:

então, nada mais
destila; evapora;
onde foi maçã
resta uma fome;

onde foi palavra
(potros ou touros
contidos) **resta a severa**
forma do vazio.

João Cabral, *Psicologia da*
Composição (grifos nossos)

(Como o rio era um cachorro,
como o mar era uma bandeira,
**aqueles mangues
são uma enorme fruta:**

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

Como gota a gota
**até o açúcar,
gota a gota
até as coroas de terra;**

João Cabral, *O Cão sem
Plumas* (grifos nossos)

O fruto, tido como resíduo, sentimento, emoção, “desordem na alma”⁶³, “germes mortos”⁶⁴, — ou seja, o que antecede é impureza na construção do poema — torna-se mangue no percurso do rio. O que ainda é “fio de mel”, “açúcar do podre”⁶⁵, e desafia a racionalidade do poema transforma-se em impureza do rio, momento que antecede o seu encontro com o mar. Segundo a imagem construída em *O Cão sem Plumas*, o mar “podia ser uma bandeira” que se encaixa no “mastro do rio”: há aqui uma tensão que é social e mimetiza, ao mesmo tempo, o processo compositivo. Em outras palavras, é o mar que garante a ode mineral. A relação imagem / conceito produz novas imagens nos poemas, e o processo é deixado à mostra.

⁶³Cf. “Pequena ode mineral”, de *O Engenheiro*.

⁶⁴Cf. “Poema”, de *O Engenheiro*.

⁶⁵Cf. *Psicologia da Composição*.

CAPÍTULO 2

Banguê, usina, percurso e trem: o arcaico e o moderno na poesia de João Cabral

2.1 O arcaico e o moderno na poesia de João Cabral

É certo que, com a publicação de *O Cão sem Plumas*, em 1950, João Cabral promove uma verdadeira torção em sua poesia. Não é fácil explicar sua guinada social logo após um intenso debate com toda a tradição da poesia moderna, em razão do aparecimento da coletânea *Psicologia da Composição, com a Fábula de Anfião e Antiode*, de 1947. Por si só, tal fato já poderia causar estranhamento, porém o assombro é ainda maior⁶⁶ a partir dos anos 1950, momento em que seus poemas se aproximaram de uma cadência “mais larga e monótona”, perceptível também nos *romanceros* medievais espanhóis, com uma forte oscilação entre a linguagem oral e a escrita.

Da mesma forma, seria interessante nos perguntarmos por que, em *O Cão Sem Plumas*, Cabral empreenderia de maneira mais radical um trabalho com imagens e metáforas que se aproximaria muito do que o preceptista paduano Matteo Peregrini, em seu tratado *Delle Acutezze*, ao tratar do conceito de agudeza, define como “artifício, objeto de maravilha, que ilumina a virtude do engenho, que deleita com plausibilidade” (*apud* CARVALHO, 2007, p. 105).

Seguindo essa mesma lógica, teríamos, em *O Cão sem Plumas*, o que se repetiria em outros poemas: a articulação entre uma poesia que pretende tratar de questões sociais, mas que, ao mesmo tempo, afastando-se de uma poesia subjetiva, construiria metáforas de maneira extremamente racional, com a faculdade intelectual do engenho, fazendo com que efeitos inesperados de sentido chegassem ao leitor como beleza intelectual, por meio de relações entre termos *a priori* distantes, num processo que guarda algumas similaridades com a produção poética do século XVII.

Carvalho (2007) cita Fernão de Oliveira, autor da primeira *Gramática de Linguagem Portuguesa*, de 1536, para quem *linguagem* é o estabelecimento de relações de consequência entre a figura e o entendimento; em outras palavras, haveria uma “teoria substancialista”, segundo a qual a linguagem é um dom que Deus dá aos homens

⁶⁶Em *Morte e Vida Severina*, publicado em 1956, Cabral faz uso de versos baseados em autos pastoris, extraídos dos antigos folclores pernambucanos e também dos monólogos oriundos do romance catalão.

“para que estes se comuniquem entre si e comuniquem Sua obra divina” (CARVALHO, 2007, p. 106). Nesse sentido, os recursos retórico-poéticos, próprios do século XVII, incluem-se num sistema *autor-obra-público* que não é moderno, como já dissemos, e pressupõem regras estabelecidas para cortesãos numa sociedade de corte. A fundamentação desses recursos é também metafísica e escolástica. Carvalho (2007, p. 106), comentando o livro *Il Cannocchiale Aristotelico*, do conde Emanuele Tesauro, um dos principais preceptistas do século XVII, diz que a linguagem humana é falha, insuficiente, todavia permite comunicar entendimentos e pensamentos elevados através, por exemplo, da poesia. As palavras humanas refletiriam, então, a “concessão divina”.

Ainda seguindo esse mesmo raciocínio, João Adolfo Hansen (2001) ressalta a proposta de Koselleck (2006) de que a maneira como se formaliza a experiência do passado e a expectativa do futuro pode trazer luzes sobre a forma como determinado presente é figurado nas representações produzidas:

Quando se faz a questão acerca dos modos de representar a experiência do passado e a expectativa de futuro para os resíduos do século XVII, algumas especificidades aparecem. Elas excluem imediatamente as categorias da categoria “barroco”. No caso, a metafísica é outra. A principal dessas especificidades é o modo qualitativo pelo qual concebem a temporalidade como emanção ou criação de Deus que inclui a natureza e a história, subordinando-as providencialmente no projeto de salvação. A representação propõe que a natureza e a história são simultaneamente efeitos criados por essa Causa e signos reflexos dessa Coisa, ou seja, que ela mesma, representação de efeitos e signos, é signo e efeito. A história, incluída no tempo como uma de suas figuras proféticas, é concebida providencialmente, pois recebe do tempo, que é criado, sua participação na substância divina, que a aconselha e orienta para um fim superior. A concepção relaciona a experiência do passado e a expectativa do futuro como previsibilidade, pois afirma-se que a Identidade de Deus, Causa Primeira, repete-se em todas as diferenças históricas do tempo, tornando análogos ou semelhantes todos os seus momentos, desde a Criação até o presente dos intérpretes. Articulando essa repetição, Vieira escreveu uma *História do Futuro*, título que ficou paradoxal desde a segunda metade do século XVIII, quando a história se constituiu como a disciplina do que não mais se repete ou do que só se repete como farsa da tragédia que foi na primeira vez. (HANSEN, 2001, p. 47)

A “sutileza do pensar” define a agudeza como translação de uma coisa por outra, de maneira rápida e inesperada, também pressupondo que Deus é o princípio de tudo; já “as imagens se definem como uma maneira metafórica ou alegórica de agir na mente extática de seus Profetas, pois Ele sabe que é próprio do homem amar o que admira, mas só admirar a verdade vestida, não a verdade nua⁶⁷”. “Logo, o amor das imagens é causa eficiente e instrumental da agudeza” (HANSEN, 2001, p. 47).

A doutrina da agudeza é veiculada em obras de erudição da Península Ibérica e colônias imperiais nos principais manuais retórico-poéticos do século XVII, em número considerável, por doutos eclesiásticos. Tais obras são preceptivas retórico-poéticas que interpretam o pensamento de Aristóteles e a herança latina, “atualizando-os” de maneira neoescolástica, segundo também os padrões de uma sociedade de corte. De acordo com essa concepção, a agudeza é uma “forma própria das maneiras do falar e agir do cortesão” (HANSEN, 2000, p. 322).

O tratado *Agudeza y arte de Ingenio* do jesuíta Baltasar Gracián (1601-1658), que também revisita os conhecimentos aristotélicos, propõe a união entre retórica e poética e entende a agudeza como uma poética para o seu tempo. A agudeza é compreendida como uma faculdade do pensamento que opera com relações inesperadas e artificiosas entre conceitos distantes. Citando Gracián, Carvalho afirma: “na agudeza, a composição lógica é essencial, o que distancia o autor da concepção historiográfica posterior, que toma a poesia seiscentista como jogo ornamental” (CARVALHO, 2007, p. 124). É por meio da verossimilhança que há a adequação, pois toda a doutrina da agudeza, também definida como *concepto*, está condicionada pelo plano lógico da argumentação e também pelo plano elocutivo dos afetos. *Concepto*⁶⁸ é o termo que centraliza os fundamentos da agudeza e foi definido por Gracián como um “ato de conhecimento que expressa a correspondência que se acha entre os objetos”.

Na poética seiscentista, há a fundamentação de procedimentos que remetem à analogia entre *conceitos*, os quais ocorrem quer por semelhanças, quer por dessemelhanças, por meio de metáforas agudas. A metáfora é a unidade, o ponto central

⁶⁷Tesauro, 1670, p. 17 (*apud* Hansen, 2006, p. 86).

⁶⁸Segundo Gracián, “el concepto consiste también en artificio [...]. No se contenta el Ingenio con sola la verdad, como el juicio, sino que se aspira a la hermosura”. (GRACIÁN, 2001, p. 317-8).

para a operação da agudeza. Com a metáfora, a translação de sentido entre os termos ocorre a fim de que haja a persuasão do discurso, ou ainda, para que ocorra eficácia do discurso poético. Segundo Carvalho (2007), “a poética aristotélica vincula fortemente o enunciado à argumentação, na medida em que também a Retórica condiciona a persuasão à demonstração eficiente dos argumentos”. A metáfora, então, é o meio que permite a elegância discursiva, por garantir aprendizado e deleite.

É justamente por meio da construção de imagens e de metáforas que se pode pensar uma agudeza na poesia de João Cabral, mas, para tanto, é necessário ressaltar que a agudeza cabralina é bem diferente da agudeza seiscentista, por isso torna-se fundamental pensar em especificidades históricas e poéticas também para a poesia de Cabral. Todavia, alguns de seus melhores efeitos literários provêm justamente da apropriação de algumas características da agudeza seiscentista, postas em diálogo com diversos aspectos da construção poética no século XX. Como observa Ivan Teixeira (1997-98, p. 107-9),

a história não se repete, mas as estruturas retóricas subsistem, ainda que com diferentes matizes. Nesse sentido, talvez se pudesse revisitar o conceito de agudeza seiscentista com o propósito experimental de caracterizar algumas constantes da poesia contemporânea no Brasil, igualmente muito preocupada em causar surpresa mediante o impacto de lances imprevisíveis da inteligência.

É certo também que “a agudeza não só aproxima os homens dos anjos, como também distingue o discreto do rústico”, porque é um “vestígio da divindade”, como escreve o poeta Francisco de Pina de Sá e de Mello⁶⁹ em seu *Teatro da Eloquência ou Arte de Retórica*, de 1766, compêndio escolar da época. A distinção entre discretos e vulgares, própria da racionalidade de corte no século XVII, foi preconizada por autores como Baldessare Castiglione, que define o *uomo universale* (homem universal) como um cortesão, perito em armas e letras, *discreto* por sua prudência e agudeza (HANSEN, 2005, p. 159). Embora a estrutura temporal da “mundaneidade” dos poetas do século XVII seja muito diferente da mundaneidade de um poeta do século XX, assinala Teixeira (1997-1998, p. 107) que

⁶⁹*Teatro da Eloquência ou Arte de Retórica*, 1766, p. 229 (apud Teixeira, 1997-98, p. 102).

Morte e Vida Severina é o livro em que se mantém um nível mais contínuo de ditos inesperados, com variações, retomadas e soluções constantemente sutis. Além disso, dentre os maiores, é o único livro dele que não fala sobre as coisas, mostra-as.

Como podemos ver, a *outridade*⁷⁰ de João Cabral se dá por meio de múltiplas reelaborações e aproveitamentos. A partir de Teixeira, proponho uma dupla e breve investida: um pequeno exemplo de como o *ut pictura poesis*, parâmetro para os poetas do século XVII, está presente no “Poema (s) da Cabra”, de *Quaderna* (1960), pois, como se sabe, a relação entre pintura e poesia é muito importante para João Cabral.

O *ut pictura poesis* é reproposto no século XVII também numa chave aristotélica e neoescolástica (HANSEN, 2004). Ao tratar de um poema lírico de Gregório de Matos, Hansen explica que, na poesia seiscentista, mantêm-se as mesmas tópicas da lírica e da épica tradicionais, mas há a transposição dos temas: o que deveria ser visto de longe, passa a ser visto de perto, por conta do detalhismo ornamental. Tópicas antigas são transpostas programaticamente como incongruências:

[a crise do mito heroico no século XVII e] a concepção da invenção poética como ornato dialético ou silogismo retórico incluem, por exemplo, a reposição de *topoi* épicos e líricos como exercício do engenho poético, em variações que levam a um fechamento da elocução, dada a sobredeterminação da agudeza em tais imitações: em termos horacianos, obscuridade. (HANSEN, 2004, p. 321-2)

Vejamos o poema de Gregório de Matos:

Não dão o parabém à nova Aurora
Flores canoras, pássaros fragrantas,
Nem seu âmbar respira a rica Flora.

Porém abrindo Sílvia os dois diamantes,
Tudo à Sílvia festeja, tudo adora
Aves cheirosas, flores ressonantes

⁷⁰O termo é do poeta e crítico mexicano Octavio Paz.

As hipálages intensificam as mesclas de imagens pertencentes a campos semânticos diferentes, sem a ordenação de uma proporção. As aves são cheirosas; as flores, ressonantes. Há “obscuridade do *ut pictura poesis*”, pois, no poema, tem-se a equivalência do contraste claro-escuro da pintura, misturando o que não seria permitido na doutrina de Horácio. A poesia seiscentista obscurece de maneira programática o que é claro, e vice-versa.

Ao lado da metáfora, a hipálage também é uma figura⁷¹ muito recorrente nos poemas de João Cabral, funcionando como condensação da imagem, que se amplia pela troca de propriedades, como se pode ver no “Poema (s) da Cabra”:

O negro da cabra é o negro
da natureza dela cabra.
Mesmo dessa que não é negra,
como a do Moxotó, que é clara.

O negro é o duro que há no fundo
da cabra. De seu natural.
Tal no fundo da terra há pedra,
no fundo da pedra, metal.

O negro é o duro que há no fundo
da natureza sem orvalho
que é a da cabra, **esse animal**
sem folhas, só raiz e talo,

que é a da cabra, esse animal
de alma-carço, de alma córnea,
sem moelas, úmidos, lábios,
pão sem Miolo, *apenas côdea*.

João Cabral, “Poema(s) da cabra” (grifo nosso)

A construção das imagens é certamente um rico ponto de contato entre as agudezas do século XVII e do século XX. Nas doutrinas da agudeza, há a homologia dos procedimentos técnicos da poesia e da pintura, que seguem o “caráter universal do *disegno*” (HANSEN, 2006b), entendido, por meio de um trocadilho italiano, como *signo de Deus* na mente,

⁷¹Segundo Auerbach (1997), “figura” era, para os antigos, o mesmo que “forma plástica”.

mais ainda nos lugares contrarreformados, em que a doutrina católica da lei natural da Graça infusa na natureza e na história (...) orienta a representação com as analogias de proporcionalidade, de proporção e de atribuição da Substância participada nas linguagens (HANSEN, 2006b, p. 112).

É evidente que na obra de Cabral está ausente o caráter universal do *disegno*, mas sua poesia é também artifício que se deixa à mostra: as analogias buscam o inesperado e potencializam, por meio de primorosa concordância, uma relação entre termos extremos (cabra sem folhas), evidenciando um ato de entendimento. As hipálages no “Poema (s) da Cabra” indicam a observação das cabras mediterrâneas e nordestinas e a descrição de uma por meio de atributos da outra, na qual a elocução se aproxima de práticas poéticas antigas e também se refere a paisagens empíricas - *paisagens com cupim* -, as quais se misturam ao homem nordestino.

Tal como a referência empírica, a imagem pretende chegar a uma espécie de “nuclearização” (BARBOSA, 1975, p. 181), passando pela moenda de uma linguagem toda construída por metáforas agudas, em que se encontram semelhanças de dois termos que não têm uma forma comum, mas formas proporcionalmente análogas. Os núcleos metafóricos indicam o avanço das imagens por diminuições ou negações:

A cabra é negra. Mas seu negro
não é o negro do ébano duto
(que é quase azul) ou o negro rico
jacarandá (mais bem roxo).

2.2 Emulação, modelos de autoridade e princípio de variação

O pressuposto para este estudo é o de que as composições cabralinas estão sempre em tensão, e a imagem que parece acabada é rediscutida, retomada em inúmeros poemas, como se os textos só pudessem ser lidos por meio de uma enorme rede. Tudo ganha movimento e dinamismo, e os deslocamentos de imagens fazem com que sua poesia se configure sempre como um enorme recomeço, “continuidade da mesma

linguagem renovada” (NUNES, 2007, p. 136).

O choque entre as composições, portanto, é fonte de força e é também uma das maiores problematizações de sua poesia. Tais choques estão atrelados a uma estratégia constante de desautomatização. Em carta que tratava da composição de *O Rio*, explicava Cabral a Drummond: “A coisa será em verso longo, ou em prosa, para desanimar os que gostam do meu verso curto” (SÜSSEKIND, 2001, p. 228). O poema “Autógrafo”, de *Museu de Tudo* (1975), ilustra essa estratégia:

Calma ao copiar estes versos
antigos: a mão já não treme
nem se inquieta; não é mais a asa
no vôo interrogante do poema.
A mão já não devora
tanto papel; nem se refreia
na letra miúda e desenhada
com que canalizar sua explosão.
O tempo do poema não há mais;
há seu espaço, esta pedra
indestrutível, imóvel, mesma:
e ao alcance da memória
até o desespero, o tédio.

Como afirma Aguinaldo José Gonçalves (1994, p. 307-22), ao se distanciar do autógrafo, Cabral se aproxima de uma “autografia”, processo em que há a reprodução litográfica exata de um escrito. Para a fabricação do poema, há uma releitura ou uma *mimesis* do processo, como destacou Luiz Costa Lima (2003). Esta autografia é uma resistência ao já realizado, ao mesmo tempo em que o retoma. O tempo aparece como fator fundamental para a construção de novos espaços.

Abel Barros Baptista (2005, p. 181-2) afirma, a respeito de *A Educação pela Pedra*, algo que vale para uma análise mais ampla da poética de Cabral: o poeta faz com que a construção acabada, que obedece a um projeto rigoroso de execução, torne-se também uma espécie de *working in progress*, processo de elaboração contínua. Como pretendemos demonstrar, os poemas cabralinos precisam ser lidos nessa dupla frente: como *construção final*, ocupando posição estratégica no projeto dos livros; e também como *construção provisória*, de modo que o poema acabado promova ao leitor uma

reflexão sobre o processo de construção de outros poemas.

Dessa forma, não há para Cabral “as causas e efeitos de sua construção [poética], na conformidade ainda das circunstâncias de sua emissão e recepção públicas” — como Maria do Socorro Fernandes de Carvalho (2007) lembra ser fundamental para “a modalidade crítica dos estudos retóricos”. Certamente o poeta constrói, também de maneira aguda, causas e efeitos próprios, os quais remetem não apenas à ausência de códigos e regras prescritas entre gêneros que regulem a relação entre o leitor e o poeta⁷², mas também a uma narratividade de seus processos compositivos.

Em outras palavras, o poeta moderno não tem como leitor alguém que domina determinados artifícios retóricos e tampouco tem à disposição, no século XX, um conjunto compartilhado de normas. Todavia, nesse jogo entre construção final e provisória, Cabral mantém o leitor em constante atenção⁷³, estabelecendo a desautomatização da construção de imagens e metáforas como regra compositiva. Assim, por meio de um poema, podem-se entender outros. Tomemos como exemplo os trechos abaixo:

Algo então da estagnação
dos **palácios cariados**,
comidos
de mofo e erva-de-passarinho

(É nelas,
mas de costas para o rio,
que “**as grandes famílias espirituais**” da cidade
chocam os ovos gordos
de sua prosa. (...))

João Cabral, *O Cão sem Plumas* (grifo nosso).

⁷²Segundo Carvalho (2007, p. 28), “o destinatário desta poesia [seiscentista] é constituído por pessoas pertencentes a um conjunto político corporativo, que subordina seus sujeitos hierarquicamente segundo seus lugares de representação na ordem social. Assim, os artifícios retóricos são construídos por homens letrados e, principalmente, são entendidos por um público culto que, movido por seus efeitos, os compreende prioritariamente como artifício aplicado na linguagem poética.”

⁷³No poema “Catar feijão”, de *A Educação pela Pedra*, observemos os versos: “dá à frase seu grão mais vivo: / obstrui a leitura fluviente, flutual, / **açula a atenção**, isca-a como o risco” (grifo nosso).

Vi muitos arrabaldes
ao atravessar o Recife:
alguns na beira da água,
outros em deitadas colinas;
muitos no alto de cais
com **casarões de escadas para o rio**;
todos sempre ostentando
sua **ulcerada alvenaria**;
todos bem orgulhosos,
não digo de sua poesia,
sim, da história doméstica
que estuda para descobrir, nestes dias,
como se palitava
os **dentes nesta freguesia**.

João Cabral, *O Rio* (grifo nosso)

São muitas as aproximações possíveis entre *O Cão sem Plumas* e *O Rio*, pois os contrastes sociais são evidenciados praticamente por meio de um mesmo léxico. No entanto, a imagem mais estática de *O Cão sem Plumas*, quase um recorte cinematográfico, dinamiza-se no discurso mais narrativo de *O Rio*. Tais reiteraões nos fazem postular a ideia de que João Cabral teria escrito, em realidade, poucos poemas⁷⁴: como uma enorme *estrutura de ressonâncias*, há não apenas a retomada de processos compositivos de sua própria poesia, como também assimilações agudas de procedimentos antigos, o que carrega os ecos de uma grande emulação, construída segundo um processo antiquíssimo, não escolar, atento a várias autoridades da tradição e da modernidade⁷⁵. Por meio dessas emulações, é como se Cabral quisesse superar tais autoridades em variações particulares dos gêneros, apesar de saber, ao mesmo tempo, que tal empreitada, em pleno século XX, só poderia ser malfadada, uma vez que não há gêneros, poéticas ou tratados que pudessem estabilizar a relação entre poeta⁷⁶ e leitor⁷⁷.

No caso de *O Rio*, Cabral emula, como um modelo de autoridade em seus versos, a narrativa lenta do *Cantar de Mio Cid* (2007), datada de 1207, apropriando-se

⁷⁴O que lembra, embora pelo avesso, a intenção de Mallarmé ao escrever *Le Livre*.

⁷⁵Espécie de “traição consequente”. Cf. Luiz Costa Lima (1974).

⁷⁶Cf. Gracián (1967): “*Así como el obrar con artificio y con refleja nace de ventaja de ingenio, así el descubrir ese artificio y el notarlo es sutileza doblada*”.

⁷⁷O que também lembra o projeto dos *Cantos*, de Ezra Pound, como *potless epic*, a épica sem enredo.

das raízes medievais dos *romanceros* castelhanos. O rio Capibaribe, cuja voz é humanizada, narra seu curso com a precisão de um cartógrafo, mapeando, de maneira ficcional, não apenas a toponímia dos lugares por que passa, como também assinalando a relação antiga com a poesia de Gonzalo de Berceo (1198?-1264?) e os romances de cordel do Nordeste. No caso de Berceo, a obra *Milagros de Nuestra Señora* (2016), datada de 1260, caracteriza-se pela reunião de vinte e cinco milagres da Virgem Maria, baseada nas coleções latinas dos milagres de Maria que circulavam na Europa desde o século XI e que, segundo María Jesús Lacarra Ducay (2018), Berceo trata de popularizar:

Los autores, como se muestra en la famosa estrofa 2.^a del Libro de Alexandre, se sienten satisfechos de esta innovación métrica que los diferencia de los juglares - aunque otros poetas europeos también hayan recurrido a cuartetos monorrimos similares - y de la “gran maestría” que exige construir unos versos de 14 sílabas con un ritmo pausado y sin recurrir a licencias métricas. **Del mismo modo se enorgullecen de ser capaces de leer un “escrito” en latín para romancearlo, adaptándolo a un público iletrado, y de llevar adelante una actividad creadora con todo un despliegue de habilidades retóricas.** (grifo nosso)

Parece ter sido esse o objetivo de Cabral: construir um poema social capaz de popularizar formas poéticas que se tornaram populares no passado. O procedimento cabralino, portanto, tensiona tempos, age como se retóricas e poéticas estivessem vigentes, quando não estão. Nesse corredor temporal, há toda uma tensão. Ao *colar a coluna das vértebras* dos tempos, o “pomar às avessas”,⁷⁸ também se une a um lirismo participativo, e o rio é descrito por características que não são próprias de um rio, assim como os homens são descritos por “coisas do não”⁷⁹.

Por essa perspectiva, o uso dos *romanceros* medievais espanhóis e da doutrina da agudeza seiscentista evidenciaria a coexistência de vários estilos na poesia de João Cabral, a possibilidade da convergência de tempos dentro do tempo, o que problematiza o modernismo da modernidade, numa emulação de simultâneos procedimentos poéticos

⁷⁸Cf. *Antiode*.

⁷⁹“fome, sede, privação”, segundo a narrativa de *Morte e Vida Severina*.

de diferentes durações. Se deslocarmos para as argumentações desenvolvidas neste trabalho os muitos sentidos atribuídos a estes versos de Fernando Pessoa “E eu era feliz? Não sei: / fui-o outrora agora”, poderíamos sintetizar esse conflito de tempos que indica não exatamente a ausência da presença no sentido da substância metafísica de Deus, mas o adensamento poético que semelhanças e diferenças compositivas trazem ao serem tensamente combinadas.

CAPÍTULO 3

Agudezas em João Cabral

3.1 Discretos, vulgares e a doutrina da agudeza no século XVII

*Cuanto más escondida la razón, y que
cuesta más, hace más estimado el
concepto, despiértase con el reparo la
atención, solicítase la curiosidad, luego lo
exquisito de la solución desempeña
sazonadamente el misterio.*

Baltasar Gracián, *Agudeza y Arte de Ingenio*, volume VI.

O conceito de *agudeza* é discutido neste trabalho com a percepção de que as formas poéticas do século XVII devem ser entendidas sem anacronismos, de acordo com a historicidade dos pressupostos teológico-políticos e retórico-poéticos de produção dos efeitos de significação no ato de escrita e de recepção desses textos. Logo, como defende João Adolfo Hansen (2000; 2001; 2004; 2005; 2006), conceitos como “barroco”, “cultismo” e “conceptismo” não interessam, uma vez que são entendimentos anacrônicos exteriores, não pertencentes à poética seiscentista.

A “realidade” dos textos deve ser vista como efeito (PÉCORA, 2001, p. 11-6), como representações e emulações de gêneros particulares aos quais os textos estão ligados. É importante ressaltar esse pressuposto, uma vez que entendemos o conceito de *agudeza* como uma particularidade histórica e temporal, ao mesmo tempo em que investigamos as peculiaridades intencionais de seus usos na obra de um poeta moderno, como João Cabral.

A *agudeza*, segundo Baltasar Gracián e Emanuele Tesauro (*apud* HANSEN, 2000, p. 317-342), é definida como a metáfora que é consequência da capacidade intelectual do engenho. O artifício poético é belo e eficaz ao mesmo tempo e promove não somente espanto, como também persuasão. Como estamos tratando de um conceito próprio de textos preceptivos do século XVII, anterior às noções de cidadania, de espírito democrático da sociedade burguesa ou mesmo da invenção e separação dos conceitos de *forma* e *conteúdo*, é importante destacar que *ornato* é visto aqui ainda

como equipamento⁸⁰, armadura necessária a quem vai guerrear nos ditames das armas ou das letras. A ornamentação é central nas tópicas da racionalidade de corte do século XVII, anterior à Revolução Francesa, e a maravilha que advém desses exercícios intelectuais é o inesperado esperado para um homem discreto que vive nela.

Segundo o *Livro do Cortesão*, de Baldassare Castiglione (1987), exige-se do nobre cortesão educação intelectual, conhecimentos das letras, de artes figurativas e de retóricas. Segundo Hansen (2005, p. 161),

a capacidade de determinar a natureza e o valor das relações de troca simbólica estava em jogo como padrão de distinção social também nas metáforas intelectualmente proporcionadas da poesia, o que implica a existência de modelos retóricos, poéticos, éticos, filosóficos e políticos partilhados pelo poeta e por seus públicos, por meio dos quais as transferências metafóricas eram processadas, avaliadas e fruídas.

De acordo com Alcir Pécora, na segunda parte da obra de Castiglione, além do conhecimento da retórica e das letras, o cortesão necessitava também do domínio de certas faculdades do caráter e de uma “vasta experiência das várias circunstâncias da vida social palaciana” (PÉCORA, 2001, p. 72). O cortesão, portanto, precisava exercitar e seguir à risca virtudes intelectuais, como a prudência e a discrição.

Baltasar Gracián, em *Agudeza y arte de ingenio*, de 1644, apresenta a seguinte definição de agudeza:

Consiste, pois, este artifício conceituoso em uma primorosa concordância, em uma harmônica correlação entre dois ou três cognoscíveis extremos, expressa por um ato do entendimento. (GRACIÁN, 1967. p. 239)

⁸⁰Segundo o dicionário Houaiss, *ornātus,us* tem o sentido de aparato, equipamento, recursos. José Luiz Fiorin (2013, p. 27) ressalta que o “*ornatus* latino corresponde ao grego *kósmos*, que é o contrário de caos. *Ornamentum* significa aparelho, tralha, equipamento, arreios, coleira, armadura. Só depois quer dizer ‘insígnia, distinção honorífica, enfeite’. (...) Isso significa que o sentido inicial de *ornatus* em retórica não era enfeite, mas ‘bem argumentado’, ‘bem equipado para exercer sua função’, o que quer dizer que não há uma cisão entre argumentação e figuras, pois estas exercem sempre um papel argumentativo”.

O cortesão, homem discreto, disseca, analisa e decompõe conceitos para expor analogias entre termos, semelhanças e diferenças, trazendo luz a relações que anteriormente eram obscuras, de acordo com “as tópicas aristocráticas da racionalidade da corte” (*apud* HANSEN, 2005, p. 160). Se a agudeza é consequência da comparação de conceitos, ela é, então, mais perfeita. Tendo como base a *inventio* retórica,

ela é “raio” e “luz” gerados pelo “entendimento” do autor discreto, cujo juízo compara conceitos para decompô-los dialeticamente, no sentido dado ao termo “dialética” no século XVII, “**anatomia**” ou “**análise**”, e **estabelecer semelhanças e diferenças entre eles**⁸¹. (HANSEN, 2006a, p. 90, grifo nosso).

A agudeza é vista, portanto, como a maneira mais apropriada ao cortesão de raciocinar, falar, gesticular e agir. A capacidade de agir com engenho, discrição e prudência colocava em jogo, como destaca Norbert Elias (2001, p. 43-64), a capacidade de determinar o padrão de distinção social das pessoas, que, para serem superiores, precisavam partilhar conhecimentos de diversos preceitos e modelos retóricos, filosóficos, poéticos e éticos, tidos como fundamentais. Ou seja, o engendramento de imagens, segundo esses preceitos antigos, é fundamental para um poeta engenhoso, o qual domina o *instrumentum*; no entanto, é decisivo também para o leitor discreto, que necessita desvendar os artifícios.

Retornando a Aristóteles e Cícero, Quintiliano escreve, na *Institutio oratoria*, “que as imagens fantásticas são produzidas pelo engenho e que este é cultivado com o exercício da imitação das *auctoritates* dos vários gêneros” (*apud* HANSEN, 2000). As autoridades, no século XVII, são emuladas, o que gera competição do “novo” com aquilo que já é consagrado. A imitação compete com o modelo superior, não para superá-lo, no sentido usual da historiografia hegeliana do século XIX, mas para superá-lo em certa variação particular do gênero; ou seja, variam-se predicaos, obedecendo, todavia, aos modelos tidos como autoridade.

Entretanto, já no século XVIII, como nos mostra Ivan Teixeira (1999, p. 23-44), a instalação das Luzes e a força política do Marquês de Pombal promovem mudanças

⁸¹“A agudeza resulta de uma operação dialética, como análise, e de uma operação retórica, como tropo ou figura, por isso os retores seiscentistas costumavam chamá-la de ‘ornato dialético’” (*Ibidem.*)

profundas em Portugal. As ciências — com a adoção do método cartesiano e da física de Newton —, o experimentalismo inglês, a atualização dos métodos de ensino — que deveria se afastar ao máximo das práticas jesuíticas — e a incorporação da poética de Boileau acarretam uma verdadeira perseguição à poesia seiscentista, sobretudo em relação à “vertente gongórica”. Ainda segundo Teixeira (1999, p. 133-164), a questão não foi só portuguesa. Lodovico Antonio Muratori edita, em 1706, o *Della Perfectta Poesia Italiana*, que se configura como o primeiro grande ataque ao estilo agudo, ao estilo de Góngora, à poesia de Marino e a todas as suas variações na Itália.

Os “pensamentos engenhosos”, os “conceitos floridos” e os “ornamentos vistosos” são frontalmente atacados como espécie “viciosa de agudeza”, estilo completamente incompatível com a “autêntica” poesia italiana e associado por ele a um “dilúvio universal” para toda a Europa. Como vimos acima, neste exemplo ítalo-francês, a partir do século XVIII, a separação entre o que é sensível e o que é inteligível é fundamental para a defesa de uma “metáfora clara”, que segue a partir desse momento preceitos completamente diferentes.

A agudeza seiscentista deve ser entendida como uma categoria histórica, e não como excesso, ornamentação exagerada, segundo afirma o senso comum dos manuais da história literária. Tal como afirma Alcir Pécora (2001, p. 11-6), a agudeza, para nós, é entendida como um elemento de gêneros retórico-poéticos, os quais não são formas “em que se vazam conteúdos externos a elas”, com a “visão particular de um “sujeito” ou de um “lugar de classe” ocupado pelo autor. *A agudeza é metáfora* e indica elevação aristocrática, sendo responsável por distinguir os espíritos superiores.

Como explica João Adolfo Hansen (2000, p. 322),

acredita-se no século XVII que o intelecto humano é um espelho sempre idêntico a si mesmo e simultaneamente sempre vário, que exprime imagens dos pensamentos das coisas postas à sua frente. Assim, o discurso interior do pensamento é entendido como um contexto ordenado de imagens chamadas *fantasmas*, que existem na mente antes da representação exterior; quando os fantasmas são exteriorizados, o discurso e outras formas são definidos como ordem de signos sensíveis copiados das imagens mentais como tipos do arquétipo. Por isso, os signos, em geral, são entendidos como “definição ilustrada”, como encontramos no prefácio do tratado de Cesare Ripa, *Iconologia*, de 1593.

Como estamos pensando o século XVII, não há aqui distinção entre conceito e imagem. O signo pode ser definido como uma espécie de metáfora que estabelece a ponte entre a representação exterior e o pensamento. É a possibilidade de conciliar, de maneira perfeita, a razão com a elegância, que, por vezes, se evidencia com *sprezzatura*⁸² ou se identifica com a dança, a indumentária, a escultura, ou com a poesia, tudo compreendido sob o sentido antigo de *graphein*:

verbo relativo à faculdade do desenho, significando-se com a noção de “desenho” a forma interior ou o “desenho interno” que se produz na consciência quando esta é iluminada pela luz da Graça inata. (HANSEN, 2004).

As metáforas espelham o “desenho interno”, o qual, na pintura, aparece por meio “da aritmética, da geometria e da óptica”,

para produzir o fingimento de sombras, cores e volumes, enganando a vista do espectador pela perspectiva que faz com que coisas distantes pareçam menores e vice-versa, da mesma maneira como a poesia e as outras artes do discurso calculam, com proporção, os efeitos visualizantes que movem os afetos (HANSEN, 2004).

Quando T. S. Eliot (1975), em sua famosa série de conferências sobre a poesia metafísica, põe em circulação novamente os poetas ingleses do século XVII, cunhados por Samuel Johnson como “metafísicos”, ele enfatiza o caráter racional da composição desses poetas e também o fato de que possuíam um mecanismo de sensibilidade que podia devorar intelectualmente qualquer espécie de experiência. Isso, de certa forma, pode ser associado à “lúcida luta com a linguagem” de poemas emblemáticos de João Cabral, inseridos em livros como *Uma Faca Só Lâmina*, *Serial* e *Educação pela Pedra*.

Todavia, não se pode perder de vista que a poesia de intervenção do pensamento dos poetas ingleses evidencia metáforas agudas, as quais têm como pretensão expor ao leitor a luz da Graça cristã, como *sindérese*, uma manifestação da luz divina que permite

⁸²*Sprezzatura* seria “a faculdade ou facilidade espontânea do fazer ou o gosto da superioridade sem esforço” (*apud* PÉCORA, 2001 p. 73).

a relação entre coisas, palavras e conceitos distantes. Como para João Cabral não há *sindérese*, tentaremos compreender a articulação utilizada pelo poeta para assimilar procedimentos da poesia seiscentista levando em consideração as particularidades de seu tempo. É certo que isso por si só já é a construção de uma harmonia de dissonâncias. Como explica Gérard Genette, *electio* significa que “na linguagem, podemos substituir um termo por outro”, independentemente da amplitude e da matéria, o que permite conversões, “cores” e “ornamentos” (GENETTE, 1975, p. 212-3). Parece-nos importante destacar essa maneira como os antigos concebiam a linguagem. “Jogos frutais”, “A mulher e a casa”, “Rio e/ou Poço”, todos de *Quaderna*, de 1960, são poemas que certamente permitiriam perceber a linguagem poética como *shema* (roupa), cor, luz, flor, ou seja, coisa viva.

A esta pesquisa interessa, sobretudo, fazer uma leitura da articulação empregada por João Cabral entre uma escrita que se propõe antes de mais nada a tratar da palavra *flor*, que se transforma em *fezes*, e a voz de cantadores nordestinos e de *romanceros* espanhóis em um mesmo projeto poético. Ocupando posições intercambiáveis e não excludentes, procedimentos antigos, como a doutrina da agudeza, misturam-se a vozes, por exemplo, de cantadores nordestinos e, no cerne desse movimento, ruínas do passado e a presentificação da escrita se cruzam. O poema não se utiliza de uma “neoagudeza”, não se torna “neobarroco”, tampouco assume o rótulo de “moderno”, aceitando passivamente o conceito. Na verdade, há problematização. Entre os tempos, intervalo com que desejamos dialogar, inserem-se *O Cão sem Plumas* e *O Rio*, senão toda a poesia de João Cabral depois de 1950.

3.2 Agudezas de João Cabral em *O Cão sem Plumas*

O Cão sem Plumas, de 1950, livro editado pelo próprio poeta em Barcelona, parece ser, como já mencionado, o ponto de torção na poesia de João Cabral. Todavia, é importante frisar que a abertura para a questão social só é possível com a assimilação também da aridez e da frieza de uma linguagem mineral cultivada em forma de deserto, numa “ascese depuradora dos sentimentos” (NUNES, 1974, p. 138-9), a *palo seco*. Se, por um lado, pode-se dizer que o particular hermetismo cabralino parecia se adequar a uma “primeira etapa poética, a do aperfeiçoamento do instrumental, da forma” (BARBOSA, 1975, p. 71), como indicam os críticos espanhóis Crespo e Bedate, por outro, com a experiência de *O Cão sem Plumas*, seria temerário afirmar que “Cabral se situará à margem de sua própria produção poética”. Os procedimentos anteriores não são abandonados, mas discutidos, analisados e desenvolvidos poeticamente.

Seguindo de perto o estudo de Maria do Socorro Fernandes de Carvalho sobre a poesia de agudeza em Portugal (CARVALHO, 2007), é importante ressaltar que, no século XVII, a adequação de um discurso requer verossimilhanças entre as partes, congruência entre coisas e palavras e a construção de sentido. Logo, a argumentação só pode ser considerada persuasiva se “condicionada pela congruência entre nomes e coisas” ou pela capacidade de mostrar o semelhante. Por meio da metáfora, a transferência de sentido de um termo para outro favorece retoricamente a qualidade persuasiva do discurso poético. Segundo Carvalho (2007, p. 51):

A percepção de semelhanças, seguida da construção argumentativa expressa em palavras adequadas, resume o procedimento verossímil que assegura o efeito persuasivo também na arte poética. O que vai interessar diretamente à poética de agudeza é que a construção de argumentos apresenta procedimento similar ao da construção da metáfora, na medida em⁸³ que fundamenta a aproximação das semelhanças entre as coisas⁸³.

⁸³Segundo Aristóteles, na *Retórica*: “Pero además hace falta que los epítetos y las metáforas se digan ajustadamente [a sus objetos]; y esto se consigue partiendo de la analogía” (*apud Carvalho*, 2007).

Em *O Cão sem Plumas*, é justamente o trabalho com as metáforas que chama atenção. A equivalência entre imagem e discurso é intensa no livro. Assim como na pintura a proporção entre as partes de um corpo produz beleza, assim também o *concepto* será mais perfeito se o poeta sabe estabelecer a congruência entre as palavras e as coisas⁸⁴, pondo em evidência a relação de semelhança entre elas. O poema é estruturado dessa forma, com termos que são postos lado a lado, em relações simétricas e proporcionais:

A **cidade** é passada pelo **rio**
como uma **rua** é
passada por um **cachorro**
uma **fruta** por uma **espada**.

João Cabral, *O Cão sem Plumas* (grifo nosso)

Tal processo, que propõe relações de equivalência (A: B :: C: D :: F: G), desnuda um sistema de imagens⁸⁵

situado na fronteira que separa o lógico do poético, e agora simbolizado por três relações de equivalência, (...) estabelece o limiar normativo para a formação de metáforas. É como se a carpintaria ou o andaime que se integrasse numa construção depois de a ela ter servido, um fenômeno que pertence à lógica da linguagem, na qual tem origem o mecanismo do tropo. (1974, p. 66-7)

No Discurso II de *Agudeza y Arte de Ingenio*, Gracián (1967) aponta determinada *proporción* ou *cierta agradable simpatia*. Para que se efetue a relação de proporção entre termos a princípio distantes, o artifício é posto em evidência, a fim de efetuar o ato de entendimento do procedimento técnico.

Já na *Poética* (1986) e na *Retórica* (1991), de Aristóteles, a metáfora pode ser entendida de duas maneiras, segundo os graus de semelhança: as metáforas que

⁸⁴Entendido aqui não como coisa empírica, mas como *evidentia*, “descrição viva e detalhada de um objeto” por meio de um enunciado que salta à vista ou põe-se diante do olho” (CARVALHO, p.59).

⁸⁵Benedito Nunes (1974, p. 66-7) usa ainda o termo “a desagregação da unidade da metáfora”.

privilegiam relações de espécie a espécie e aquelas elaboradas por analogia. A metáfora de espécie a espécie é simples e há tanta semelhança entre os termos que praticamente um pode substituir o outro. No caso da metáfora por analogia, a operação é mais complexa e exige não somente a semelhança entre os termos como também a condensação “da relação de semelhança dos pares dos termos”⁸⁶. No início de *O Cão sem Plumas*, é exatamente isso que ocorre: mais do que os termos, temos a comparação da relação estabelecida entre os termos *cidade* vs. *rio*, *rua* vs. *cachorro* e *fruta* vs. *espada*.

Na sequência do poema, temos, como já havia lembrado João Alexandre Barbosa (1975), relações entre o que o rio/cão sabe e o que o rio/cão não sabe. Mais para frente, esse mesmo tipo de relação aparece entre a ação do rio de se abrir e a de não se abrir:

Aquele rio
era como um cão sem plumas.
Nada sabia da chuva azul,
da fonte cor-de-rosa,
da água do copo de água,
da água de cântaro,
dos peixes de água,
da brisa na água.

**Sabia dos caranguejos
de lodo e ferrugem.**
Sabia da lama
como de uma mucosa.
Devia saber dos polvos.
Sabia seguramente
da mulher febril que habita as ostras.

João Cabral, *O Cão sem Plumas* (grifo nosso)

Gracián (1967) discorre sobre as agudezas por semelhança, mas também trata de outras formas de realização. Embora seja sempre necessário o estabelecimento de

⁸⁶Segundo Carvalho (2007, p. 68-9), “cotejada a metáfora por analogia com o modelo de espécie a espécie, observa-se que, para a constituição do verossímil, nem interessa muito a natureza das coisas comparadas, ou seja, estas podem ser muito diferentes entre si, desde que seja mantida a proporção na analogia de seus atributos. Com efeito, a metáfora analógica aguda vai mesmo insistir na heterogeneidade entre as coisas”.

proporções entre os termos, objetos de um poema, é possível realizar uma representação por meio de conceitos muito distantes, por “*improporción* ou *disonancia*”. São os chamados *conceptos* por dessemelhança, de que Aristóteles trata na *Poética*:

quer nas tragédias com peripécia, quer nas episódicas, podem os poetas obter o desejado efeito mediante o maravilhoso [...] todas são verossímeis ao modo como o entende Agatão, quando diz: verossimilhanças muitos casos se dão e ainda que contrários à verossimilhança. (*apud* CARVALHO, 2007, p. 141)

Trata-se de outro grau de correspondência. As nomeações aparecem diante de metáforas negativas, as quais descrevem pelo que *não é*. São analogias pelo negativo, em que o poeta refere atribuições que o objeto não possui. É também o que ocorre em *O Cão sem Plumas*, quando dois objetos são colocados em relação pelo que *não* os une, ou seja, por dessemelhanças:

Aquele rio
era como um cão sem plumas.
Nada sabia da chuva azul.

O rio/cão é também um “aquoso pano sujo” e sabe “dos caranguejos / de lodo e de ferrugem”. Lembrando, mais uma vez que, se para os poetas da “Geração de 45” galinhas não têm penas, mas *plumas*, o rio de Cabral não possui maiores preciosismos. Trata-se de um rio despojado de afetações, um cão nu, depenado linguística, poética e socialmente.

Nos escritos de Pseudo-Dionísio Areopagita (*apud* LICHTENSTEIN, 2004, p. 17-25), enfatiza-se que

a estrutura da hierarquia celeste é percorrida por uma luz divina da qual cada um pode participar segundo um princípio analógico, isto é, em função de suas próprias forças e de seu lugar no universo.

A luz divina se reflete nos símbolos e imagens acessíveis ao olhar, o que não garante o conhecimento preciso da divindade. As relações entre as realidades terrestres e divinas proporcionam apenas mediação e jamais a essência suprasensível; ou seja, a

luz divina não é acessível aos olhos humanos, tampouco pode ser figurada em um símbolo.

Pseudo-Dionísio Areopagita afirma que os seres celestes são puros espíritos imateriais e perfeitos, ou seja, sem forma, porque a forma é limite e determinação, portanto imperfeição. Para sugerir os seres celestes, inventam-se imagens, mas as imagens são imperfeitas. Logo, para dizer o que esses seres são, deve-se escolher o caminho inverso, ou seja, dizer o que eles não são, pelo negativo.

Somente pela extrema negação se pode chegar mais ou menos perto da “realidade divina”. Porém, como nenhuma imagem pode capturar integralmente o divino, este é obtido por dessemelhança. Assim, um sapo pode figurar uma realidade celeste, “a fim de que o símbolo não permita nenhuma identificação possível entre o que ele é e o que significa” (*apud* LICHTENSTEIN, 2004, p. 17-25).

Usar “metáforas sem qualquer semelhança com seu modelo” reforça o sentido de que as coisas mundanas estão muito distantes das coisas celestes. Assim, Pseudo-Dionísio Areopagita afirma que as metáforas produzidas por dessemelhança são mais aptas a elevar o espírito humano à perfeição das essências celestes invisíveis, indizíveis e sublimes.

Um procedimento parecido é realizado na poesia de João Cabral. Todavia, não há o pressuposto metafísico platônico e escolástico que vê Deus como Luz e princípio do mundo. Em Cabral, a questão social se une a procedimentos poéticos antigos, o que nos permite pensar a tessitura de termos que ganham características não exatamente próprias à sua condição: a água é madura, em vez da fruta; a espada corta o rio e não a fruta; o rio corre como o olho paralítico da lama. Como descrever um rio sem características previsíveis de rio? Se a paisagem do rio se confunde com o aspecto humano, como descrever um homem sem características dignas de um homem?

São vários os exemplos de agudezas em *O Cão sem Plumas*, como se as metáforas construídas e as relações que as sustentam estivessem sempre prenhes. O ponto central da imagem é perturbado por instabilidades. As imagens evidenciam relações que propõem relações: elas se fundem na convergência de conceitos distantes, os quais, na sequência, dividem-se numa operação de juízo que interpreta as imagens (ornato dialético), fazendo com que as semelhanças propostas fiquem visualmente

expostas a diferenças, oposições e antíteses. Trata-se da capacidade demonstrativa da metáfora, que Cabral explora muito bem. Na *Retórica* de Aristóteles, há destaque para o aspecto objetivo de demonstração efetuada nas metáforas por analogia: o enunciado “salta à vista”, “põe-se diante dos olhos” (*prosomaton*), com *enargeia*, *evidentia*, vividez da evidência.

3.3 As similitudes do mundo antigo

“Em torno da metáfora, espada fértil”

Murilo Mendes, In: “Lida de Góngora”, In: *Tempo Espanhol*

“Todas as coisas excedem em beleza”, pois “não há nada que não participe do Bem”, diz Pseudo-Areopagita (*apud* LICHTENSTEIN, 2004). Figurar o belo a partir do feio é um procedimento explicável pela concepção de mundo em que Deus é platonicamente a Ideia definida como a Essência, causa primeira e finalidade de tudo.

Contudo, como analisar este mesmo procedimento em João Cabral sem recairmos nos possíveis anacronismos? Não misturar o “irrepresentável” com a representação, expondo para isso a incapacidade do poeta e do artesão de captar a “verdadeira beleza” fazia todo sentido naquele mundo, que hoje é uma ruína. Nos poemas de João Cabral, além de “fazer com que a palavra leve / pese como a coisa que diga”⁸⁷, uma das problemáticas é como representar um homem desprovido das qualidades de homem⁸⁸, como descrever um rio que não tem características de rio?

Segundo Michel Foucault (2002), as quatro similitudes do “mundo antigo”, “pré-cartesiano”, são formadas pela *convenientia*, a *aemulatio*, a *analogia* e a *simpatia*. Para explicar a simpatia, Foucault escreve que “nenhum caminho é de antemão determinado, nenhuma distância é suposta, nenhum encadeamento prescrito”. No entanto, é exatamente por essa enorme força de associação que a simpatia não é só uma

⁸⁷Cf. “Catecismo de Berceo”, de *Museu de Tudo*.

⁸⁸Trata-se das “coisas de não: / fome, sede, privação”.

das formas do semelhante, mas também um mecanismo que tem o “perigoso poder de assimilar” ou de “transformar”. Por isso mesmo, a simpatia abarca como contraposição outra figura, a antipatia. Esta assegura a diferença, “dispersa tanto quanto as atrai ao combate” (FOUCAULT, 2002, p. 32-35).

As “coisas” podem, então, possuir semelhanças, mas não se esmaecem, não se dissipam. Foucault escreve que as vizinhanças da *convenientia*, os ecos da *aemulatio* e os encadeamentos da analogia são suportados, mantidos e duplicados por esse intervalo entre a simpatia e a antipatia, o qual não cessa de aproximar as coisas e, ao mesmo tempo, de mantê-las à distância. De modo semelhante, o jogo entre simpatia e antipatia em João Cabral tensiona tempos poéticos, na medida em que faz uso de procedimentos antigos num tempo em que eles já não têm mais o fundamento metafísico antigo e os efeitos que produzem são arbitrários, causando estranheza.

CAPÍTULO 4

Voz e série, arcaico e moderno

4.1 O Rio

*A luz que das várzeas da Várzea
onde nasceu, redonda,
vem té o ex-Cais de Santa Rita
que viveu: luz redoma,*

*luz espaço, luz que se veste,
leve como uma rede,
e clara, até quando preside
o cemitério e a sede.*

João Cabral, “A luz em Joaquim Cardozo”, In: *Museu de Tudo*.

“*O Rio* não é uma fuga. É uma nova tomada de posição, um rumo por que enveredei depois de descobrir que estava num beco sem saída⁸⁹”. Essa é a definição que João Cabral de Melo Neto dá para este longo poema narrativo⁹⁰ que ficcionaliza o curso do rio Capibaribe em seu percurso de 280 km desde a sua pequena nascente, na zona rural de Poção, em Pernambuco, vizinha à Paraíba, até a sua foz, em Recife. Sua bacia abarca ao todo 42 municípios de Pernambuco e em 70% de seu percurso, de Poção até o município de Limoeiro, o rio é intermitente, permanecendo seco em grande parte do ano. Essas informações geográficas são de suma importância: a narrativa é descrição pormenorizada, processo de visualização forte, como podemos perceber em tantos poemas geográficos de *Paisagens com figuras*.

As informações geográficas funcionam também como exercícios descritivos, enumeração contínua de diversos elementos paisagísticos que têm como objetivo “transformar o visível em discurso” (*apud* SÜSSEKIND, 2001, p. 46). Lembrem-nos, guardadas as devidas proporções, *As cidades invisíveis*, de Italo Calvino. Nessa grande obra, Calvino cria 55 cidades por meio das quais discute as relações humanas, a passagem do tempo, o impacto da ação humana sobre a natureza e tantos outros temas universais. Em Maurília, por exemplo, é tematizado o entrecruzamento de tempos no mesmo espaço:

⁸⁹Entrevista a Jorge Laclete, 21.jun.1953 (*apud* ATHAYDE, 1998, p. 104-5).

⁹⁰O poema ganhou o prêmio de poesia do “IV Centenário da Cidade de São Paulo”, em 1954, sendo julgado por Carlos Drummond de Andrade, Antonio Candido e Paulo Mendes de Almeida.

Em Maurília, o viajante é convidado a visitar a cidade ao mesmo tempo em que observa uns velhos cartões-postais ilustrados que mostram como esta havia sido: a praça idêntica mas com uma galinha no lugar da estação de ônibus, o coreto no lugar do viaduto, duas moças com sombrinhas brancas no lugar da fábrica de explosivos. Para não decepcionar os habitantes, é necessário que o viajante louve a cidade dos cartões-postais e prefira-a à atual, tomando cuidado, porém, em conter seu pesar em relação às mudanças nos limites de regras bem precisas: reconhecendo que a magnificência e a prosperidade da Maurília metrópole, se comparada com a velha Maurília provinciana, não restituem uma certa graça perdida, a qual, todavia, só agora pode ser apreciada através dos velhos cartões-postais, enquanto antes, em presença da Maurília provinciana, não se via absolutamente nada de gracioso, e ver-se-ia ainda menos hoje em dia se Maurília tivesse permanecido como antes, e que, de qualquer modo, a metrópole tem este atrativo adicional - que mediante o que se tornou pode-se recordar com saudades daquilo que foi.

Evitem dizer que algumas vezes cidades diferentes sucedem-se no mesmo solo e com o mesmo nome, nascem e morrem sem se conhecer, incomunicáveis entre si. Às vezes, os nomes dos habitantes permanecem iguais, e o sotaque das vozes, e até mesmo os traços dos rostos; mas os deuses que vivem com os nomes e nos solos foram embora sem avisar e em seus lugares acomodaram-se deuses estranhos. É inútil querer saber se estes são melhores do que os antigos, dado que não existe nenhuma relação entre eles, da mesma forma que os velhos cartões-postais não representam a Maurília do passado mas uma outra cidade que por acaso também se chamava Maurília.

Italo Calvino (1990, p. 30-1), “As cidades e a memória”

O rio é, desde Heráclito, a alegoria perfeita para indicar a irrefutável passagem do tempo, a impossibilidade de se viver a mesma experiência duas vezes e da mesma forma. De maneira similar à proposta por Calvino, com a narração de *O Rio*, tempos e espaços se cruzam com a recuperação de narratividades antigas e também da materialidade do que existe — quase sempre ausência —, o que se soma à falta de expectativas de futuro do que é narrado.

No entanto, no correr lento do rio, não há espaços para recortes fotográficos dignos de cartões-postais, uma vez que nada é notavelmente turístico. A descida é constante, implacável até o mar, e o aspecto estático fica por conta de suas pequenas

mortes, cortes de seu percurso. Por isso, passado, presente e futuro se fundem em um eterno presente sem expectativas⁹¹, com vilas “decadentes”, “poucas casas” e “gente cuja vida / se interrompe quando os rios”, verso em que, isomorficamente, por meio de uma síncope que efetua ausência, a própria sintaxe se interrompe abruptamente.

A representação do correr do rio, que “sente o mesmo / e exigente chamar” de “homens do mar”, não trata de uma cidade, como no caso de Maurítânia, mas reúne uma série delas:

As vilas vão passando
com seus santos padroeiros.
Primeiro é Poço Fundo,
onde Santo Antônio tem capela.
Depois é Santa Cruz
onde o Senhor Bom Jesus se reza.
Toritama, antes Tôrres,
fez para a Conceição sua igreja.
A vila de Capado
chama-se pela sua nova capela.
Em Topada, a igreja
com um cemitério se completa.
No lugar Couro d'Anta,
a Conceição também se celebra.
Sempre um santo preside
à decadência de cada uma delas.

João Cabral, *O Rio*

A indeterminação de diversas paisagens pobres, “terra desertada”, que não é “vazia”, mas “vaziada”, constrói-se por meio do verbo em voz passiva e atinge em cheio esses “poucos homens / com raízes de pedra, ou de cabra”. Assim, reforça-se a ação que segue a lógica da seca e também da cerca, já que em tudo prevalece a lógica do capital, da propriedade privada, do latifúndio, do lucro.

Logo, as cidades representadas no decorrer do poema são pobres porque respondem à lógica da calcinação das paisagens, estas a solapar os homens que não interessam diretamente aos interesses econômicos preponderantes, de modo que o rio torna-se também uma espécie de retirante. Mais do que isso: a memória, as narrativas antigas, a oralidade ancestral, tudo sucumbe diante das surdas promessas de

⁹¹Cf. Koselleck (2011).

“progresso”, “modernidade”, “avanço”. Logo, as expectativas de futuro no poema resumem-se ao “corte” do rio, sua morte, interrupção abrupta, assim como a vida de homens cortados por tantas mazelas.

O Rio é também uma prosopopeia sócio-geográfica, que se aproveita de “elementos fundamentais da poesia narrativa colonial e da literatura brasileira moderna”, como nos lembra Flora Süssekind ao citar a *Prosopopeia*, de Bento Teixeira, e *À Ilha de Maré*⁹², de Botelho de Oliveira, para reforçar o vínculo de *O Rio* com “o tema histórico” e com o aspecto “descritivo e geográfico”, o que também seria possível verificar na poesia de Joaquim Cardozo, contemporâneo de João Cabral (SÜSSEKIND, 2001). Nesse sentido, as duas Mauritânias do texto de Calvino podem ser pensadas no poema de João Cabral por meio do acoplamento de produções poéticas próprias de tempos muito diferentes.

Assim, como veremos mais adiante, podemos ler na poética de Cabral a emulação de recursos próprios da “prosa” de Gonzalo de Berceo e da poética de Jorge Manrique, tudo se misturando num “grosso tear” de poéticas alheias e de tempos alheios, numa tessitura que promove críticas à própria modernidade dos poemas cabralinos. Aos cortes do rio, João Cabral propõe fios narrativos que se atrelam ao passado, reforçando o lado expositivo e visual, pela extensão do que não é mais: no idioma-pedra de sertanejos, além da voz rouca dos que falam com dificuldade, ressoam vozes de narrativas antigas, ecos em que dicções passadas se presentificam.

*

Ramón Menéndez Pidal é o filólogo e medievalista espanhol que ganhou o concurso promovido pela Real Academia Espanhola em 1895 por ter alcançado um grande feito: organizar o texto, a gramática e o vocabulário do único poema da épica medieval espanhola que chegou aos nossos dias praticamente completo: o *Cantar de*

⁹²Adma Fadul Muhana (2005, p. LXXVII-LXXXII) assinala que a imagem da maré “em que muitos viram nativismo”, sobretudo a crítica romântica, “tem como fontes que contrafaz, o jardim das delícias, da Ilha de Chipre, morada de Vênus, no canto VII do *Adone* de Marino, bem como a “ilha dos amores” no canto IX d’*Os Lusíadas* de Camões”. Adma retoma Hansen para explicar que a descrição no poema transforma ouvintes e leitores em “espectadores ativos” com seus procedimentos amplificativos, característicos de uma *ekphrasis*.

Mio Cid (ESCRIBANO e ALCONCHEL, 2016 p. 13-4). Quando foi publicada, a obra de Pidal não só iniciava todo um percurso de estudos filológicos na Espanha, como também se inseria no núcleo de um enorme problema: em meio a “*el escandalo de los textos perdidos y el milagro de los temas perdurables*” (PIDAL, 1992, p. 215-17), muitas dúvidas ainda restavam sobre o conceito de *autoria* e tudo era indeterminado sobre a composição mesma do poema. A grande questão era: o texto foi composto já dentro dos ditames da escrita ou podemos considerar que houve uma recriação literária de uma narrativa cuja origem e força advêm de uma composição oral?

Os estudiosos não têm dúvidas de que as bases da composição do *Mio Cid* são orais. Todavia, como se dá essa interação? Diferentemente de outros manuscritos medievais, o *Cantar de Mio Cid* apresenta a singularidade de não estar mesclado com outros textos. Ainda assim, resta uma questão: trata-se do fim de uma era de textos orais, assim como *D. Quixote* representa o fim das narrativas de cavalaria do século XV, ou o *Mio Cid* inauguraria um gênero novo em que a escrita se sobrepõe à oralidade?

Desde 1960, o códice pertence à Biblioteca Nacional de Madrid. Trata-se de setenta e quatro folhas de pergaminho, cuja letra, que data mais ou menos do início do século XIV, é a mesma em todo o manuscrito. Na introdução, esclarece-se que Per Abbat escreveu o livro no ano de 1207 e o que se encontra na Biblioteca de Madrid é uma cópia desse documento original, escrito no início do século XIII.

Há também no texto uma segunda rubrica que indica com outra letra que o texto escrito era lido por uma espécie de jogral, recompensado, em primeiro lugar, com vinho (para alegrar sua garganta) e depois com qualquer outro donativo, o que lembra em larga medida o passar de chapéu de tantos músicos populares no Brasil e no mundo. Com isso, percebe-se que os problemas não se resumem à definição de autoria, mas também se estendem à data em que foi finalizado e ao modo como o texto foi difundido.

A difusão oral da épica medieval é incontestável, todavia fica a questão: os textos foram compostos também oralmente? Na Espanha, alguns críticos acreditam, seguindo uma visão romântica — e por consequência nacionalista —, que o *Cantar del Mio Cid* é resultado de uma criação anônima e coletiva, ao passo que outros estudiosos acreditam tratar-se de uma criação individual, cujo autor fosse ligado a algum monastério. Menéndez Pidal tenta harmonizar essas duas visões em uma corrente conhecida como

“neo-tradicionalista”, na qual a criação individual estaria muito próxima também dos feitos históricos narrados e logo difundidos, até se converterem em cantares de gesta. Por meio dos jograis, o poema vai ganhando com o tempo variações, fazendo com que o texto sobreviva com vitalidade⁹³ (MONTANER, 2007, p. LXXXV - LXXXVI; XCIIXCIV).

Consideremos também que se trata de um texto em que o heroísmo é condição *sine qua non*. Ou seja, há a obsessão de um herói pela concretização de algum feito, em meio a perigos, o que lhe trará reconhecimento e o enaltecimento de sua honra. Trata-se, antes, do reconhecimento de valores que, embora trazidos pelo herói, representam toda uma coletividade. Nessa épica medieval, há ficcionalização por certo, mas também muito do que se narra pode servir de documento histórico (RICO, 2007, p. XIII-XIX).

A épica castelhana é menos rica do ponto de vista métrico em relação à francesa, contudo ela é mais atrelada aos conflitos sociais da época, que são, na verdade, a base do que está relatado. Se por um lado, a maior parte da épica castelhana se perdeu, por outro, essa tradição épica sobreviveu com muito vigor em nossos dias por meio de sucessivas difusões modernas, mas, antes disso, por suas potencialidades de transmissões orais. No *Mio Cid*, como muito já se assinalou, além de haver o equilíbrio do herói e a sobriedade discursiva, encontramos uma espécie de *evidentia*, certa vividez, *enargeia*, efeito de realidade que chama atenção.

Cabral aproveita muito das construções de imagens e temáticas do *Mio Cid*⁹⁴ em *O Rio*. No poema de Cabral, a narração segue o deslocamento de muitos retirantes, que abandonam sua terra natal por conta dos ciclos de seca que agravam as desigualdades sociais e fundiárias. *Mio Cid*, por sua vez, apresenta narrativas das viagens de Rodrigo

⁹³Segundo Paul Zumthor, entre “1850 e 1900, a sobrevivência do *Romancero* ibérico foi assinalada sucessivamente na Nicarágua, na Venezuela, no Uruguai, na Argentina, nos Andes; na época da Primeira Guerra Mundial, nas Grandes Antilhas; por volta de 1940, no sul do Estados Unidos e no Brasil. Em quase toda parte produziu-se uma adaptação temática e musical. No Brasil, a veia do *Romancero* alimentava até pouco tempo a **literatura do cordel**” (1997, p. 73). **(grifo nosso)**.

⁹⁴Em entrevista a Antonio Carlos Secchin (1999, p. 329), Cabral afirmou: “Quando fui para a Espanha, não tinha conhecimento da antiga literatura brasileira, e continuo sem ter. Mas estudei a velha literatura ibérica para compensar essa falta de *back-ground* cultural. Comecei a estudá-la – sou um leitor doentio – pelo poema do Cid. Fiquei no ouvido com o ritmo desse poema, que é o mesmo de *O Rio*. Ritmo áspero, de coisa grosseira, mal acabada. Existe na Espanha um verso chamado de arte maior, com a primeira parte variável e a segunda fixa. Em *O Rio* fiz o contrário: a primeira parte, a dos versos ímpares, é fixa, todos têm seis sílabas”.

Díaz de Vivar em suas lutas contra os mouros. O Vale do Capibaribe é cena para crônicas e épicas castelhanas, mas “a luta que sempre ocorre / não é tema de canção⁹⁵”. A épica castelhana no Vale do Capibaribe transforma-se em “luta contra o deserto”, sem heroísmos.

Curioso é que João Cabral usou em 1953 o pseudônimo de Per Abbat, possível autor ou copista do manuscrito do *Cantar del Mio Cid*, quando apresentou O Rio ao concurso de poesia do “IV Centenário da Cidade de São Paulo”.

*

A *Prosopopeia* de Bento Teixeira, por exemplo, segue o conjunto de preceitos que regem a escrita da épica antiga, em chave católica, e tem como tema o elogio de Jorge de Albuquerque Coelho e de seu clã, primeiros donatários da capitania de Pernambuco, protagonistas de inúmeras guerras contra os índios durante o processo de colonização portuguesa, bem como participantes, na África, da famosa batalha de Alcácer-Quibir, em defesa da Coroa Portuguesa e do Rei D. Sebastião. Esse encômio de Bento Teixeira a Jorge de Albuquerque Coelho, destacando suas virtudes, segue a efetuação da virtude operativa dos cantares de gesta, que tinham como objetivo tipificar positivamente membros da nobreza.

Eram registros fastos, dignos de serem perpetuados pela palavra poética, versos que funcionavam como monumento a ser cravado na memória, *exegi monumentum* de Horácio. Nestes feitos dignos de memória, o uso da força não é dispensado e “a espada lisa e fera” precisa atuar contra a falta de humanidade dos índios, que não professam a religião católica. Claro que não seria prudente forçar a barra na tentativa de comparar a *Prosopopeia* a *O Rio*, todavia, como afirma Marcelo Moreira (2008, p. 113),

A memória, em *Prosopopeia*, instaura-se como padrão contra a voracidade do tempo em que se perpetuam as imagens de fidalgos portugueses valorosos e leais que, pelos serviços prestados à monarquia, deveriam ser devidamente galardoados pelo rei, assim como os seus descendentes, e de índios, vagas imagens em forma de destroços criados pela civilização.

⁹⁵Cf. “Vale do Capibaribe”, de *Paisagens com Figuras*.

Nesse ponto específico que Marcelo Moreira aponta, textos coloniais como a *Prosopopeia* deixam de ser apenas uma referência histórica para ser também um *modus operandi* para João Cabral. Na produção cabralina de 1950, temos exatamente poemas em que os destroços criados pela civilização, agora “moderna”, são observados pelo rio, o qual, em meio à sua debilidade, percebe a debilidade de tudo o que está à sua volta, fragmentos, restos, ruínas, como se houvesse a necessidade de se render ao destino de aceitar a morte, destino de todos os rios em sua direção ao mar:

Entretanto a paisagem,
com tantos nomes, é quase a mesma.
A mesma dor calada,
o mesmo soluço seco,
mesma morte de coisa
que não apodrece mas seca.

Coronéis padroeiros
vão desfilando com cada vila.
Passam Cheos, Malhadinha,
muito pobres e sem vida.
Depois é Salgadinho
com pobre águas curativas.
Depois é São Vicente,
muito morta e muito antiga.
Depois, Pedra Tapada,
com poucos votos e pouca vida.
Depois é Pirauíra,
é um só arruado seguido,
partido em muitos nomes
mas todo ele pobre e sem vida
(que só há esta resposta
à ladainha dos nomes dessas vilas).

João Cabral, *O Rio*

Em *O Rio*, o próprio Capibaribe tem a palavra, sendo, ao mesmo tempo, agente e objeto da narração. O rio presencia transformações da paisagem natural e humana, desde sua nascente até a foz. A impressão de que há, neste poema, uma pobreza de recursos compositivos se esvai à medida que a “fiscalidade do objeto” (o rio e seu percurso) abre espaço para a “fiscalidade da frase”(LIMA, 1995, p, 261) .

Assim, a tomada de posição a que se refere Cabral na entrevista de 1953 não

significa apenas a imposição de uma poesia engajada, mas também o modo como essa poesia de crítica social não se deixa ser tragada pela exaltação de uma subjetividade ou, mais do que isso, por uma postura panfletária. Conforme mostrou João Alexandre Barbosa, “a inserção de traços autobiográficos do poeta é realizada pela autobiografia maior do próprio objeto do poema” (BARBOSA, 1975, p. 63). Assim, o rio, transformado em escrivão, como se pode ver abaixo, narra o seu percurso de maneira minuciosa, em tom monocórdio e extremamente objetivo:

A usina possui sempre
uma moenda de nome inglês;
o engenho, só a terra
conhecida como massapê.
E o que não pode entrar
nas moendas de nome inglês
a usina vai moendo
com muitos outros meios de moer.
A usina tem urtigas,
a usina tem morcegos,
que ela pode soltar
como amestrados exércitos
para ajudar o tempo
que vai roendo os engenhos,
como toda já roeu
a casa-grande do Poço do Aleixo.

João Cabral, *O Rio*

O excerto marca peregrinações do rio, as quais são, ao mesmo tempo, sociais e históricas: engenhos que são devorados por usinas, com os avanços do capital (“Uma boca que devora”)⁹⁶, explorações que se modificam no decorrer do tempo, sem deixar de ser exploração, e a condição de anonimato de cassacos e banguzeiros antigos⁹⁷.

A tomada de posição, além disso, está ligada também e sobretudo à estrutura do

⁹⁶O conflito entre técnicas diferentes de exploração também pode ser visto em *Notas sobre uma possível A Casa de Farinha*, esboço do poema que João Cabral não chegou a publicar.

⁹⁷Em *O Rio*, encontramos os seguintes versos que indicam um ritmo que está na contramão do progresso: “Outra vez ouço o trem / ao me aproximar de Carpina. / Vai passar chã, lá por cima. / Detém-se raramente, / pois que sempre está fugindo, / esquivando apressado / as coisas de seu caminho. / Diversa da dos trens / é a viagem que fazem os rios: / convivem com as coisas / entre as quais vão fluindo; / demoram nos remansos / para descansar e dormir; / convivem com a gente / sem se apressar em fugir”.

poema. O “beco sem saída”, segundo a definição do poeta, está relacionado em larga medida à tese apresentada por João Cabral no Congresso de Poesia de São Paulo, de 1954, intitulada “Da Função Moderna da Poesia”. Diz ele que cada poeta tem, por um lado, a necessidade de encontrar os matizes de sua própria expressão pessoal; por outro, o “espírito de pesquisa formal” dos poetas modernos que buscavam a objetividade da “ressonância das múltiplas e complexas aparências da vida moderna” não poderia prescindir da necessidade de adaptar às condições do hodierno o importante legado dos gêneros poéticos do passado, capazes de serem aproveitados no presente (MELO NETO, 1999, p. 767). Segundo Cabral, os poetas modernos deixaram

cair em desuso (a poesia narrativa, por exemplo, ou as aucas catalãs, antepassadas das histórias de quadrinhos), ou deixaram que se degradassem em gêneros não poéticos, a exemplo da anedota moderna, herdeira da fábula. Ou expulsaram-nos da categoria de boa literatura, como aconteceu com as letras das canções populares ou com a poesia satírica (MELO NETO, 1999, p. 769).

Seguindo essa tese de Cabral, a cartografia de *O Rio* pode ser pensada não apenas como a narratividade do percurso fluvial, mas também como mapeamento de muitos procedimentos antigos que contrastam com a “modernidade” da poesia brasileira. Nesse sentido, continuaremos a análise por meio de dois pressupostos básicos: em primeiro lugar, a importância de *O Rio* na poética de João Cabral por meio da oralidade que atravessa sua escrita — e aqui poderíamos lembrar a oralidade dos cantadores do romanceiro popular nordestino, reconstruída no poema⁹⁸ como se ele fosse formado por uma “qualidade de juta, de aniagem, de pano de saco⁹⁹”; em segundo lugar, o anacronismo programático que João Cabral promove ao dialogar com a épica medieval castelhana: a *cuaderna vía* de Gonzalo de Berceo e a poética de Jorge Manrique. A seguir, desenvolveremos esses dois pressupostos.

⁹⁸Em importante estudo, Cavalcanti Proença (1964, p. 2) estabelece relações entre a oralidade e a linguagem escrita nos romances ou poemas narrativos do Nordeste.

⁹⁹Entrevista a Vinícius de Moraes, 1953 (*apud* ATHAYDE, 1998, p. 105). Essa “qualidade de juta”, a exemplo da fórmula “cão sem plumas”, também pode ser entendida como uma forte crítica à poesia da Geração de 45.

4.2 A oralidade em *O Rio*

*Mas é paisagem em que nada
ocorreu em nenhum século
(nem mesmo águas ocorrem
na língua dos rios secos).*

*Nada aconteceu embora
a pedra pareça extinta
e os ombros de monumento
finjam história e ruína.*

João Cabral, “Vale do Capibaribe”. In: *Paisagens com figuras*.

Se pensarmos na teatralidade intrínseca à atividade de repentistas¹⁰⁰ e de cantadores nordestinos ou mesmo no menino que, ficcionalmente, recitava versos de cordel¹⁰¹, teríamos que considerar, por certo, circunstâncias determinantes para a oralidade: a transmissão, ou melhor, a ação em um tempo e um espaço determinados, como *performance*, como voz que é resgatada na escrita dos poemas cabralinos. Nesse sentido, o termo *oralidade*, como construção agudamente ficcional, ganharia o caráter preciso de uma *tékhnē*, de uma prática em certo meio social e em uma determinada temporalidade.

Em Cabral, como se sabe, o espaço e o tempo do poema estão marcados sobretudo pela escrita. Logo, investigar, em sua poesia, a voz ou as vozes que se inserem nos textos como um fator formal constitutivo, e não meramente operacional, é de grande importância, já que a visualidade ou o aspecto pictórico-construtivista de seus poemas sempre foram destacados como o melhor de sua produção. O próprio Cabral, como se sabe, considerava *Morte e vida Severina* um livro menor. A antologia *Duas Águas*, organizada pelo poeta, colocava de um lado os poemas “para poetas” e, de outro, os poemas mais “comunicativos”.

¹⁰⁰Em *A Letra e Voz*, Paul Zumthor retoma o aspecto “teatral de toda a poesia medieval” o qual já tratara em *Essai de poétique médiévale*: “meu ponto de vista aqui é o da obra inteira, concretizada pelas circunstâncias de sua transmissão pela presença simultânea, num tempo e num lugar dados, dos participantes da ação” (p. 2001, p. 10). Enfatizo essa questão da *performance* porque a poética da voz em João Cabral está profundamente voltada para o gesto e a ação, numa relação sempre conflitiva; assim poderíamos “ler” a voz que se apresenta por meio da bailadora andaluza ou mesmo no *cante* “quando a brasa chama a si as chamadas” do poema “De Bernarda a Fernanda de Utrera”, de *A Educação pela Pedra*.

¹⁰¹Cf. “A Descoberta da literatura”, de *A escola das Facas*.

Ao realizar esta pesquisa, entretanto, partimos de outro pressuposto: a voz ou a narratividade presente em seus poemas se chocam todo o tempo com os ditos processos mais construtivos, sem que um possa superar o outro. E o momento em que essa tensão se mostra mais visível pela primeira vez está na relação entre *O Cão sem Plumas* e *O Rio*, livros dos anos 1950. Nos anos seguintes, a tensão continua, não se resolve e se desenvolve paradoxalmente pela sua impossibilidade de se resolver.

Há dois grandes movimentos tectônicos na formação linguística brasileira que certamente devem ser considerados ao analisarmos parte significativa da literatura brasileira, passando pela riqueza das narrativas de João Guimarães Rosa, pela literatura dura de Graciliano Ramos e também pela poesia de João Cabral de Melo Neto: trata-se das relações entre a oralidade e a escrita, sobretudo quando pensamos no arcabouço oral gigantesco do Brasil.

Da poesia que debatia a poesia no pós-guerra e dos cruzamentos entre a visualidade e a narratividade no poema — principal tensão compositiva de *O Cão sem Plumas* —, o leitor se deparava em 1953 com a publicação de *O Rio*, poema em que a oralidade é colocada em primeiríssimo plano. A presença da voz, fala de tantas falas, se dá a partir da exploração da enunciação do rio, que se mistura à voz do homem sertanejo e, portanto, é voz que fala da perspectiva do sertão, não do litoral:

Sempre pensara em ir
caminho do mar.
Para os bichos e rios
nascer já é caminhar.
Eu não sei o que os rios
têm de homem do mar;
sei que se sente o mesmo
e exigente chamar.

Assim, a literatura regionalista desenvolvida por escritores românticos desde o século XIX, que sempre tratou do sertão e do homem sertanejo a partir de uma perspectiva do progresso e da civilização, é subvertida na poesia de João Cabral, sendo esta permeada por vozes que falam “com palavras agudas”¹⁰². Trata-se de um trabalho em que a escrita — tal como um avião que “dá a ler / de um a outro círculo” — distancia-se,

¹⁰²Cf. “Cemitério Pernambucano (Floresta do Navio)”. In: *Quaderna*.

pois nessa oficina poética “as estradas são geométricas”; porém, ao mesmo tempo, essa escrita é atravessada por uma forte oralidade, que opera em direção contrária: o movimento é também de aproximação, com o objetivo de dar a ver por meio do rio-narrador, ou de uma figura local, como um Severino. Em outros poemas, são figuras simples, como os “*Claros Varones*”¹⁰³ e os “Pescadores Pernambucanos” que falam. Trata-se sempre de alguém que fala de perto ou de dentro, de meninos que têm cicatrizes inoculadas¹⁰⁴, “vozes da cozinha”. Tal movimento também podemos observar na leitura de “Pregão Turístico do Recife”, poema geograficamente correlato a *O Rio*:

Aqui o mar é uma montanha
regular, redonda e azul,
mais alta que os arrecifes
e os mangues rasos ao sul.

Do mar podeis extrair,
do mar deste litoral,
um fio de luz precisa,
matemática ou metal.

Na cidade propriamente
velhos sobrados esguios
apertam ombros calcários
de cada lado de um rio.

Com os sobrados podeis
aprender lição madura:
um certo equilíbrio leve,
na escrita, na arquitetura.

E neste rio indigente,
sangue-lama que circula
entre cimento e esclerose
com sua marcha quase nula,

¹⁰³Em “*Claros Varones*”, é por meio da ironia que Cabral constrói o poema, evidenciando a narratividade em meio ao trabalho serial e construtivo dos poemas. Nas quatro partes do poema, narram-se os hábitos inusitados de administradores dos engenhos, que eram pessoas “do povo”, mas não trabalhavam nos canaviais. Na penúltima parte do poema, conta-se a história de Severino Borges, que “vivia estreito qual num pote” e “só quando vinha um pastoril” é que se animava, já que era dado “a atrizes”. O que se narra no poema é uma história idêntica a do trisavô de Cabral, José Antônio Gonçalves de Melo, que era professor respeitado, mas havia se tornado ponto do Teatro Santa Isabel “porque era dados a cômicas” (cf. ATHAYDE, 1998, p. 34).

¹⁰⁴João Alexandre Barbosa (1996, p. 92) lembra que o termo *inoculado* “recupera ação e local na própria formação do vocábulo: *in* + *oculado*, a cicatriz no olho.

e na gente que se estagna
nas mucosas deste rio,
morrendo de apodrecer
vidas inteiras a fio,

podeis aprender que o homem
é sempre a melhor medida.
Mais: que a medida do homem
não é a morte mas a vida.

Além da última estrofe do poema ecoar a última frase do ensaio “Primeira aula do curso de Poética¹⁰⁵”, de Paul Valéry — que já subvertia “o homem é a medida de todas as coisas” de Protágoras —, encontramos em “Pregão Turístico do Recife” os mesmos embates entre o rio e o mar que já analisávamos em *O Cão sem Plumas*. Todavia, agudamente, o mar, neste poema, transforma-se em montanhas, “mais altas que os arrecifes / e os mangues rasos do sul”. Embora represente a morte do rio, o mar figura uma lição: é possível extrair dele um “fio de luz precisa / matemática ou metal”. Tal lição também encontramos na arquitetura, no equilíbrio dos sobrados antigos da cidade. No entanto, o rio é indigente, fusão de sangue e lama, e a sua marcha é lenta justamente pela lógica excludente do sistema econômico: é “esclerose” que vem do “cimento”, do progresso, promessa de “desenvolvimento econômico” que faz com que rio e homem se misturem numa coisa só; uma “mucosa”, aquilo que está para apodrecer, que ainda é vida, mas carrega mortes dentro de si.

O sertanejo era representado como um tipo humano inferior tanto na literatura romântica quanto na literatura determinista de Euclides da Cunha porque, por um lado, desconhecia a civilização, a arte, o letramento, enfim, a cultura do litoral; por outro, estava marcado pela mistura racial. Pertencia, portanto, a uma “sub-raça”, era um “Hércules-Quasímodo”. Logo, tanto na literatura romântica de José de Alencar quanto em *Os Sertões* não tínhamos um “sertanejo falando” num “idioma pedra”, mas a perspectiva de um narrador ilustrado, sujeito do litoral falando sobre um território que lhe é estrangeiro.

¹⁰⁵Paul Valéry conclui o ensaio da seguinte forma: “O campo que estou tentando percorrer é ilimitado, mas tudo se reduz às proporções humanas assim que tomamos o cuidado de mantermo-nos em nossa própria experiência, nas observações feitas por nós mesmos, através daquilo por que passamos. Esforço-me para nunca esquecer que cada um é a medida de todas as coisas” (1999, p. 192).

João Guimarães Rosa dá voz ao sertanejo sem indicar mediadores, mostrando um mundo completamente consistente e rico, repleto de códigos alheios à cultura do litoral; em Graciliano Ramos, por sua vez, a crítica social, com viés marxista, denuncia, por um lado a miséria camponesa e, por outro, a violência do autoritarismo do Estado e do poder econômico de tantos coronéis, agravando as desigualdades sociais e fundiárias. Já em João Cabral, as marcas de prosa no verso são vozes que perpassam a escrita, reelaboradas criticamente em seus poemas por meio de um processo que lhe é caro: a leitura crítica do que lhe é alheio, das linguagens alheias. Em outras palavras: Cabral, numa espécie particular de antropofagia — uma antropofagia de processos — apropria-se de procedimentos ou linguagens de poetas e pintores como Francis Ponge, Marianne Moore e Piet Mondrian, por exemplo, para revertê-los em seus poemas, reconstruindo a narrativa sobre o homem pobre do sertão por meio de um sistema de escrita, emulação que segue, como o rio, “entre coisas poucas e secas além de sua pedra”.

Por certo, não se poderia dizer aqui, de maneira integral, que, em João Cabral, há o mesmo processo que podemos perceber em João Guimarães Rosa e também em Ariano Suassuna. Érico Melo, em audacioso estudo sobre as relações entre ficção e geografia brasileiras, afirma que Rosa e Suassuna

incorporam as vozes e lugares do mais atrasado interior brasileiro à fatura modernista de seus livros monumentais, atribuindo importância primordial à oralidade poética e fabulatória dos sertanejos”, atentos “à fantástica potência ficcional do Brasil catrumano, enquanto se desdobra em transsubstanciações estetizantes das histórias e falares do povo, o romance transfigura as paisagens naturais em campo de operação da alegoria e da lenda. (MELO, 2016, p. 5)

Como se vê, os processos de composição dos três escritores são obviamente diferentes. Todavia, pode-se dizer que na poesia cabralina o aspecto serial, o construtivismo, a engenharia e o engenho da escrita estão lado a lado com a oralidade, em uma articulação que ganha caráter de heterodoxia, pois essa oralidade reconstruída é voz da escrita que objetiva o poema, como uma espécie de “correlato objetivo”.

A oralidade não se dá, portanto, como fator a emocionalizar o poema, tampouco a escrita a aniquila: trata-se, antes, de uma voz que se mantém operando como rastro

corporal, prosa que se insere no poema, dentro de uma outra lógica do sensível, de outro ritmo, como um *outro*. Embora a poesia cabralina se diferencie dos processos compositivos de Rosa e Suassuna, o rearranjo de vozes ancestrais do sertão, suas origens ibéricas — ou das vozes roucas e gagas de seu presente —, emite também “um enfático clamor de resistência à invasão uniformizadora do sertão pela cidade”, no qual o “vale-tudo da internacionalização capitalista do país é sua contraparte geopolítica” (MELO, 2016, p. 294).

O Rio ou Relação da Viagem que Faz o Capibaribe de Sua Nascente à Cidade do Recife é também um livro-enunciado “contra a destruição física e simbólica das vozes e lugares vilipendiados na história da conquista do território do espaço-nação” (MELO, 2016, p. 294). Em *O Rio*, o tom é de conversa imaginária com um interlocutor¹⁰⁶, o qual é incorporado ao poema e compreende, desde o início, as dificuldades do rio no Alto Sertão:

Deste tudo que lembro,
lembro-me bem de que baixava
entre terras de sede
que das margens me vigiavam.
Rio menino, eu temia
aquela grande sede de palha,
grande sede sem fundo
que águas meninas cobiçava.
Por isso é que ao descer
caminho de pedras eu buscava,
que não leito de areia
com suas bocas multiplicadas.
Leito de pedra abaixo
rio menino eu saltava.
Saltei até encontrar
as terras fêmeas da Mata.

João Cabral, *O Rio*

¹⁰⁶Sobre a poesia de Marianne Moore, José Antônio Arantes (1991, p. 191-2) afirma: “‘The past is the present’ contém as características principais dos poemas e do método de Moore: o tom de conversa (imaginária), com efeitos naturalistas criados por frases ‘antipoéticas’ que rolam de um verso para outro ou e uma estrofe para outra (encavalgamento) e por rimas que nascem em geral dessa estrutura sintática, de modo que parecem não existir (‘rimas leves’, assinalaria T. S. Eliot; ‘não acentuadas’, especificava Moore) para assegurar a ‘naturalidade’”.

Nessa narratividade, o rio se mostra tão retirante quanto qualquer Severino que aproveitasse o seu curso para se dirigir ao Agreste, à Zona da Mata ou ao Litoral. Deixando uma “terra / reduzida à sua areia, / terra onde as coisas vivem / a natureza da pedra¹⁰⁷”, as imagens são construídas por negação, tal como em *O Cão sem Plumaz*: o rio não busca “leito de areia” e sim “caminho de pedras”, temendo ser sorvido por “aquela grande sede de palha”, “grande sede sem fundo” que cobiça “águas meninas”. Trata-se de imagens equivalentes a doenças que determinam a mortalidade infantil. A descrição das paisagens demonstra um esforço continuado de construir a visualidade do movimento de interrupção do rio, a fim de reforçar a potencialidade do que é escrito, num tempo que se estende como relato.

Se a nascente do rio corresponde à sua infância, às suas primeiras memórias, a foz corresponde à morte: o litoral, símbolo maior do desenvolvimento e do progresso, representa a morte do sertão. No percurso, o contato entre o Capibaribe e seus afluentes representa comunicação, ao mesmo tempo em que o relato do rio sobre os sertanejos se intensifica, como se o restante de voz fosse ainda garantia de manutenção da vida:

Na estrada da ribeira
até o mar ancho vou.
Lado a lado com gente,
no meu andar sem rumor.
Não é estrada curta,
mas é a estrada melhor,
porque na companhia
de gente é que sempre vou.
Sou viajante calado,
para ouvir histórias bom,
a quem podeis falar
sem que eu tente me interpor;
junto de quem podeis
pensar alto, falar só.
Sempre em qualquer viagem
o rio é o companheiro melhor.

João Cabral, *O Rio*

¹⁰⁷Cf. *O Rio*.

Em outro momento, encontramos:

Mas antes de ir ao mar,
onde minha fala se perde,
vou contar da cidade
habitada por aquela gente
que veio meu caminho
e de quem fui o confidente.
Lá pelo Beberibe
aquela cidade também se estende
pois sempre junto aos rios
prefere se fixar aquela gente;
sempre perto dos rios,
companheiros de antigamente,
como se não pudessem
por um minuto somente
dispensar a presença
de seus conhecidos de sempre.

João Cabral, *O Rio*

Personificado, o rio segue seu amadurecimento, acumulando experiências ao longo de seu percurso. Contudo, tais experiências se acumulam em forma de assoreamento, causado por depósito de lama, “urina” das fábricas e histórias de vida das pessoas. O rio, que sempre fora “viajante calado”, sente-se responsável por dar a ver o que presenciou antes de chegar ao mar — fim de sua voz, fim de tantas vozes.

*

Como se sabe, o desinteresse de João Cabral pela música, pelo ritmo melódico e fluido é patente, a menos que esteja em cena a força do flamenco ou do frevo. Sobretudo, é importante frisar que a oralidade muitas vezes é confundida na poesia brasileira com as relações entre poema e canto. Não é incomum no Brasil que um grande compositor popular ganhe *status* de “poeta”¹⁰⁸. Flora Süssekind mostra, em

¹⁰⁸Segundo Antonio Cicero, em entrevista cedida ao portal *Algo a dizer*, “entre a letra de música e o poema, penso que a diferença é que a letra de música é feita para compor uma totalidade que é a canção; e não apenas a canção, mas a canção cantada, enquanto que o poema é feito para ser lido. Hoje em dia, costumo fazer letras para melodias que me são dadas pelos compositores. Por isso, quando as escrevo, levo em conta a melodia. Esta, por um lado, me inspira, mas, por outro lado, me obriga a seguir determinada métrica, determinado ritmo, determinado *mood*. Levo em conta também o compositor da melodia. Não faço a mesma coisa para João Bosco que para Adriana Calcanhotto. Além disso, levo em

ensaio já citado, que, apesar da contraposição “à vertente mais oratória da poesia brasileira”, há nos poemas de João Cabral uma proliferação de referências a termos como “sotaque”, “fala”, “ritmo”, “dicção”, “acento”, “voz”:

Fala-se de sotaque, por exemplo, em poemas como “A Carlos Pena Filho” e “A Pereira da Costa”, e de “certo sotaque do ser, / acre mas não espinhadiço” em “O pernambucano Manuel Bandeira”. Fala-se da dicção de frase de pedras, que caracterizaria a linguagem poética, em “Paráfrase de Reverdy”, da “dicção de tosse e gagueira, própria ao poeta, no texto introdutório a *Escola das Facas* (1980), de um aprendizado - a começar pela dicção - da impessoalidade mineral em “A educação pela pedra”. “A palo seco” ou em “Diálogo”, o canto da Andaluzia”, que o cantor “acende na própria alma” e “procura no próprio nada, / como à procura do nada é a luta também vazia / entre o toureiro e o touro. Assim como, em “Estudos para uma bailadora andaluza”, se aproxima sua dança de uma espécie de audição, de um tipo peculiar de telegrafia, pois a bailadora, “quando está taconeando / a cabeça, atenta, inclina, / como se buscasse ouvir / alguma voz indistinta”.

Fala-se ainda da “voz surda”, de Murilo Mendes, em “Murilo Mendes e os rios”; da “voz métrica de pedra”, de Miguel Hernández, em “Encontro com um Poeta”; da “conversa viva”, da “voz educada” do tio, em “Tio e Sobrinho”, do “cheiro de alfazema”, na voz de quem tenta um já possível retorno à terra natal em “The Return of the Native”; da voz de Clarice Lispector pedindo que se voltasse a falar na morte, depois de uma conversa sobre futebol, em “Contam de Clarice Lispector”. É também como um tipo - seco, acre, sucinto - de fala, e num poema construído, ele mesmo, como fala atribuída ao romancista, que Cabral tematiza a escrita ficcional de Graciliano Ramos em *Serial* (1961). E é como contraste de extensões vocais diversas que opõe e reflete sobre as dicções poéticas de Pedro Salinas e Jorge Guillén num texto de *Sevilha Andando* (1990), “Dois Castelhanos em Sevilha”. (SÜSSEKIND, 2001, p. 34)

“Dar mais à voz menos viva”: parece ser esse procedimento adotado por Cabral. Assim como podemos ler em “Catecismo de Berceo”, de *Museu de Tudo* (1975): “a palavra frouxa” precisa ser fundida “em coisa, espessa, sólida”; a “palavra leve” deve pesar “como a coisa que diga” e, mais do que isso:

conta a pessoa que pretende cantá-la. Uma boa letra é uma letra que consegue contribuir para que a canção de que ela faz parte seja boa. Se ela fizer isso, então, mesmo que não seja boa para a leitura, ela é uma boa letra. Se ela não fizer isso, então, ainda que seja boa para a leitura, não é uma boa letra. Seu fim não está em si própria, mas na canção. Ela é, portanto, heterotélica. Já o poema é autotélico: seu fim está em si próprio. Se ele for bom ao ser lido, ele é bom”. Disponível em: <https://goo.gl/gVK9s6>.

Não deixar que saliente fale:
sim, obrigá-la à disciplina
de proferir a fala anônima,
comum a todas de uma linha.

Vozes cassacas, fala anônima, daqueles que “vêm é seguindo seu próprio enterro”¹⁰⁹: em Cabral, vozes anêmicas são desdobradas nos poemas, como “vozes que não soam”. Trata-se de uma fala “à força”, que foge de qualquer fluência; poética antagônica “a tais formas de eloquência”, “à verbosidade letrada”, como bem se pode ver nas fortes ironias de “*Geraciones y Semblanzas*”, poema no qual há a figura de um “poeta-hortelão”, a cuidar de sua “literária flora”, fechando portas, mas entreabrindo as vidraças para mostrar “os tomates sensíveis, / as alfaces barrocas, / couves mediatundas, / sentimentais cenouras”.

Tal ironia também podemos encontrar na eloquência aprisionada de um defunto rico no caixão, que mais parece uma bacia alagada, com a sua “água choca”, que em “sua preamar permanente / se empoça”, rodeado de flores que se assemelham a um “canteiro”, “guarda-sol dessas flores // com que os amigos o quiseram ajardinar”, versos de “Velório de um Comendador”¹¹⁰

A preferência “pela pintura construtivista” se coaduna, portanto, com a busca de rimas toantes, praticadas em língua portuguesa, é importante lembrar, desde as cantigas medievais, e cultivadas também tanto na poesia seiscentista, como a de Gregório de Matos, como na poesia popular do nordeste brasileiro. A busca por rimas toantes só reforça o fato de que a linguagem cabralina em nada tem a ver com um discurso oratório e tribúncio. Vejamos o que acontece em “Descoberta da Literatura”, de *A Escola das Facas*, poema também citado por Flora Süssekind (2001, p. 37):

a tensão era tão densa,
subia tão alarmante,
que o leitor que lia aquilo
como puro alto-falante,
e, sem querer, imantara
todos ali, circunstantes,
receava que confundissem

¹⁰⁹Cf. *Morte e Vida Severina*.

¹¹⁰ “Velório de um Comendador”, assim como “*Geraciones y Semblanzas*”, pertence a *Serial* (1961).

o de perto com o distante,
o ali com o espaço mágico,
seu franzino com o gigante,
e que o acabassem tomando
pelo autor imaginante
ou tivesse que afrontar
as brabezas do brigante.
(E acabaria, não fossem
contar tudo à Casa-grande:
na moita morta do engenho,
um filho-engenho, perante
cassacos do eito e de tudo,
se estava dando ao desplante
de ler letra analfabeta
de corumba, no caçanje
próprio dos cegos de feira,
muitas vezes meliantes.)

O menino que contava histórias dos “romances de barbante” “no dia a dia do engenho” para “os cassacos do eito e de tudo” receava que confundissem o “ali” com o “espaço mágico” relatado, “o de perto com o distante”, provavelmente porque era um “desplante” a mistura entre um “filho-engenho” e esses cassacos, que passavam a “ler letra analfabeta / de corumba, no caçanje / próprio dos cegos de feira”. Além de um conflito de classe, reforça-se no poema que o menino guenzo lê como “puro alto-falante” e que não quer ser confundido com o “autor imaginante”.

Mais uma vez nos deparamos com a “distância entre a voz e a escrita”, de um texto que foi concebido para a representação oral, para certa dramaticidade de quem encena, mas cuja dicção, ao contrário disso, é mais fria, é locução distanciada: “puro alto-falante”. Portanto, João Cabral inclina-se pela “dicção em preto e branco da perna polida da bailadora andaluza”, pelas “cores em voz alta da pintura de Mondrian”, pela “voz do pássaro rouco” no poema “O Relógio”. Trata-se da voz dos que não são dotados de voz. Ainda de acordo com Sússekkind (2001, p. 39):

Se os atributos ou situações empregados, na poesia de Cabral, para descrever a voz humana apontam, em geral, para um alcance reduzido, para algum tipo de barreira expressiva (rouquidão, gagueira, segura), (...) já a audibilidade tantas vezes menos problemática de coisas vistas parece se dever exatamente à articulação vocal real de

tais elementos, ao fato de haver aí nessas imagens um deslocamento básico entre o locutor a rigor impossível e uma voz, no entanto, captada. Pois é sobretudo como tensão entre volume e duração, locução distanciada e recepção emocionada, capacidade de materialização e precariedade de autossustentação, emissão inanimada e fala significativa, abstração sonora e figuração plástica (redonda, em preto e branco, cores) que se delimita poeticamente a voz na obra cabralina.

A oralidade cabralina trabalha com lápis e bisturi, verso e cicatriz, escrita e dissecação: é “A Imaginação do Pouco”, “*a too literal realist of imagination*”, de Marianne Moore, conjugação de fantasia e cálculo, tom de conversa para a escrita. Todavia, mais uma vez, é importante frisar: entre a série e a voz, processos correlatos na poesia cabralina, não há a superação de uma pela outra, da série pela voz ou da escrita pela fala; as superações e evoluções são colocadas de lado e é por meio dessa articulação entre a serialidade e a inserção de uma voz “sem pregação” que a poesia de João Cabral ganha força e densidade.

Seguindo esse raciocínio, a ideia de engenharia pura ou de um Eupalinos arquitetonico cabralino representaria um cerebralismo capaz de chegar a uma espécie de ontologia do poema, que garantiria, por meio de uma filosofia da composição, uma espécie de totalidade. Acontece que em João Cabral, por mais que haja construção, essa construção não representa totalidade. Os poemas são reconstruídos, o edifício acabado torna-se andaime.

Trata-se, portanto, de um sistema que falha enquanto sistema, e justamente por falhar é que funciona, porque essa falha é programática. A oralidade atravessa os poemas, fazendo-nos pensar outra forma de oralidade do texto. De acordo com Paul Zumthor (1972), o termo “oralidade” é impreciso quando se quer tratar da poesia medieval, pois poderia indicar apenas uma espécie de abstração; utilizando-se de um termo mais concreto, que muito poderia ser relacionado à poesia de João Cabral, Zumthor prefere o termo “vocalidade”, que indica, de maneira mais ampla, a “historicidade da voz”.

A poesia de Cabral propõe oralidade enquanto fala na escrita, escrita essa que nos dá a ver a intersecção de temporalidades distintas. E aqui está a historicidade radical

da poesia de João Cabral: a relação espaço/tempo dos poemas cartografa a produção de sentido por meio de vozes de uma geografia que ultrapassa o diálogo texto-contexto imediato. O espaço no tempo é velocidade lenta do rio, lentidão oriunda da lógica esclerosada e acelerada do capitalismo, o qual exclui aqueles que não lhe interessam; a velocidade no tempo dá a ver o “espaço” de oralidades antigas, presentificando retirantes nordestinos ao mesmo tempo em que emula a dicção do *Cantar del Mio Cid*, da poesia de Jorge Manrique e do “Catecismo de Berceo”. O tempo é agenciado como espaço no poema, resistência às modernidades, que são também atraso e não exatamente potencialidade simbólica da construção literária. Cabral faz o seu paideuma. Nele, os tempos se chocam e se adensam.

4.2 Gonzalo de Berceo e a “prosa” de *O Rio*

Hoje eu compreendo melhor como para qualquer artista brasileiro deixar de ser brasileiro para ser “universal” significa empobrecimento. Depois de alguns anos na Europa pude verificar o desinteresse que o europeu – i.e., o leitor universal – experimenta diante de nossos autores universais: Lúcio Cardoso, Cecília Meireles, Schmidt, etc. (estou dizendo isso em segredo). E ao mesmo tempo o entusiasmo que certos autores mais brasileiros (M. Bandeira, M. de Andrade, etc.), apesar de difíceis, despertam. Essa foi uma experiência que nos ajudou muito a compreender muitas coisas. E posso garantir que não era o gosto do exótico que determinava o interesse de que estou falando.

Carta de João Cabral a Manuel Bandeira de 11 de dezembro de 1951 (*apud* SÜSSEKIND, 2001)

Em *O Rio*, João Cabral iniciou um processo de poesia no qual as paisagens são figuras que interpenetram suas próprias características. Recife, o rio Capibaribe, o Sertão, o Agreste e a Zona da Mata são vistos sob a ótica espanhola, espécie de “poesia Pernambuco em Málaga”, onde a ausência é condição *sine qua non* para a presença; logo, a Espanha e a Andaluzia possuem clima e geografia marcados por ausências similares às de Pernambuco. Tal como se fosse “De um avião”, a experiência com a literatura espanhola assinala a alegoria para um distanciamento crítico necessário e também para a relação entre o poeta e o seu tempo. É o que se pode ver neste trecho da conferência “Poesia e Composição”, de 1952:

Como na poesia popular, funde-se o que é de um autor e o que ele encontrou em alguma parte. A criação inegavelmente é individual e dificilmente poderia ser coletiva. Mas é individual como Lope de Vega escrevendo seu teatro e seu '*romancero*', de aldeia em aldeia de Espanha, em viagem com seus comediantes e profundamente identificado com seu público.

Nessas épocas, também é essencialmente diferente da que vemos hoje, a atitude do poeta em relação ao tema imposto. Esse poeta cuja emoção se identifica com a de seu tempo, jamais considera violentação à sua personalidade o assunto que lhe é ditado pela necessidade da vida diária dos homens. Para o poeta de hoje essa exigência é violenta porque em sua sensibilidade ele não dispõe senão de formas pessoais, exclusivamente suas, de ver e de falar. Ao passo que no autor identificado com seu tempo não será difícil encontrar a mitologia e a linguagem unânime que lhe permitirão corresponder ao que dele se exige.

Cabral sempre afirmou que a literatura espanhola constituía para ele “uma grande revelação”, por ser “a mais realista do mundo”, “a mais direta”, a “que tem bases mais profundamente populares. É o que se pode ver em entrevista de 1953, concedida ao jornal *Diário de Pernambuco*:

(...) prefiro aqueles momentos em que a literatura espanhola é realista e objetiva e tenho menos interesse pelos momentos em que ela tende para o universo e o subjetivo. Assim, prefiro a épica primitiva, o ‘romancero’, a novela picaresca, etc., e me interesse menos pelo neoclassicismo, pela mística, pelo romantismo, etc. (MAMEDE, 1987, p. 132)

Para a poética cabralina, tão importante quanto *o Cantar del Mio Cid* são as obras de Gonzalo de Berceo (1198?-1264?)¹¹¹, clérigo secular do monastério de San Millán de la Cogolla¹¹² cujo verso “*Quiero que compongamos io e tú una prosa*”, extraído do poema *El duelo que fizo la Virgen María el día de la pasión de su fijo Jesucristo*¹¹³ (BERCEO, 2018, estrofe 10), foi utilizado por Cabral como epígrafe de *Rio*:

10

“Fraire - disse la dueña-	non dubdes en la cosa,
yo só doña María,	de Josep la esposa;
el tu ruego me trae	apriesa e cueitosa:
quiero que compongamos	yo e tú una prosa”.

Segundo Ernst Robert Curtius (1996, p. 472), “a poesia latina medieval só penetrou gradualmente na Espanha” e “o primeiro impulso ocorreu por volta de 1230 com Berceo”, clérigo de grande preparo intelectual, o que incluía as letras latinas e as fontes de um largo saber religioso (GERLI, 2015). Sendo um dos primeiros escritores que conhecemos em língua espanhola, pautou-se também na escassa literatura vulgar

¹¹¹Cf. o capítulo de Joaquín Artiles “Presencia de Berceo en su obra” inserido no livro *Los recursos literarios de Berceo*. Madrid, Gredos, 1968, p. 19-23.

¹¹²Esse monastério é uma instituição religiosa fundada no século VI e está situada no município de *San Millán de la Cogolla*, na comunidade autónoma de *La Rioja*, norte da Espanha, região próxima ao País Basco.

¹¹³Muitas vezes citado simplesmente como *Duelo de la Virgen*.

então existente: os cantares de gesta, a técnica dos jograis e a poesia amorosa dos trovadores provençais e galego-portugueses, aspecto esse de sua obra quase desconhecido (BELTRÁN, 2016, p. 235).

A partir de meados do século XII, multiplicam-se manuscritos dedicados à Virgem Maria, característica do culto religioso desde São Bernardo (1091-1153) e do papado de Inocencio III (1198-1246), auge das pregações, para as quais eram necessárias coleções de anedotas piedosas que pudessem ser difundidas pública e amplamente àqueles que não sabiam latim¹¹⁴. Dessa forma, os clérigos ilustravam os seus sermões. Além disso, a difusão da leitura e da escrita favoreceu a produção de romances em verso, como os *Miracles de Nôtre Dame*, de Gautier de Coinci (1177-1235), os *Milagros*, de Gonzalo de Berceo e as *Cantigas de Santa María*, de Afonso X, o Sábio. Dessa maneira, multiplicaram-se as narrações dos milagres, sobretudo os marianos (BELTRÁN, 2016, p. 21-22).

O poema *El duelo que hizo la Virgen María el día de la pasión de su hijo Jesucristo* é um diálogo de São Bernardo com Virgem Maria, em que ele lhe pede para relatar o sacrifício de Jesus, e a Virgem o faz, cena a cena e passo a passo (SOL, 2018, p. 243-4). Para a composição de *O Rio*, interessa pensar nesse percurso de sacrifício e morte, se levarmos em conta o caminho inexorável do rio para o mar, onde morre; mas interessa sobretudo não o conteúdo religioso em si, e sim o procedimento formal próprio utilizado por Berceo: o tetrástrofo monorrimo ou *cuaderna vía*, estrofe de quatro versos alexandrinos — no caso, versos de 14 sílabas poéticas divididos em duas partes de sete sílabas, pensados em homenagem a Alexandre — de uma única rima consoante, própria de um *mester de clerecía*.

De acordo com Vicente Beltrán (2016, p. 242-245), trata-se de espécie extraordinária de *encabalgamiento* ou *enjambment*, em que cada hemistíquio ou cada verso gozam de autonomia sintática, uma vez que o ritmo estrófico se baseia na perfeita

¹¹⁴“Como es bien sabido, Berceo no inventa los temas de sus composiciones, sino que su actividad creadora se centra en divulgar en romance los relatos escritos en latín. De ahí que para sus narraciones milagrosas dispondría de aquellas colecciones latinas de milagros marianos que eran difundidas por los monasterios más notables.” Cf. Claudio García Truza. *Gonzalo de Berceo - Los Milagros de Nuestra Señora - Iglesia de San Román de Villaseca (La Rioja)*. Nota Introductoria. In: *Biblioteca Gonzalo de Berceo*. Disponível em: <http://www.vallenajerilla.com/berceo/turza/introduccion-milagros.htm>. Acesso em: 21.jul.2018.

organização de períodos e pausas. Daí se notar uniformidade e continuidade, certa monotonia, desse tipo de estrofe, muito apropriada à narração. Assim como outros mestres *de clerecía*, Berceo tendia a reforçar os aspectos rítmicos da estrofe por meio de figuras retóricas, como o hipérbato:

Fue con los azadones la cerraja rancada.

Gonzalo de Berceo, 2016, Estrofe 877 (grifo nosso)

Cabral, de maneira similar, utiliza-se de vários hipérbatos no decorrer de *O Rio*, como o que segue abaixo:

Lado a lado com gente
viajamos em companhia.
Todos rumo do mar
e do Recife esse navio.

Com a emulação da prosa de Berceo, porém por meio de anacolutos, Cabral também produz uma forte imagem: o corte do rio. Seria interessante lembrar o destaque que Jorge Guillén (1969, p. 32-9) faz do uso de metáforas, imagens e símiles nos versos de Berceo. Para Guillén, essas figuras procediam sempre de um “entorno natural”, de “algo vivo”. Conceitos abstratos ganham expressões mais cotidianas, próximas do dia a dia, como se pode observar na contraposição entre o destino de cristãos fiéis e de pecadores:

Señor, los tos amigos en el mar fallan vados,
a los otros en seco los troban enfogados

Gonzalo de Berceo, Estrofe 456

Guillén ainda enaltece o verso em que Berceo se refere à Maria *como madre del pan de trigo* para afirmar o seu “realismo”. Pequenos detalhes da experiência mais mundana são colocados em evidência, o abstrato torna-se concreto e há, no geral, a

descrição de ambientes humildes, o que muito se credencia à vida de Berceo no monastério. É o que se pode ver na *Vida de Santo Domingo*, quando se roga por paz e prosperidade:

Ruega, señor e padre, a Dios que nos dé paz,
caridad verdadera, la que a ti muy plaz,
salut e tiempos bonos, pan e vino assaz.

Gonzalo de Berceo, estrofe 772

Na estratificação retórica medieval, tais recursos correspondiam ao chamado “estilo humilde” e foram muito usados nas prédicas e nas obras de divulgação do cristianismo. Segundo María Jesús Lacarra Ducay (2018), ao empregar a *cuaderna vía*, Berceo populariza as coleções latinas:

Gonzalo de Berceo, perfecto ejemplo de clérigo secular, aunque unido espiritual y profesionalmente a un monasterio. Sus conocimientos gramaticales, retóricos y poéticos se plasman en el uso de una peculiar técnica literaria, la denominada estrofa de la *cuaderna vía*, que, en palabras de Isabel Uría, puede convertirse en rasgo pertinente de una escuela poética. Los autores, como se muestra en la famosa estrofa 2.^a del Libro de Alexandre, se sienten satisfechos de esta innovación métrica que los diferencia de los juglares — aunque otros poetas europeos también hayan recurrido a cuartetos monorrimos similares — y de la «gran maestría» que exige construir unos versos de 14 sílabas con un ritmo pausado y sin recurrir a licencias métricas. Del mismo modo se enorgullecen de ser capaces de leer un “escrito” en latín para romancearlo, adaptándolo a un público iletrado, y de llevar adelante una actividad creadora con todo un despliegue de habilidades retóricas.

Para efeito de análise e comparação, leiamos, primeiramente na formatação original (I) e, a seguir, em nossa proposta de leitura por meio da *cuaderna vía* (II), o trecho intitulado “Da Lagoa da Estaca a Apolinário”, inserido logo na abertura de *O Rio* 115.

¹¹⁵Cf. Melcion Mateu. *Prefácio de João Cabral de Melo Neto a Em va fer Joan Brossa: teoria e prática do realismo em dois poetas do pós-guerra*. Anuário de Literatura, vol. 14, n. 1, 2009, p. 176-7.

I

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

II

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

Em *O Rio*, as imagens se iniciam nos versos ímpares e terminam nos pares, constituindo, portanto, sempre a justaposição de um conjunto formado por dois versos. Vimos acima ser possível analisar um trecho do poema, se resolvermos unir os versos em unidades de dois elementos, como se fossem um só verso longo. Esse arranjo métrico permite uma comparação com os poemas antigos espanhóis. Além da *cuaderna vía*, outro recurso frequente na poesia de Berceo é a comparação:

geralmente a partir de elementos concretos, comuns, para facilitar a compreensão da distante esfera religiosa, tornando-a visível. Os animais, por exemplo, estão muito presentes nessas comparações, principalmente o cachorro. Cabral (...) já aproximara o mesmo Capibaribe a um cão. Portanto, Berceo seria para Cabral o grande exemplo de como um homem de cultura pode se comunicar com seu público. Os objetivos são opostos: o “mester de clerecía” queria catequizá-lo, já o poeta do século XX, denunciar-lhe uma situação social. (CARVALHO, 2006, p. 49)

Figura 2 — Fac-símile de *Los milagros de Nuestra Señora*, 1864. Reprodução digital baseada em *Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, coleção elaborada por Tomás Antonio Sánchez, continuada por Pedro José Pidal e aumentada e ilustrada por Florencio Janer. Madrid, M. Rivadeneyra, 1864, p. 103-131.

Fonte: *Poetas castellanos anteriores al siglo XV / colección hecha por don Tomás Antonio Sánchez, continuada por el excelentísimo señor don Pedro José Pidal*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/milagros-de-nuestra-senora--2/>. Acesso em: 21.jul.2018.

A crítica também enfatizou o caráter “prosificante” de *O Rio*, sobretudo a partir do verso de Gonzalo de Berceo “Quiero que compongamos io e tú una prosa”. Em poemas como “A Augusto de Campos”, de *Agrestes* (1985), para ficarmos em apenas um exemplo, encontramos os seguintes versos, que poderiam, em tese, confirmar a “linha vizinha à prosa”:

Você aqui reencontrará
as mesmas coisas e loisas
que me fazem escrever
tanto e de tão poucas coisas:
o pouco-verso de oito sílabas
(em linha vizinha à prosa)
que raro tem oito sílabas,
pois metrifica à sua volta;
a perdida rima toante
que apaga o verso e não soa,
que o faz andar pé no chão
pelos **aceiros da prosa.**

(grifo nosso)

O grande problema dessa leitura é que, se levarmos em consideração o que se chama de “prosa” na poesia medieval espanhola, encontraremos outras significações. *Prosa* significava “hino”, “poema”, e no caso desse verso de Berceo, é possível entender o termo *prosa* como “sequência”¹¹⁶. A significação é, como se vê, bem diferente da que temos hoje, ou seja, *prosa* como oposição a *verso* ou a poesia.

É válida, portanto, a observação realizada por Marta de Senna (1980), apoiando-se na análise de Jorge Guillén¹¹⁷, sobre o tema: em Berceo, “poesia e prosa são termos inseparáveis”; logo, a leitura de *O Rio* que enfatiza o caráter “prosificante” do livro pode ser extremamente anacrônica, por não levar em consideração o uso que João Cabral faz da poesia espanhola antiga, tensionando compreensões diferentes sobre o mesmo termo.

Como já observou Ricardo Carvalho (2006, p. 48), “a palavra “prosa”, originária do latim, significa “o que anda em linha reta”, em oposição a verso. Em Berceo, “prosa” diz respeito à ideia de “sequência”, o percurso de uma missa. Acrescento ainda que, em

¹¹⁶Cf. Joaquín Artilles. *Los recursos literarios de Berceo*. Madrid: Gredos, 1964. (apud SENNA, 1980)

¹¹⁷Cf. *Lenguaje y poesía* (apud SENNA, 1980 p. 52).

O Rio, “...compongamos io e tú una prosa” carrega o sentido de “compor”, “pôr junto”, “confluir” narrativas antigas e modernas, juntar narratividades, construir sequências. Além de tratar de uma realidade pobre, Cabral propõe confluências entre o rio, a figura do sertanejo, a paisagem e a voz, tudo condensado no espaço ocupado pelo *tu*.

Pode-se se dizer que a poesia antiga castelhana, ou mesmo o cronotopo da Península Ibérica e do sertão nordestino, tornam-se, a partir de *O Rio*, pedra-angular na poesia de João Cabral, aparecendo em diversas coletâneas do autor, como *Morte e Vida Severina* e *Paisagens com Figuras*, para ficarmos apenas em dois exemplos. O conceito de *tradição*, tal como explicitado por T.S. Eliot (1997, p. 21-32), vale para analisar a poesia de João Cabral dos anos 1950: o sentido histórico deve compreender não apenas uma percepção do passado, mas a presença do passado no presente. Nesse sentido, é possível observar o quanto os ritmos da tradição medieval ibérica podem ser tensionados aos ritmos da tradição popular nordestina.

Seguindo esse raciocínio, a crítica social e histórica presente em *O Rio* se caracteriza por uma “poética do denotativo”, como já observou Luiz Costa Lima (1974) ao analisar o poema *Uma Faca Só Lâmina*; acresce-se o fato de que tal crítica social e histórica também se articula a partir de uma mistura de tempos poéticos, por meio de contínuas apropriações métricas e rítmicas antigas. Guardadas as devidas proporções e as especificidades históricas, em *O Rio*, é possível afirmar que Cabral constrói um poema “em voz alta” para popularizar o que já era popular nos textos antigos, mas que, com o correr do tempo, tornou-se hermético, não-comunicativo.

Vê-se, portanto, que a inserção da poesia medieval é um dos fatores a trazer certa pulsão de conflito à poesia de Cabral, ao inserir-se em seu objetivo de construir uma poesia que investigue sua função na modernidade, tema da tese de 1952. É algo que se deve aos seus primeiros anos na Espanha e que se desenvolverá em sua obra posterior.

4.3 O Rio, Jorge Manrique e os cemitérios pernambucanos

Apesar de muitos estudos sobre a obra de Jorge Manrique (1440? - 1479?), autor das *Coplas sobre la muerte de su padre*, dispõe-se de dados esparsos sobre a sua vida, fato não raro se pensarmos em poetas contemporâneos a ele, como François Villon. Sabe-se que, provavelmente, não completou 40 anos de idade e que seus esforços foram dedicados menos à poesia do que aos embates políticos e cortesãos, muito embora durante a vida de seu pai, ele e seus irmãos não tivessem muito protagonismo nos assuntos político-militares da família.

Em crônicas da época¹¹⁸, encontramos apenas menções a ele como “*fijo del conde Paredes*” ou como “*fijo del mestre don Rodrigo*”. Sabe-se também que o momento de maior atividade política da família Manrique se situa entre o final do reinado de Juan II de Castilha e o início do reinado dos Reis Católicos, concentrando-se nos anos turbulentos de Enrique IV (1454-1474) (CARAVAGGI, 2016). É importante salientar ainda neste início de abordagem que, para muitos estudiosos, Don Rodrigo, pelos feitos heroicos computados a ele e pela fama que alcançou com as *Coplas*, seria “*el segundo Cid*” (PULGAR, 1985) da literatura espanhola.

Figura 3 – Jorge Manrique. Retrato de Juan de Borgoña.

Foto Arquivo Espasa.

¹¹⁸Cf. Alonso de Palencia, *Crónica de Enrique IV* (1973) e Antonio Serrano de Haro, *Personalidad y destino de Jorge Manrique* (1975).

Manrique fazia parte de umas das famílias mais ilustres de Castilha, herdeira da antiga casa de Lara¹¹⁹. Nasceu em Paredes de Nava¹²⁰, feudo de Don Rodrigo, que foi “Cavaleiro da Ordem de Santiago”¹²¹, tendo combatido os mouros em diversas ocasiões no Reino de Granada. Don Rodrigo, agindo sempre como um político sagaz (PULGAR, 1985, p. 123-5) defendeu os interesses de don Alfonso na luta pela coroa de Castilha, contrapondo-se a figuras poderosas de sua época, como don Álvaro de Luna e o Marqués de Villena. Manrique, a exemplo de seu pai, foi também *Cavallero de la Orden de Santiago* e sua vida militar, marcada por lutas nobiliárquicas, começa, de fato, quando o pai falece. Pode ser considerado uma personificação exemplar das qualidades aristocráticas de sua época, a antiga tópica das armas e das letras. Militar perseverante, prudente e discreto, justamente o que se deveria esperar de um cortesão em meados do século XV (CASTIGLIONE, 2008).

Figura 4 – *Santiago en la batalla de Clavijo*.
Juan Carreño de Miranda

Fonte: Museu de Belas Artes de Budapeste

Figura 5 – Representação de Santiago Matamouros.

Fonte: Portada principal do Convento de San Marcos, na cidade espanhola de León.

¹¹⁹A casa de Lara é uma linhagem da nobreza da Espanha com origem no Reino de Castela e que exerceu enorme influência política nos reinos de Castela e Leão, assim como na Andaluzia e na Galícia entre os fins do século XI e meados do século XIV. (SALAZAR Y CASTRO, 2009, p. 407).

¹²⁰Data e lugar não são documentados de maneira confiável (CARAVAGGI, 2016, p. 17).

¹²¹Ser nomeado Mestre da Ordem de Santiago conferia, na época, poder militar e político quase superior ao de um monarca. Surgida no século XII no reino de Leão, trata-se de uma ordem religiosa e militar que homenageia o patrono da Espanha, “Santiago, o maior”. O grande objetivo da ordem é, ao mesmo tempo, proteger os peregrinos do Caminho de Santiago e expulsar os mouros da Península Ibérica.

“*Para justipreciar la poesía de Jorge Manrique, hay que colocarla en el centro de la gran tradición espiritual de la Edad Media*”. Assim, Stephen Gilman (1959) inicia seu importante ensaio sobre as *Coplas*, célebre poema sobre a morte de seu pai. O crítico estadunidense não deixa de indagar sobre as relações entre a “estrutura temporal constitutiva da existência histórica” (HANSEN, 2005) de Jorge Manrique e a potencialidade poético-representativa da “doutrina das três vidas”, ponto pacífico na crítica manriqueana, a saber: a vida terrena, a vida da fama e a vida eterna. Essa “três vidas” são, na verdade, as três partes estruturais do poema, que narra as glórias militares e a vida cortesã de don Rodrigo, pai de Jorge Manrique, ao mesmo tempo em que aponta tanto para a efemeridade de tais conquistas quanto para a transição entre vida e morte, momento que traz consigo os ensinamentos que levam à vida eterna.

Para tal empreitada, Gilman se apoia no conceito de tradição (SALINAS, 1970), tal como o poeta Pedro Salinas, outro importante crítico de Manrique, utilizou-o para se referir às *Coplas*: são rechaçadas as noções de “influência”, “precursor”, “fonte”, “pré” ou “pós”, que reforçariam o entendimento da poesia de Manrique por meio de uma história da literatura que introduz anacronicamente conceitos estanques sobre o tempo passado. Dessa forma, não podemos considerar Manrique como precursor de Jorge Guillén dentro de um “fenômeno criador” que, como se sabe, não passa de uma compreensão romântica da literatura. Gilman não se pauta pela classificação historiográfica de Wölfflin para refletir sobre a tradição poética espanhola. Interessa a ele pensar Manrique quando “*la doctrina*” das ‘*tres vidas*’ *deja de ser lugar común para convertirse en poesía*”, sendo que essa metamorfose se manifesta “*en el campo de la estructura*” (GILMAN, 1959) do poema.

Nesse sentido, é de fundamental importância destacar que Jorge Manrique é certamente um dos poetas do século XV mais cultuados pelas chamadas Gerações de 1898 e de 1927, entre eles Federico Garcia Lorca, o próprio Jorge Guillén e também Rafael Alberti, poetas que nutriam uma verdadeira obsessão pelas *Coplas sobre la muerte de su padre*, num momento também de muito conservadorismo político na Espanha. Como explica Pío Baroja:

Nos hemos encontrado identificados con Gonzalo de Berceo, con el *Poema de Fernan González*, con el *Romancero*, con el *Arcipreste de Hita*, con Jorge Manrique. (*apud* PRIEGO, 2014)

Antonio Machado (*apud* PRIEGO, 2014) é outro poeta que não disfarça a importância de Gonzalo de Berceo para a sua geração, por sua “linguagem simples”. Também sobre Manrique podemos ver sua admiração no poema “Glosa”:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar a la mar,
que es el morir; !Gran cantar!
Entre los poetas míos
tiene Manrique un altar.
Dulce goce de vivir:
mala ciencia del pasar,
ciego huir a la mar.
Tras el pavor del morir
está el placer de llegar.
!Gran placer!
Mas ¿y el horror de volver?
!Gran pesar!

Quando João Cabral inicia sua carreira diplomática em Barcelona, no final dos anos 1940, a poesia espanhola antiga, como já escrevemos acima, passa a ser o seu “paideuma”. Cabral reside mais de dez anos na Espanha e é importante lembrar que lá publicou livros decisivos em sua obra poética, num arco que vai de 1947 até 1966, ou seja, desde *Psicologia da Composição com a Fábula de Anfion e Antiode* até *A Educação pela Pedra*.

Entrementes, em 1947, início do “tempo espanhol” de Cabral, ainda era muito recente o fim da Segunda Guerra Mundial; além disso, a ONU havia condenado fazia pouco tempo a ditadura de Franco, por conta da forte repressão, violência e perseguição a inimigos políticos e opositores do regime. Política, poesia e história: com a publicação de *O Rio*, em 1953, Cabral faz com que a poesia medieval espanhola atravessasse seus poemas mais geográficos. Espaços e tempos, empíricos e ficcionais, cruzam-se em tensão. Manrique, como Berceo, é inserido nessa ossatura de temporalidades poéticas tensas e distintas.

Figura 6 – Monumento a Jorge Manrique, localizado ao lado da Igreja de Santa Eulália, na cidade de Paredes de Nava, sua terra natal. A escultura, em bronze, é de autoria de Julio López Hernández.

*

Embora, a poesia lírico-amorosa e a burlesca, se somadas, sejam mais numerosas no cômputo geral da obra de Manrique, interessa de maneira mais direta para este estudo somente as *Coplas sobre la muerte de su padre*, não apenas para efeito de comparação com *O Rio* (1953), de João Cabral, mas também pelo fato de as *Coplas* ocuparem uma posição de mais eminência no conjunto de poemas manriqueanos. As *Coplas* são a obra mais famosa de Jorge Manrique e um dos pontos altos da poesia espanhola, sendo copiada em numerosos cancioneros e manuscritos, além de angariar com o tempo diversos glosadores e críticos (PELAYO, 1944).

Juan de Valdés (2004) assinalou, por exemplo:

(...) ay algunas coplas que tienen buen estilo, como son las de Garcí Sánchez de Badajoz, y las del Bachiller de la Torre, y las de Guevara, aunque éstas tengan mejor sentido que estilo, y las del Marqués de Astorga. Y son mejores las de don Jorge Manrique que comienzan “Recuerde el alma dormida”, las quales, a mi juicio, son muy dinas de ser leídas y estimadas, assí por la sentencia como por el estilo.

Segundo Valdés, em Manrique, não havia “excessos verbais”, sua linguagem poética equilibra “sentença” e “estilo”. Trata-se de um ideal de poesia sóbria, próxima inclusive da oralidade, em que a língua falada ganharia mais destaque do que os latinismos dos monastérios. Como explica ainda Valdés (2004):

Por buenas [coplas] tengo las que tienen buena y clara sentencia, buenos vocablos acomodados a ella, buen estilo sin superfluidad de palabras y sin que haya ni una sílaba superflua por causa del metro, ni un vocablo forçado por causa del consonante; y por malas tengo las que no son desta manera.

Parte da crítica imputa aos poemas de Manrique certa pobreza de recursos formais ou algum apelo à “simplicidade estilística”, mesmo raciocínio que é estendido a *O Rio* de João Cabral. A pobreza de recursos formais é tida como um elogio, no caso de Manrique, pois se contrapõe aos “ornamentos retóricos”, aos “excessos” e “rebuscamentos” de sua época. No caso de João Cabral, a simplicidade de *O Rio* é credenciada mais ao fato de o poema ter sido inserido pelo próprio poeta na “água da comunicação”, como já sublinhamos. Logo, em *O Rio* haveria o desejo de atingir um público não acostumado com a linguagem poética. Tanto no primeiro caso como no último, há certos problemas conceituais a explorarmos.

Em Manrique, dizer que há “simplicidade” quando o poeta usa recursos retóricos correntes no século XV, é desconhecer que a ornamentação é central nessa época e não um exagero ou rebuscamento, ou seja, há uma leitura anacrônica nesse tipo de análise sobre sua poesia. Já no caso de Cabral, quando se trata da relação de *O Rio* com a poética antiga espanhola, fala-se de passagem, sem ressaltar que a “simplicidade” de *O Rio* não significa pobreza de recursos compositivos; ao contrário, os recursos usados por Cabral cravam no espaço do poema diálogos agudos entre temporalidades diferentes.

É fato também que as *Coplas sobre la muerte de su padre* são marcadas por uma impressionante ligação com o seu tempo. Ramón Menéndez Pidal (1950) destaca, por exemplo, que, se Manrique usa latinismos, sempre o faz com parcimônia. Termos como *senectud* vêm acompanhados de vocábulos vulgares como *vejez* e *anciania*. Tudo muito direto e concreto. Embora considerada a diferença de propósitos advindos das distintas temporalidades, tal concretude e dureza dos vocábulos lembra os versos de Marianne

Moore (1991): *where there is personal liking we go / where the ground is sour*. E esse “solo ácido” é certamente ponto de partida para a breve análise comparativa entre as *Coplas para la muerte de su padre* e a poesia de João Cabral de Melo que faremos a seguir.

*

Sabe-se que as formas de representação da morte na chamada arte medieval são muito variadas. As questões filosófica e moral, a fugacidade do tempo, a virtude, o vício, a salvação da alma, o Paraíso e o Inferno são temas cristãos que acompanham um longo discurso sobre a morte. Há nos versos iniciais das *Coplas* “*la exhortación a despertar, dirigida en idéntico modo verbal al alma entorpecida por el sueño*¹²²”, que é encontrada também em um hino dedicado a São Ambrósio e, posteriormente, adotado pela liturgia cristã nas preces do primeiro domingo do Advento. Ao mesmo tempo, há nesses versos uma paráfrase da famosa fala de Francesca em *A Divina Comédia*: “*Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria*”.

Vejamos, então, que toda a temática religiosa, a reflexão sobre a importância do passado sobre o presente, extraída certamente do *Eclesiastes*, também está angariada no conceito antigo de *aemulatio*:

Recuerde el alma dormida,
abive el seso e despierte
contemplando
cómo se passa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando;
**quán presto se va el placer,
cómo, después de acordado,
da dolor;**
cómo, a nuestro parescer,
qualquiera tiempo pasado
fue mejor.

¹²²Em *La idea de la fama en la Edad Media Castellana*, María Rosa Lida de Malkiel analisa pormenorizadamente as ressonâncias épicas e medievais das *Coplas para la muerte de su padre*, de Jorge Manrique (*apud* CARAVAGGI, 2016).

Y pues si vemos lo presente
cómo en un punto s'es ido
y acabado,
si judgamos sabiamente,
daremos lo no venido
por pasado.
Non se engañe nadi, no,
pensando que ha de durar
lo que espera
más que duró lo que vio,
pues que todo ha de pasar
por tal manera.

Jorge Manrique, v. 1-24,
grifos nossos

Segundo diversos críticos (CARAVAGGI, 2016), as *Coplas sobre la muerte de su padre* funcionam como uma síntese de todos os procedimentos herdados em relação à poética tanatológica dos séculos XIII ao XV. De modo geral, nos relatos épicos ou hagiográficos antigos, a morte do herói não é relevante em si, servindo apenas como um dos episódios do poema, uma vez que a narração das façanhas do herói funciona como forte justificativa para a descrição da morte, já com a perspectiva da salvação da alma para a vida eterna.

É o que acontece com a morte de Alexandre, em *El Libro de Alexandre*, atribuído a Gonzalo de Berceo, no instante em que o herói se reclina em seu leito ao perceber que a hora da morte se aproxima, sendo a partir de então rodeado por parentes e amigos. A todos dirige um longo discurso de agradecimento, no qual faz menções à lealdade e ao seu longo legado, além de tratar da divisão de bens; no entanto, aos poucos, vai perdendo a voz até ser, finalmente, encomendado a Deus. O agonizante, debruçado em seu leito, sofre as tentações do diabo, mas é resgatado pela ação de anjos que o encaminham para a boa morte. Dessa forma, Gonzalo de Berceo descreve a morte de Alexandre, assim como a de outros protagonistas de seus poemas.

Há também outras possibilidades para a representação da morte. Quando *Os Versos da Morte*, texto escrito entre 1194 e 1197 pelo monge Hélinand de Froidmont¹²³, ficaram conhecidos, depois de uma intensa difusão de cópias, a representação da morte

¹²³Hélinand de Froidmont descende de uma família nobre e nasceu em *Pronleroy*, região que pertence ao Departamento de l'Oise, atual região de *Hauts-de-France*.

passou a ser personificada, sendo que as reflexões morais todas que aparecem no poema advêm de um contato direto e presencial com a Morte. Assim, tais reflexões não dependem mais de uma narração à qual a morte está subordinada. Em *Os Versos da Morte* não temos, portanto, a descrição ou narração de mortos, mas a própria Morte enquanto sujeito e objeto poético.

Figura 7 – Capa da edição brasileira de *Os versos da Morte*, com tradução de Heitor Megale.

O mais remoto antecedente das *Danças Macabras*¹²⁴ é um diálogo versificado entre três vivos e três mortos. O *Dit de trois morts et des trois vifs* ganhou diversos relatos, acréscimos, traduções e iluminuras, sendo muito difundido desde o século XII. Nesse instigante diálogo, três nobres encontram três cavaleiros mortos, cujos cadáveres são corroídos por vermes, e esse aspecto se configura como uma grande diferença em relação ao poema de Froidmont: as recomendações sobre a vida, a virtude e a iminência da morte se dão em um contexto dramático, por meio de diálogos entre mortos e vivos. Os diálogos de *Dit de trois morts et des trois vifs* e os versos de Froidmont são a base daquilo que se constituirá mais tarde como *Danças Macabras*, uma das representações

¹²⁴Trata-se de uma alegoria surgida na Idade Média que trata da morte, seu caráter impreterível e inexorável, que a todos une em uma só dança, independentemente da identidade, virtude ou vício de quem ela resolva tocar. Há representações de *Danças Macabras* em diversas artes: literatura, pintura, escultura, gravura e música.

mais fortes sobre a morte até meados do século XV.

No caso de Manrique, como já sublinhado, todos os motivos elencados acima sobre a morte foram sintetizados nas *Coplas*: para tratar das ações guerreiras e militares de Don Rodrigo, seu pai, Manrique, como escreveu Salinas, descarta “*la macabra, la truculenta y empavorecedora versión de nuestra mortalidad*” (1970), tratando a morte não de maneira abstrata, mas com imagens concretas, colocando em evidência os rios caudais, os rios “chicos”, o mar e optando por não invocar “*los famosos poetas y oradores*”, suas “*ficciones*”.

Figura 8 – Embora posterior à produção de Manrique, a tela de Juan de Valdés estabelece bom diálogo com as *Coplas sobre la muerte de su padre*.

In ictu oculi (“Num piscar de olhos”), 1672. Hospital de la Caridad, Sevilha.

Porém, tal concretude, além de não impedir a reflexão sobre a inexorável passagem do tempo, também está marcada pela subversão de um recurso retórico: a invocação das musas¹²⁵ é, no poema, cristianizada, uma vez que as divindades pagãs são substituídas por divindades cristãs:

¹²⁵E. Curtius afirma que “desde o início, a rejeição das Musas pelos poetas cristãos nada mais é que a marca que identifica a mentalidade eclesiástica convencionalmente correta (...) Raras vezes deixa de ser *topos* obrigatório. (...) só nos séculos XII e XIII se descobriu o tom do *myterium fascinosum* (...) Mas mesmo o *topos* da rejeição das Musas pode reviver na boca de um genuíno poeta. Veio a ter sua bela expressão nas estrofes de Jorge Manrique” (CURTIUS, 1996, p. 304).

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
que es el morir;
allí van los señoríos
derechos a se acabar
y consumir;
allí los ríos cabdales,
allí los otros medianos
y más chicos,
allegados son iguales
los que viven por sus manos
y los ricos.

Dexo las invocaciones
de los famosos poetas
y oradores;
non curo de sus ficciones,
que traen yerbas secretas
sus sabores.
Aquél sólo m'encomiendo,
Aquél sólo invoco yo

de verdad,
que en este mundo viviendo,
el mundo non conoció
su deidad.

Este mundo es el camino
para el otro, que es morada
sin pesar;
mas cumple tener buen tino
para andar esta jornada
sin errar;
partimos cuando nascemos,
andamos mientras vivimos,
y llegamos
al tiempo que feneçemos;
assí que quando morimos,
descansamos.

Jorge Manrique, v. 25-60

Tendo conhecimento das experiências de Froidmont, Manrique não usou nas *Coplas* apenas a morte de um personagem como tema principal, mas a mescla de muitos estilos: à morte de seu pai acrescem-se denúncias de alcance político, a agonia da passagem, com a descrição do momento intermediário entre a vida e a morte, a *Ars Moriendi*, o *Memento Mori*, as *Danças Macabras*.

Segundo Stephen Gilman (1959), que segue de perto Pedro Salinas e Américo Castro, a “doutrina das três vidas” é fundamental para a compreensão das *Coplas*, porque o poema, mais do que tratar a morte de maneira macabra, seguindo a tradição quatrocentista, põe em confronto a morte e a vida por meio de uma mistura dos estilos de que falávamos há pouco. Se, no início do poema, temos “*Recuerde el alma dormida*”, no final don Rodrigo responde à Morte: “*Consiento en mi morir / con voluntad plazertera, / clara y pura*”. Entre ambos, segundo Gilman, há “*las fuerzas de la vida*”.

É importante lembrar que procedimentos técnicos da poesia e da pintura funcionam aqui também com o caráter do *disegno*¹²⁶. Manrique segue, portanto, uma

¹²⁶*Disegno* no trocadilho italiano, *segno de Dio*, é o signo de Deus na mente. Ver capítulo 2.

longa tradição de estrutura pictórica e poética tanatológica. Daí, a visualidade de seus versos, a concretude dos vocábulos, a sua “dureza”. Em seu *disegno*, a morte não aparece de maneira inorgânica e ideal, mas como um cavaleiro armado, uma figura de honra a conversar com Don Rodrigo e a enfatizar assim sua “vida de fama”, suas façanhas e a sua condição de homem abastado e honrado. É o que se vê nos versos finais:

diziendo: "Buen cavallero,
dexad el mundo engañoso
y su falago;
vuestro corazón de azero
muestre su esfuerço famoso
en este trago;
y pues de vid a y salud
fezistes tan poca cuenta
por la fama,
fazedla de la virtud
para sufrir esta afrenta
que vos llama.

“No se os faga tan amarga
la batalla temerosa
que esperáis,
pues otra vida más larga
de fama tan gloriosa
acá dexás.

Jorge Manrique, v. 410-5

Don Rodrigo é, portanto, convidado a duelar, e a sua vida de façanhas passa por um risco, podendo ser colocada à prova em sua última empreitada. A morte exige o sentido da vida e, para Don Rodrigo, aceitá-la nesse momento se configura como vitória, como ato heroico, ao contrário do que se poderia pensar inicialmente. Ele recusa o jogo de xadrez bergmaniano com a morte, e o poema se fecha, é claro, em chave cristã.

Observemos ainda que, no decorrer do poema, a morte aparece também por meio de uma figura feminina a expressar sua beleza e elegância, e o *ubi sunt*, à moda de François Villon, representa a espreita da morte diante da exuberância da vida, desafiando-a. A morte, personificada em uma companheira de dança, é também uma

mulher no poema de Manrique, como se sugerisse por meio de “torneos”, “paramentos”, “bordaduras” e “çimeras” contrastes com a vida, enleios, danças que não somente perturbem, mas coloquem à mostra as maiores potencialidades da vida:

Las justas y los torneos,
paramentos, bordaduras
y çimeras,
¿fueron sino devaneos?,
¿qué fueron sino verduras
de las eras?

Jorge Manrique, v. 185-90

*

Em João Cabral de Melo Neto, a morte não é representada de maneira personificada, a partir de diálogos ou como uma figura feminina, por meio de mistérios e ambiguidades. Não há “Muerte y belleza” (CASTRO, 1957) com vistas à vida eterna; tampouco peregrinação cristã (“*Este mundo es el camino / para el otro*”) e o alerta para efemeridade de qualquer glória mundana diante do curso fatal que é imposto à vida de todos os seres humanos.

Quase sempre figurada como social, a morte é representada muitas vezes na poesia de João Cabral por meio do mar, sendo a “preamar” o equivalente, no poema de Manrique, ao momento transitório entre a vida e a morte. Acontece que, em Cabral, a morte dos rios *chicos*, afluentes do Capibaribe, ou do próprio Capibaribe, representa também o confronto entre a vida e a morte, mas agora sem nenhuma transcendência ou espiritualidade. Temos apenas os “vazios do homem”, “o vazio que inchou por estar vazio¹²⁷”, “piqueniques infantis que dá a morte¹²⁸”, tudo como consequência política e também geográfico-econômica de “leitões-tumba¹²⁹”, formados ao longo de “rios fracos¹³⁰”. A peregrinação em Cabral, como se sabe, é o sertanejo retirante que foge para o litoral por conta da seca. Embora Cabral trabalhe com o medievalismo ibérico e este seja marcado pelo cristianismo¹³¹, ainda assim a peregrinação não é cristã, no sentido

¹²⁷“Os Vazios do Homem”, In: *A educação pela Pedra*.

¹²⁸“Duas das festas da Morte”, In: *A educação pela Pedra*.

¹²⁹“Na morte dos Rios”, In: *A educação pela Pedra*.

¹³⁰“Uma mulher e o Beberibe”, In: *A educação pela Pedra*.

¹³¹Como se sabe, em *Morte e Vida Severina*, temos um auto de natal, com inúmeras imagens que remetem ao cristianismo, como o rosário, as ladainhas e as figuras do Mestre Carpina e das ciganas, que, junto a outros personagens, a exemplo dos Reis Magos, levam presentes ao filho de José. Ainda assim,

específico de que não indica a condição provisória de uma vida terrena que aspira *el camino para el otro que es morada sin pesar*.

Contudo, a morte em João Cabral aparece também como confronto. Interessa não exatamente a morte, mas a vida que é corroída por ela. Luiz Costa Lima (2017, p. 142-155), em excelente análise, mostra como, na linguagem cabralina, o sentido habitual conferido aos cemitérios sofre uma metamorfose. Descanso e paz eterna se convertem em pura “ironia”, “repugnância e horror”. O poema “Cemitério Pernambucano (Toritama)” inicia-se com uma indagação que nos traz a dimensão do impasse:

Para que todo este muro?
Para que isolar estas tumbas
Do outro ossário mais geral
Que é a paisagem defunta?

Do início do poema, conclui-se que os que estão fora do cemitério também fazem parte de um “ossário geral”; logo, vida e morte perdem suas distinções. Como aponta Costa Lima (2017, p. 142-145), a vida seca dos que vivem “em calíça” precisa esperar pela imobilidade da morte para ganhar algum tipo de umidade, advinda da decomposição:

A morte nesta região
gera dos mesmos cadáveres?
Já não os gera de calíça
Terão alguma umidade?

Sem separarmos vida e morte, invertemos também as propriedades do seco e do úmido, uma vez que a umidade no poema corresponde à morte e o seco é que se refere aos homens vivos. Nas últimas estrofes, por meio das perguntas, tão incisivas, a causar desassossego, estabelece-se um interessante diálogo entre João Cabral e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos:

Para que a alta defesa
alta quase para os pássaros,

soergue-se, no poema, a peregrinação social.

e as grades de tanto ferro,
tanto ferro nos cadeados?

Deve ser a sementeira
O defendido hectare,
Onde se guardam as cinzas
Para o tempo de semear

As cinzas dos mortos são compreendidas no poema tal qual sementeira. Como Toritama fica no Agreste pernambucano, que é lugar de colheita de cana, essa colheita se dá a partir das cinzas, armazenadas no cemitério. Assim como no poema “A cana dos outros¹³²”, em que o cortador tem “sanha fúria, inimiga”, próprio de quem corta a cana como se a mutilasse, jogando os rebolos como “feixes de ossos”, impera a lógica do latifúndio, que faz de toda a paisagem algo ligado à morte. Em *O Rio*, o momento em que se passa por Toritama é este:

Vou na mesma paisagem
reduzida à sua pedra.
A vida veste ainda
sua mais dura pele.
Só que aqui há mais homens
para vencer tanta pedra,
para amassar com sangue
os ossos duros desta terra.
E se aqui há mais homens,
esses homens melhor conhecem
como obrigar o chão
com plantas que comem pedra.
Há aqui homens mais homens
que em sua luta contra a pedra
sabem como se armar
com as qualidades da pedra.

Em Cabral, quando há confrontos entre a vida e a morte — evidenciados no poema de Manrique como uma peregrinação cristã e também como uma figuração feminina que se enleia e problematiza a vida em sua finitude —, tais confrontos aparecem como uma dança de bailadora que, se não é macabra, apresenta-se como risco, movimento *hondo* e preciso; é morte inserida na vida, mas que ainda é vida e, portanto,

¹³²Trata-se do primeiro poema de *Serial*.

resistência. É curioso observar que a palavra *mar* é feminina no espanhol antigo de Manrique, o que só corrobora a associação da morte como figura feminina nas *Coplas* e o confronto *vida vs. morte* e *rio vs. mar* em Cabral — uma bailadora e a sua “carne em agonia”, seu “gosto pelos extremos”, “gosto de chegar ao fim / do que dele se aproxima / gosto de chegar-se ao fim, / de atingir a própria cinza”.

Vejamos essa imagem, para finalizarmos a análise, nas *Coplas*:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en **la mar**,
que es el morir;
allí van los señoríos
derechos a se acabar
y consumir;
allí los ríos cabdales,
allí los otros medianos
y más chicos,
allegados son iguales
los que viven por sus manos
y los ricos.

Jorge Manrique, v. 25-36 (grifos nossos)

Sabe-se que em Manrique os versos estabelecem diálogo com o *Eclesiastes*¹³³, retomando o mesmo ensinamento segundo o qual o tempo terreno é passageiro, a morte iguala todos, ricos e pobres, e que o mar representa a grandiosidade de Deus e tudo aquilo que devemos desejar, pois é perene e se afasta das vaidades efêmeras da vida.

Já em Cabral, a imagem dos rios, tão forte e constante, responde a outras questões. Contudo, há notáveis afinidades com o espaço-tempo ficcional das *Coplas* de Manrique. Dos rios “*chicos*”, o que nos lembra a fraqueza do percurso do Capibaribe em meio à seca, saímos da questão existencial-metafísica para pensarmos uma morte social¹³⁴. Com imagens que aparecem em sucessão e cujas diferenças apontam paradoxalmente para os mesmos vazios, misérias e ausências, a morte em *O Rio* é evidenciada por meio de uma homologia com a paisagem pobre, a qual também

¹³³ *Eclesiastes* 1, 7: “*Omnia flumina intrans in mare, et mare non redundat*”.

¹³⁴ Em Manrique, versos como *Estos reyes poderosos / que vemos por escrituras / ya pasadas, / con casos tristes, llorosos, / fueron sus buenas venturas / trastornadas. / Así que no hay cosa fuerte, / que a Papas y Emperadores / y Prelados, / así los trata la Muerte / como a los pobres pastores / de ganados* indicam também uma questão social; todavia, a questão aqui é o poder igualitário da morte, o que é lugar-comum de toda a arte fúnebre, sobretudo nas *Danças Macabras*.

funciona como tributo a uma linguagem oral antiga transposta ao texto ou ainda à maneira dos cantadores nordestinos.

É importante, então, perceber a força imagética de Manrique em versos como

los placeres e dulçores
desta vida trabajada que tenemos
que son sino **corredores**,
y la muert, **la celada**
em que caemos?

Jorge Manrique, v. 145-150 (grifos nossos)

A palavra *corredores* — que poderia se referir aqui apenas à passagem da vida para a morte, espécie de delírio de Brás Cubas — indica os soldados que se enviam para descobrir, reconhecer e explorar a campanha, sendo que a função mais importante de um *correro*, segundo Serrano de Haro (1975), é atrair o inimigo para uma “*celada*”. A imagem é tão concreta quanto a famosa predileção por “adjetivos concretos” que João Cabral menciona em uma das suas inúmeras entrevistas concedidas. Diz Cabral a Antonio Carlos Secchin (*apud* ATHAYDE, 1998, p. 65):

Ainda não se enfatizou o grande predomínio dos substantivos, adjetivos e verbos concretos nos meus textos. Sim, porque adjetivos e verbos admitem essa categoria. Por exemplo: o adjetivo sublime é abstrato, como tristeza. Maçã é tão concreto quanto o adjetivo torto. A literatura espanhola usa preponderantemente o concreto, e por isso me interessou. As literaturas primitivas me interessam. Parece que a linguagem começou pelas palavras concretas.

O mesmo recurso é usado na Copla XVI, quando se pergunta

¿Qué fue de tanto galán,
qué fue de tanta **invención**
como traxieron?
Las justas y los **torneos**,
paramentos, bordaduras,
y **çimeras**,
¿fueron sino devaneos?

Jorge Manrique, v. 184-190 (grifos nossos)

Invención mais uma vez se refere criticamente às vaidades da vida humana,

assinaladas por glórias terrenas, não de maneira abstrata, mas de forma bem concreta: *invención*, no século XV cortesão, era uma combinação artística, própria de festas da corte onde havia harmonia entre o motivo plástico e visual — que consistia em um adorno que a dama ou o cavaleiro traziam no vestido ou na armadura — e outro motivo propriamente literário (mote ou letra) — breve sentença poética que ilustrasse de maneira engenhosa o que vinha representado na *divisa*¹³⁵. Como se vê, Cabral utiliza procedimentos homólogos. O flamenco é música que interessa não apenas por seu som estridente, pelo *taconeado*, mas porque está associado à dança. Logo, é visual.

Em outro momento das *Coplas*, Manrique compara Don Rodrigo aos mestres do passado, porém, simultaneamente, aproxima-o de figuras da nobreza próximas do seu tempo, subvertendo o tema do *ubi sunt* para um exercício de presentificação:

Dexemos a los **troyanos**,
que sus males no los vimos
ni sus glorias;
dexemos a los **romanos**,
aunque leemos y oímos
sus estorias.
No curemos de saber
lo de aquel siglo pasado,
qué fue dello;
vengamos a lo de ayer,
que también es olvidado
como aquello.

¿Qué se fizo **el rey don Juan**?
Los infantes de Aragón

Jorge Manrique, v. 169-182 (grifos nossos)

O exercício de presentificação é largamente usado por Cabral em todo o seu percurso poético. Em Manrique, tal presentificação se configura como um uso particular de vários estilos conhecidos e serve para reforçar os ensinamentos que a morte traz aos

¹³⁵Segundo João Adolfo Hansen, “Tanto no emblema quanto na empresa – no século XVI, o termo italiano *empresa* passa a substituir o francês *divisa* – deve-se usar o corpo humano para compor a imagem pictórica. Com uma diferença fundamental: na empresa (divisa), o corpo humano é pintado como sinédoque ou parte pelo todo; no emblema, como metáfora. Dizendo de outro modo: a empresa (divisa) só pode representar partes do corpo humano; no emblema, o corpo deve ser representado por inteiro. Ao mesmo tempo, ambos os gêneros, emblema e empresa, recorrem às palavras, que são relacionadas direta ou indiretamente à imagem pictórica como formulação semelhante”. (2013, p. 65).

vivos, além de fortalecer o caráter heroico de don Rodrigo; em Cabral, a presentificação nos poemas é exercício poético que busca uma “assimetria estrutural”. Tal como explica Luiz Costa Lima (1995, p. 85-126), o enredo traz ao leitor certa ilusão de unidade, uma determinante “linha de força”, assim como a perspectiva o é para a pintura, sendo que ambas representam estabilidade. Já a unidade de representação é, “desde a poética de Aristóteles, fator de equilíbrio e apaziguamento”. Assim sendo, enredo e perspectiva garantem, por meio da estabilidade, uma dinamicidade para a “leitura” de narrativas ou de um quadro.

Quando lemos *O Rio* e *O Cão sem Plumas*, sabemos que os poemas possuem fortes dinamicidades em suas narrativas; entretanto, Cabral — e isso já está presente em seu ensaio sobre a pintura de Miró — recusa qualquer equilíbrio: a oralidade se choca com as fortes imagens do poema, que impedem um eixo de orientação mais tranquilo ao leitor. O poema, ou o enredo do poema, não se reduz a uma unidade, a um sentido preponderante; ao contrário, diversas imagens aparecem, reivindicando sua preponderância, abalando qualquer estabilidade na leitura, imitando assim, a própria aspereza dos lugares que descreve. Dessa forma, se a presentificação das imagens é característica comum a Manrique e a Cabral, certamente ela obedece a critérios bem diferentes.

É importante lembrar que o conflito entre narração e descrição também está presente na poesia de Manrique. Das coplas XVI a XXIII, encontramos *a variação de imagens sobre um mesmo tema* que ficará bem conhecida na pintura do século XVII: trata-se da *vanitas*. Vejamos as coplas XXII e XXIII:

Pues los otros dos hermanos,
maestres tan prosperados
como reyes,
que a los grandes y medianos
troxieron tan sojudgados
a sus leyes;
aquella prosperidad
que en tan alto fue sobida
y ensalçada,
**¿qué fue sino claridad
que cuando más encendida
fue matada?**

Tantos duques excelentes,
tantos marqueses y condes
y varones
como vimos tan potentes,
di, Muerte, ¿do los ascondes
y traspones?

**Y las sus claras hazañas
que hicieron en las guerras
y en las pazes,
cuando tú, cruda, te ensañas,
con tu fuerza las aterras
y deshaces.**

Jorge Manrique, v. 253-277 (grifos nossos)

Em *O Rio*, o procedimento é similar, pois *a variação das paisagens indica também um mesmo tema*, que seria “a mesma dor calada, / o mesmo soluço seco, / mesma morte de coisa / que não apodrece mas seca”:

As vilas vão passando
com seus santos padroeiros.
Primeiro é Poço Fundo,
onde Santo Antônio tem capela.
Depois é Santa Cruz
onde o Senhor Bom Jesus se reza.
Toritama, antes Tôrres,
fez para a Conceição sua igreja.
A vila de Capado
chama-se pela sua nova capela.
Em Topada, a igreja
com um cemitério se completa.
No lugar Couro d'Anta,
a Conceição também se celebra.
Sempre um santo preside
à decadência de cada uma delas. (...)

Caruaru e Vertentes
na outra manhã abandonei.
Agora é Surubim,
que fica do lado esquerdo.
A seguir João Alfredo,
que também passa longe e não vejo.
Enquanto na direita
tudo são terras de Limoeiro.
Meu caminho divide,
de nome, as terras que desço.

Entretanto a paisagem,
com tantos nomes, é quase a mesma.
A mesma dor calada,
o mesmo soluço seco,
mesma morte de coisa
que não apodrece mas seca.

Mais uma vez reitero que o anti-idealismo de *O Rio*, de bases populares e narrativas, estabelece profundos diálogos com a poesia antiga espanhola. Embora a imagem principal de *O Rio* seja a do percurso, João Cabral mimetiza o corte do curso fluvial, transformando-o também num processo conflitivo de leitura. Nesse sentido, a leitura se distancia de um processo “fluviente, flutual¹³⁶”, uma vez que o leitor fica diante de constantes sobressaltos, como se as pedras do caminho o obrigassem a acordar. Não se trata mais do “acordar” do poema de Manrique, com a sua força místico-providencial, mas da necessidade de conscientização social e do próprio ato de leitura como processo ativo.

Assim, esta análise é, em muitos aspectos, caudatária da leitura que Luiz Costa Lima (2017) faz da serialidade dos cemitérios pernambucanos. Como se fosse uma sequência de quadros, cada poema sobre os cemitérios, de *Paisagens com Figuras* até *Quaderna*, atesta a ausência do que os outros poemas não deram conta. As imagens se retificam e se intensificam, num processo altamente racional e construtivo. Todavia, o mais impressionante é que Cabral trabalha com um nível de ironia que não deixa o leitor respirar. Nesse sentido, emula-se a morte de uma “leitura fluvial” para ela se tornar sufocante, leitura em sobressalto.

Como já dissemos, o caminho do rio Capibaribe é, alegoricamente, a direção contrária de João Cabral em relação ao projeto literário modernista e nacionalista e também à modernidade como projeto de país para o Brasil dos anos 1950. Em vez de o litoral invadir o sertão, com toda a sua promessa de progresso e desenvolvimento, o sertão, saindo da serra do Jacarará, corre em direção a Recife, sobretudo, como movimento de resistência. Rude e áspero, seu “realismo” popular é construtivo e anticonstrutivista ao mesmo tempo. O povo atravessa o poema sem os panfletos habituais, mas como mescla, confluência de tempos e espaços.

¹³⁶ Cf. “O discurso e os rios”, de *A Educação pela pedra*.

CONCLUSÃO

*Espesso
como uma maçã é espessa.
Como uma maçã
é muito mais espessa
se um homem a come
do que se um homem a vê.
Como é ainda mais espessa
se a fome a come.
Como é ainda muito mais espessa
se não a pode comer
a fome que a vê.*

(João Cabral, *O Cão sem Plumas*)

É em *Museu de Tudo* (1975) que encontramos “Num Bar da *Calle Sierpes*, Sevilha”. Nesse poema, assim como em “Capela Dourada do Recife”, tempo e espaço se fundem. A pergunta formulada no poema¹³⁷ para explicar a incompreensão diante da passagem do tempo é concluída com a seguinte constatação:

Seja o que for, o tempo
aqui não é sentido:
nem há como captá-lo,
múltiplo que é e tão rico.

Dá-se a tantos sentidos
que nenhum o apanha,
na vária *Calle Sierpes*
de Sevilha da Espanha

Estes versos foram certamente um ponto de partida para o serpenteado deste trabalho: entre o espaço físico e o espaço ficcional, entre o espaço e o tempo, entre a oralidade e a escrita, formulei algumas respostas a esta pergunta fundamental: como e por que João Cabral, ao dialogar com a melhor poesia do século XX — bastaria pensar nas várias relações com a poética de Auden, Ponge e Moore —, questiona, ao mesmo tempo, a modernidade do projeto modernista brasileiro?

A “vária *Calle Sierpes*” sintetiza o que Cabral acreditava ser um dos trunfos de Sevilha: a cidade, em sua opinião, soube se modernizar sem perder a sua identidade, as

¹³⁷ “É que a unificação / de todos os sentidos, / como o disco de Newton, / dá um branco de olvido?”

marcas de seus tempos. Logo, não há como sentir o tempo “nem há como captá-lo, / múltiplo que é e tão rico”. É certo que Cabral, tal como Eliot e Valéry, trabalha com uma espécie de anacronismo crítico. Eduardo Sterzi propõe, nesse sentido, que a denúncia da esterilidade em *The Waste Land* tornou-se desejo de esterilidade em Cabral (2011, p. 17).

É possível aproximar *A Fábula de Anfion* e *The Waste Land*, todavia há diferenças a serem consideradas. Em Eliot, espera-se pela chuva, depois de toda a destruição de valores da civilização após a Primeira Guerra, destruição que só foi possível por conta do progresso da técnica e do “avanço” da própria civilização. A terra desolada representa, na poesia de Eliot, uma espécie de aridez espiritual indesejada, e a espera pela chuva garantiria novamente a fertilidade e a primavera de outrora. Trata-se de uma aridez lamentada; em *A Fábula de Anfion*, “cultivar o deserto” é desejo de vazio, alusivo à poética de Mallarmé, ao branco da página, ao vazio da significação excessiva, à materialidade da prática com a linguagem na sociedade capitalista. Em Cabral, o vazio do deserto significa criticar a metáfora, evitar as “flores” do estilo. Em resumo, é possível aproximar Cabral e Eliot, mas a determinação do sentido do vazio em suas poéticas é diferente. A aridez de Cabral é desejada. Não se espera por uma chuva redentora e espiritual.

Todavia, o aproveitamento que T. S. Eliot faz dos poetas metafísicos, não exatamente pela metafísica, mas pelos procedimentos da metáfora, tem como pressuposto o fato de que a história não se repete. Não se trata de repetir o século XVII, a temporalidade de John Donne e Andrew Marvell, por exemplo; ou seja, sabe-se que é impossível cumprir o projeto de Pierre Menard de escrever o Quixote no século XX¹³⁸. Contudo, esses procedimentos seiscentistas poderiam ser utilizados, constituindo uma tradição crítica, ao expor uma contemporaneidade que não é moderna.

Cabral trabalha com um procedimento similar. Sobretudo, produz um anacronismo programático que, por meio de processos antigos, estabelece críticas contundentes à modernidade. Como dissemos, a densidade da poesia de João Cabral, ao acionar as agudezas seiscentistas e as poéticas de Gonzalo de Berceo e Jorge Manrique, está na percepção de que o projeto construtivista do Brasil, como modelo político e

¹³⁸Cf. “Pierre Menard, autor do Quixote”, de Jorge Luis Borges.

econômico para o país, está relacionado à racionalidade do verso, ao construtivismo do poema, sua ontologia.

Assim, ler a poesia de João Cabral em 2018 se faz extremamente necessário, momento em que tudo é regressivo¹³⁹. Sobretudo porque o regressivo em Cabral é de outra ordem e se contrapõe ao projeto modernizador nacional, seja ele político ou poético. Tal projeto, como já dissemos, está marcado pelo passado patriarcal, escravocrata, agrário-exportador do país. Mais do que isso: poderíamos pensar a modernização num sentido mais amplo, como a totalização da tecnociência, aproveitando a leitura de Wisnik sobre “A Máquina do Mundo”, de Drummond.

Nesse sentido, Hygina Moreira Bruzzi, em seu estudo sobre a arquitetura de Luis Barragán, cita o arquiteto e urbanista francês Paul Virilio, que apresenta a “denúncia das próteses óticas e seu respectivo efeito sobre o olhar”:

a tirania do tempo real, que não mais permitiria o controle democrático, mas somente o reflexo condicionado de uma instantaneidade e de uma ubiquidade, atributos da autocracia que reencontrariam assim, no fim do segundo milênio, corpo e atualidade num sistema técnico revestido de uma onipotência mítica (*apud* BRUZZI, 2001, p. 83)

A crítica de Virilio à visibilidade está pautada na ideia de que o progresso técnico das telecomunicações nos leva à instantaneidade total, que acaba por aniquilar os próprios interlocutores, pois não se vive mais o “tempo local”, mas o tempo do mundo, dos mercados financeiros, numa espécie de filosofia das técnicas em que o processo histórico é acelerado¹⁴⁰ e o fim das utopias dá espaço, na verdade, para a homogeneização da técnica, uma “ideologização maciça” da lógica do capital, como dizia Milton Santos.

Nesse sentido, ao contrário da repetição de um modernismo que reproduz projetos e experiências históricas de dominação, a poesia de Cabral não propõe harmonia, mas tensão entre “geometria” e “engajamento”, o que significa só poder

¹³⁹A bancada bala-boi-bíblia do Congresso Nacional, vulgarmente chamada de “centrão”, traz-nos de volta aos anseios mais conservadores de 1964 (patriarcalismo, racismo, vínculo colonial com os EUA).

¹⁴⁰Cf. R. Koselleck (2006).

pensar essa relação para além dos projetos nacionalistas implementados no país. Por meio das agudezas seiscentistas e da aspereza dos versos de Berceo e de Manrique, a poesia de Cabral continua a cultivar uma prática similar à da crítica, mas se contrapondo de maneira mais firme, a partir dos anos 1950, à surdez dos projetos de progresso e modernidade.

Usando a definição de Nietzsche, segundo o qual o “contemporâneo é o intempestivo”, Giorgio Agamben realça que o poeta tem a difícil missão de manter fixo o olhar no seu tempo. Para tanto, deve observar não apenas as luzes de sua própria época, mas também as obscuridades (AGAMBEN, 2009)¹⁴¹. De acordo com o filósofo italiano, “ser contemporâneo” significa ser absolutamente moderno e, ao mesmo tempo, produzir um deslocamento, espécie de anacronismo crítico, que permite um olhar mais agudo sobre o seu próprio tempo.

João Cabral vai nessa direção. O teor “reacionário”¹⁴² dos processos poéticos empregados a partir dos anos 1950 apresenta-se como possibilidade de construir uma poesia radicalmente revolucionária¹⁴³. Cabral desmitifica o entendimento estereotipado sobre o hermetismo de sua poesia, fazendo com que sua oficina também se mostre irritada. Ao “juntar os ossos do tempo”, João Cabral, tal como um anjo da história, recolhe escombros de procedimentos poéticos para construir efeitos de vivacidade que põem diante dos olhos vocalidades e escritas antigas, bem como as de seu presente.

¹⁴¹Para Agamben, a percepção do escuro não é algo passivo, mas extremamente ativo, já que células de nossa retina, *off cells*, são despertadas quando submetidas à falta de luz.

¹⁴²Em famosa entrevista ao crítico alemão Günter W. Lorenz, João Guimarães Rosa, a partir de uma inversão irônica e bem-humorada, diz que prefere ser considerado um reacionário em vez de revolucionário, uma vez que o desejo de voltar à origem mágica da língua é a única possibilidade de, no presente, criar uma verdadeira metafísica, linguagem que atingiria as entranhas da alma. Aqui, uso com o sentido de que as relações entre passado e presente revelam na poesia de João Cabral uma especificidade histórica para seu estilo poético (ROSA, 2009, p. 31-65).

¹⁴³Segundo T.S. Eliot, a tradição tem um significado muito mais amplo, havendo um sentido histórico que se soma não apenas à consciência do passado, mas também à percepção de sua presença no presente. O sentido histórico impele o poeta a escrever não apenas com “sua própria geração de sangue” (ELIOT, 1997, p. 22), procedimento que faria do escritor, portanto, mais agudamente consciente de seu lugar no tempo e de sua própria contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

1. Do autor

MELO NETO, João Cabral de. *A Educação pela Pedra*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

_____. *Poesia Crítica (antologia)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

_____. *Obra Completa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1999.

2. Geral

AGAMBEN, Giorgio. *O que é ser contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Sorriso crispado ou O depoimento do homem de Itabira. *Revista Acadêmica*, ago. 1938.

_____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Mário de. A poesia em 1930. *Aspectos da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução comentário e apêndice de Eudoro de Sousa. Lisboa, 1986.

_____. *Rhétorique*. Paris: Librairie Générale Française, 1991.

_____. *Acerca del alma*. Introducción, traducción y notas de Tomás Calvo Martínez. Madrid, Gredos, 1994.

_____. *La politique*. Paris: Hermann, Éditions des Sciences et des arts, 1996.

ACHCAR, Francisco. *Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

ATHAYDE, Félix de. *Ideias Fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Uma forma de saudade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BAPTISTA, Abel Barros. *O Livro Agreste*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

_____. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *A comédia intelectual de Paul Valéry*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

BELTRÁN, Vicente. Introducción. *Milagros de Nuestra Señora*. Barcelona: Penguin, 2016.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERCEO, Gonzalo. *Milagros de Nuestra Señora*. Edición de Michael Gerli. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015.

_____. *Milagros de Nuestra Señora*. Prefácio, notas e estudo de Vicente Beltrán. Penguin: Barcelona, 2016.

_____. El duelo que hizo la Virgen María el día de la pasión de su hijo Jesucristo. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Disponível em: <https://goo.gl/BhqJLB>. Acesso em 12.jul.2018.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1972.

_____. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRUZZI, Hygina Moreira. *Do visível ao tangível: em busca do lugar pós-utópico*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2001.

CALVINO, Italo. *Cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMILO, Vagner. *Da Rosa do Povo à Rosa das Trevas*. Cotia: Ateliê editorial, 2005.

CAMPOS, Augusto de (Org.). *Poesia russa moderna*. Tradução de Augusto de Campos e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CANDIDO, Antonio. Literatura e Cultura de 1900 a 1945. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.

CANTAR DE MIO CID. Edição, prólogo e notas de Alberto Montaner. Barcelona: Instituto Cervantes, 2007.

_____. Edição, prólogo e notas de María Virginia Pérez Escribano e José Luís Girón Alconchel. Barcelona: Castália Didactica, 2016.

CARAVAGGI, Giovanni. *Jorge Manrique: Poesía*. Barcelona: Penguin Clásicos, 2016.

CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes. *Poesia de agudeza em Portugal*. São Paulo: Humanitas/ Edusp/ FAPESP, 2007.

CARVALHO, Ricardo. *Comigo e contigo a Espanha: um estudo sobre João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes*. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

_____. *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*. São Paulo: Editora 34, 2011.

CASTIGLIONE, Baldassare. *Le livre du courtisan*. Paris: Éditions Gérard Lebovici, 1987.

_____. *El cortesano*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.

CASTRO, Américo. Muerte y belleza: un recuerdo a Jorge Manrique. *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1957.

CELAN, Paul. *Cristal*. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: 1996.

DUCAY, María Jesús Lacarra. Gonzalo de Berceo: Presentación. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Disponível em:
http://www.cervantesvirtual.com/portales/gonzalo_de_berceo/presentacion/. Acesso em 14 jul. 2018.

ELIAS, Norbert. *Sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ELIOT, T. S. *For Lancelot Andrewes: essays on Style and Order*. Londres: Faber & Faber, 1929.

_____. The methaphysical poetry. *Selected Prose of T. S. Eliot*. London: Faber and Faber, 1975.

_____. *Ensaio de doutrina crítica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1997.

ESCRIBANO, María Virginia Pérez; ALCONCHEL, José Luís Girón. Introducción. In: *Cantar de Mio Cid*. Barcelona: Castália Didáctica, 2016.

FIORIN, José Luiz. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2013.

FOUCAULT, Michel. *O Nascimento da Clínica*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1980.

_____. *As palavras e as coisas*. Martins Fontes, 2002.

_____. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2005.

GENETTE, Gérard. Fronteiras da Narrativa. *Análise estrutural da narrativa*. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.

GERLI, Michael. Introducción. BERCEO, Gonzalo. *Milagros de Nuestra Señora*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015.

GILMAN, Stephen. Tres retratos de la muerte en las *Coplas* de Jorge Manrique. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. México: El Colegio de México, 1959.

GONÇALVES, Aguinaldo José. Laokoon Revisitado. *Relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.

GRACIÁN, Baltasar. Agudeza y arte de ingenio. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1967.

_____. *Oráculo manual y arte de prudencia*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

_____. *Homme de cour*. Paris: Éditions Champ Libre, 1972.

_____. *El discreto*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

_____. Discurso II. *Obras Completas*. Madrid: Espasa Calpe, 2001.

HANSEN, João Adolfo. Retórica da Agudeza. *Letras Clássicas*, FFCH-USP, n. 4, 2000. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/letrasclassicas/article/view/73792>. Acesso em jul.2018.

_____. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. São Paulo: FFLCH-USP, n.2. 2001. Disponível em www.revistas.usp.br/teresa/article/viewFile/116560/114160. Acesso em jul. 2018.

_____. O ornato dialético e a pintura do misto. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. A máquina do mundo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Poetas que pensaram o Mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. Agudezas seiscentistas. *Floema especial*. Ano II, n. 2, out. 2006 (a).

_____. *Ut Pictura Poesis* e Verossimilhança na Doutrina do Conceito no Século XVII Colonial. *Floema especial*. Ano II, n. 2, out. 2006 (b).

_____. Categorias Epidíticas da *Ekphrasis*. *Revista da USP*, nº 71, 2006 (c).

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2006.

KUBITSCHKE, Juscelino. De Pampulha a Brasília — os caminhos da Providência. In: *Brasília: antologia crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 139-144.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2013.

LEWIN, Willy. Os paradoxos de T.S. Eliot. In: BLANCHARD, Brand. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1965.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). A Pintura. Textos essenciais. *A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. Vol. 2. São Paulo: Editora 34, 2004.

LIMA, Luiz Costa. *A Metamorfose do Silêncio: análise do Discurso Literário*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974.

_____. *Lira e Antilira. Mário, Drummond e Cabral*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

_____. *Mimesis e Modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

_____. Catarse e ironia nos cemitérios pernambucanos. *Mimesis e arredores*. Curitiba: CRV, 2017.

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

MANRIQUE, Jorge. *Poesías Completas*. Edición y guía de lectura de Miguel Ángel Pérez Priego. Barcelona: Espasa Libros, 2014.

_____. *Jorge Manrique: Poesía*. Edición de Giovanni Caravaggi. Barcelona:

Penguin, 2016.

MATEU, Melcion. O prefácio de João Cabral de Melo Neto a *Em va fer Joan Brossa*: teoria e prática do realismo em dois poetas do pós-guerra. *Anuário de Literatura*, vol. 14, n. 1, 2009.

MATOS, Gregório de. *Obra poética*: volume 3. Seleção, prefácio e notas de James Amado. Rio de Janeiro: Record, 1990.

MELO, Érico. *Olho do mapa, vozes do chão*: cartografia e geoestratégia no romance brasileiro 1870-1970. Tese de pós-doutorado em Literatura Comparada. São Paulo: FFLCH-USP, 2016.

MENDES, Murilo. *Poesias (1925-1955)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

_____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da mimese*: ensaios sobre lírica. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

MESCHONNIC, Henri. *La rime et la vie*. Paris: Gallimard, 2006.

_____. *Politique du rythme, politique du sujet*. Paris: Verdier, 2009.

MONTANER, Alberto. Prólogo. In: *Cantar de Mio Cid*. Barcelona: Instituto Cervantes, 2007.

MOORE, Marianne. *Poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

MOREIRA, Marcelo. Louvor e história em Prosopopeia. In: TEIXEIRA, Ivan (Org.). *Multiclássicos épicos*. São Paulo: Edusp/ Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes*: poesia como totalidade. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. *Manuel Bandeira*. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. *O mundo sitiado*: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial. São Paulo: Editora 34, 2016.

MUHANA, Adma Fadul. Introdução. In: OLIVEIRA, Manuel Botelho. *Poesia Completa*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NETO, Lira. *Getúlio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1974.

_____. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora da UnB, 2007.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PÉCORA, Alcir. *Máquina de gêneros*. São Paulo: Edusp, 2001.

PELAYO, Marcelino Menéndez Pelayo. *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. II, Santander, 1944.

PIDAL, Ramón Menéndez. *La lengua en tiempo de los Reyes Católicos: del retoricismo al humanismo*. Cuadernos Hispanoamericanos, 1950.

_____. *Cantar de Mio Cid: texto, Gramática y Vocabulario*. 4ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1969.

_____. La épica medieval española. Desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero. *Obras Completas de R. M. Pidal*. Edición de Diego Catalán y María del Mar de Bustos XIII). Madrid: Espasa-Calpe S. A, 1992.

PRIEGO, Miguel Ángel Pérez. Guía de lectura. *Jorge Manrique: Poesías completas*. Barcelona: Espasa libros, 2014.

PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Introdução. In: PROENÇA, Manuel Cavalcanti (Org.). *Literatura popular em Verso*. Tomo I. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ Casa de Rui Barbosa, 1964.

PULGAR, Fernando del. *Claros varones de Castilha*. Madrid: Taurus, 1985.

RICO, Francisco. Un canto de frontera: “La gesta de Mio Cid el de Bivar”. In: *Cantar de Mio Cid*. Barcelona: Instituto Cervantes, 2007.

ROSA, João Guimarães. *Obra completa*, v. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

SALAZAR Y CASTRO, Luis de. *Historia Genealogica de la Casa de Lara*. Valladolid, Editorial Maxtor, 2009.

SALINAS, Pedro. *Jorge Manrique, o tradición y originalidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.

SENNA, Marta de. *João Cabral: Tempo e Memória*. Rio de Janeiro: Ed. Antares / INL - MEC, 1980.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: A Poesia do Menos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

SOL, Román. La poesía mariana de Gonzalo de Berceo. *Scripta de Maria*. Disponível em https://www.torreciudad.org/fotosbd/instituto_mariologico/scripta_de_maria/2009/pdf/scripta_2009_sol.pdf. Acesso em 12.jul. 2018.

STERZI, Eduardo. O Reino e o Deserto. A Inquietante Medievalidade do Moderno. *Boletim de Pesquisa NELIC*: Edição Especial: "Dentro da perda da memória": Dossiê João Cabral de Melo Neto, n. 4. Florianópolis: UFSC, 2011.

SÜSSEKIND, Flora (Org). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira / Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.

TEIXEIRA, Ivan. A agudeza das imagens de João Cabral. *Revista USP*: dossiê 30 anos sem Guimarães Rosa, nº 36, 1997-98.

_____. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

_____. *Multiclássicos épicos*. São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2008.

UNGER, Leonard. *T. S. Eliot*. Tradução de Ana Maria Martins. Rio de Janeiro: Martins, 1963.

VALDÉS, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. Disponível em http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dialogo-de-la-lengua--0/html/fede437e-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html. Acesso em 18. jul.2018.

VALÉRY, Paul. Poética e estética. In: BARBOSA, João Alexandre (Org.) *Paul Valéry: variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ZULAR, Roberto. *No limite do país fértil: os Escritos de Paul Valéry entre 1894 e 1896*. São Paulo: Universidade de São Paulo (Tese de Doutorado), 2001.

ZUMTHOR, Paul. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

_____. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ANEXOS

JORGE MANRIQUE (2016)

49²⁶⁵
[COPLAS] DE DON JORGE MANRIQUE
POR LA MUERTE DE SU PADRE

[I]
Recuerde²⁶⁶ el alma dormida,
abive el seso y despierte
contemplando²⁶⁷
cómo se passa la vida,

cómo se viene la muerte 5
tan callando,
quán presto se va el placer,
cómo, después de acordado,
da dolor;²⁶⁸
cómo, a nuestro parescer, 10
qualquiera tiempo passado
fue mejor.²⁶⁹

[II]
Pues si²⁷⁰ vemos lo presente
cómo en un punto se es ido
y acabado, 15
si juzgamos sabiamente,
daremos lo no venido
por passado.
Non se engañe nadie,²⁷¹ no,
pensando que ha de durar 20
lo que espera
más que duró lo que vio,

y oradores; 40
no curo²⁷⁶ de sus ficciones,
que traen yervas secretas²⁷⁷
sus sabores;
Aquél sólo me encomiendo,
Aquél sólo invoco yo 45
de verdad,
que en este mundo viviendo,
el mundo no conoció
su deidad.²⁷⁸

[V]
Este mundo es el camino
para el otro, que es morada 50
sin pesar;
mas cumple tener buen tino
para andar esta jornada
sin errar;
partimos quando nascemos,²⁷⁹ 55
andamos mientras vivimos,
y llegamos
al tiempo que feneçemos;²⁸⁰

pues que todo ha de passar
por tal manera.

[III]
Nuestra vida son los ríos²⁷² 25
que van a dar en la mar,
que es el morir;
allí van los señoríos
derechos a se acabar
y consumir; 30
allí los ríos caudales,²⁷³
allí los otros medianos
y más chicos;
allegados son iguales²⁷⁴
los que viven por sus manos 35
y los ricos.

INVOCACIÓN
[IV]
Dexo las invocaciones²⁷⁵
de los famosos poetas

assí que quando morimos
descansamos. 60

[VI]
Este mundo bueno fue
si bien usásemos dél
como devemos,
porque, segund nuestra fe,
es para ganar aquí 65
que atendemos.²⁸¹

Y aun aquel fijo de Dios
para sobirnos al cielo
descendió
a nacer acá entre nos, 70
y a vivir en este suelo
do murió.

[VII]
Si fuesse en nuestro poder²⁸²
tornar²⁸³ la cara hermosa
corporal, 75
como podemos hazer

el alma tan gloriosa,²⁸⁴
angelical,
¡qué diligencia tan viva
toviéramos toda hora, 80
y tan presta,
en componer la cativa,²⁸⁵
dexándonos la señora
descompuesta!

[VIII]
Ved²⁸⁶ de quánd poco valor 85
son las cosas tras que andamos
y corremos,²⁸⁷
que, en este mundo traidor,
aun primero que muramos
las perdemos. 90
Dellas²⁸⁸ deshaze la edad,
dellas casos desastrados²⁸⁹

²⁸⁴ *ma tan gloriosa* en el *Cancionero de Oñate Castañeda* y en el de *Ramón* contra *el ánima gloriosa* en los otros, cultismo quizá preferible. *atrua*: la esclava. La fuente literaria de la oposición metafórica *esclava* (el cuerpo y el alma) ha sido indicada en el *Discurso parentético* de Crisóstomo y en la *Carta parentética* de San Euquerio de Lyon. ²⁸⁵ (y también v. 97 *Dezidme*): función "alocutiva" de los exhortativos. ²⁸⁶ *emos*: introduce, con respecto a *andamos*, una intensificación dinámico-novimiento hacia los bienes materiales, que culminará en el v. 152.

se sume²⁹³ su grand alteza
en esta vida!
Unos, por poco valer, 115
por quán baxos y abatidos
que los tienen;
otros que, por no tener,
con officios no devidos
se mantienen. 120

[XI]
Los estados²⁹⁴ y riqueza,
que nos dexten a deshora
¿quién lo duda?,
nos les pidamos firmeza
pues que son de una señora 125
que se muda:²⁹⁵
que bienes son de Fortuna
que rebuelve²⁹⁶ con su rueda
presurosa,

²⁸⁷ precipita; el poeta quiere en efecto demostrar los "casos" (véase v. 92) de los nobles que viven en desgracia o indigna- por escaso *valer* (poder político), otros por escaso *tener* (poder

s. los estamentos sociales (véase v. 95), relacionados con el mico.

²⁸⁸ la mudanza de la Fortuna ha ofrecido la ocasión de un larco

que acaheçen,
dellas, por su calidad,
en los más altos estados²⁹⁰ 95
desfallecen.

[IX]
Dezidme: la hermosura,
la gentil frescura y tez
de la cara,
la color y la blancura, 100
quando viene la vejez,
¿cuál se para?
Las mañas y ligereza
y la fuerça corporal
de juventud, 105
todo se torna graveza
cuando llega al arrabal²⁹¹
de senectud.

[X]
Pues la sangre de los godos,²⁹²
y el linaje y la nobleza 110
tan cresçida,
¡por quántas vías y modos

la qual no puede ser una 130
ni estar estable ni queda
en una cosa.

[XII]
Pero digo que acompañen
y lleguen fasta la fuessa²⁹⁷
con su dueño: 135
por esso no nos engañen,
pues se va la vida apriessa
como sueño;
y los deleites de acá
son, en que nos deleitamos, 140
temporales,
y los tormentos de allá,
que por ellos esperamos,
eternales.

[XIII]
Los plazerres y dulçores 145
desta vida trabajada
que tenemos,
no son sino corredores,²⁹⁸
y la muerte, la çelada
en que caemos. 150

Non mirando a nuestro daño,
corremos a rienda suelta
sin parar;
desque vemos el engaño
y queremos dar la buelta 155
no hay lugar.

[XIV]

Esos reyes poderosos
que vemos por escripturas
ya pasadas 160
con casos tristes,²⁹⁹ llorosos,
fueron sus buenas venturas
trastornadas;
assí que no hay cosa fuerte,
que a papas y emperadores
y perlados, 165
assí los trata la Muerte³⁰⁰
como a los pobres pastores
de ganados.

[XV]

Dexemos a los troyanos,
que sus males no los vimos, 170
ni sus glorias,

que truxeron?

Las justas y los torneos,
paramentos, bordaduras
y címeras
¿fueron sino devaneos, 190
qué fueron sino verduras
de las eras?³⁰⁶

[XVII]

¿Qué se hizieron las damas,
sus tocados, sus vestidos,
sus olores? 195
¿Qué se hizieron las llamas
de los fuegos encendidos
de amadores?
¿Qué se hizo aquel trobar,
las músicas acordadas 200
que tañían?
¿Qué se hizo aquel dançar,
aquellas ropas chapadas³⁰⁷
que traían?

dexemos³⁰¹ a los romanos,
aunque oímos y leímos
sus estorias,

no curemos³⁰² de saber 175
lo de aquel siglo passado
qué fue de ello;
vengamos a lo de ayer,
que tan bien es olvidado
como aquello. 180

[XVI]

¿Qué se hizo el rey don Joan?³⁰³
Los Infantes de Aragón³⁰⁴
¿qué se hizieron?
¿Qué fue de tanto galán,
qué de tanta invinción³⁰⁵ 185

³⁰¹ *dexemos*: como se notó al v. 37, *dexar* expresa en Jorge Manrique (juntamente con *no curar*) el rechazo de la tradición. Aquí el poeta elimina el desfile erudito de antiguos personajes históricos que caracterizaba el *topos* del *Ubi sunt*; para la historia de este tema tan difundido y sus antecedentes bíblicos y clásicos, véanse los estudios de P. Salinas 1974, M. A. Liborio, 1960, y M. Morreale, 1975.

³⁰² *no curemos*: véanse las notas a los versos 40 y 169.

³⁰³ *don Joan*: don Juan II de Castilla, que reinó de 1406 a 1454, momento de gran esplendor artístico y literario, pero también de grave crisis política.

³⁰⁴ *los Infantes de Aragón*: los hijos de Fernando de Antequera (rey de Aragón desde 1412). primos de Juan II de Castilla: fueron don Alfonso V

[XVIII]

Pues el otro, su heredero, 205
don Anrique,³⁰⁸ ¿qué poderes
alcançava!
¿Quánd blando, quánd alag[u]ero,³⁰⁹
el mundo con sus placeres
se le dava! 210

Más verás quánd enemigo,
quánd contrario, quánd cruel
se le mostró;
haviéndole seído³¹⁰ amigo, 215
¿quánd poco duró con él
lo que le dio!

[XIX]

Las dádivas desmedidas,
los edificios reales
llenos d'oro,
las baxillas tan febridadas,³¹¹ 220
los enriques y reales³¹²
del thesoro,
los jaezes, los cavallos
de sus gentes y atavíos
tan sobrados, 225

¿dónde iremos a buscarlos?,
¿qué fueron sino rocíos
de los prados? ³¹³

[XX]

Pues su hermano el inocente, ³¹⁴
que en su vida successor 230
se llamó, ³¹⁵
¡qué corte tan excelente
tuvo y cuánto grand señor
le siguió!

Mas, como fuesse mortal, 235
metíole la Muerte luego
en su fragua.
¡O, juicio divinal,
quando más ardía el fuego,
echaste agua! 240

[XXI]

Pues aquel grand Condestable, ³¹⁶
maestre que conocimos
tan privado,

no cumple que dél se hable,
mas sólo cómo lo vimos ³¹⁷ 245
degollado.

Sus infinitos thesoros,
sus villas y sus lugares,
su mandar, 250
¿qué le fueron sino lloros?,
¿qué fueron sino pesares
al dexar?

[XXII]

Pues los otros dos hermanos, ³¹⁸
maestres tan prosperados
como reyes, 255
que a los grandes y medianos
truxieron tan sojuzgados
a sus leyes;

aquella prosperidad
que en tan alto fue subida 260
y ensalzada,
¿qué fue sino claridad
que estando ³¹⁹ más encendida
fue amatada?

[XXIII]

Tantos duques excelentes, 265
tantos marqueses y condes
y varones
como vimos tan potentes,
di, Muerte, ¿dó los escondes
y traspones? ³²⁰ 270

Y las sus claras hazañas
que hizieron en las guerras
y en las pazes,
quando tú, cruda, te ensañas,
con tu fuerça las atierres 275
y desfazes.

[XXIV]

Las huestes innumerables,
los pendones, estandartes
y vanderas,
los castillos impugnables, ³²¹ 280
los muros y valuartes
y barreras,

la cava ³²² honda, chapada, ³²³
o qualquier otro reparo ³²⁴
¿qué aprovecha? 285
Quando tú vienes airada,

todo lo passas de claro
con tu flecha. ³²⁵

[XXV]

Aquél de buenos abrigo,
amado por virtuoso 290
de la gente,
el maestre don Rodrigo
Manrique, tanto famoso
y tan valiente;

sus hechos grandes ³²⁶ y claros 295
no cumple que los alabe,
pues los vieron,
ni los quiero hazer caros,
pues que el mundo todo sabe
quáles fueron. 300

[XXVI]

¡Qué amigo ³²⁷ de sus amigos!
¡Qué señor para criados
y parientes!
¡Qué enemigo de enemigos!
¡Qué maestro de esforçados 305
y valientes!

¡Qué seso para discretos!

en la su villa de Ocaña vino la Muerte a llamar a su puerta.	395	Aunque esta vida de honor tampoco non es eternal ni verdadera; mas, con todo, es muy mejor que la otra temporal, peresçedera.»	415 420
[XXXIV] Diziendo: «Buen cavallero, dexad el mundo engañoso y su halago; vuestro corazón de azero muestre su esfuerço famoso en este trago; ³⁴⁰ y pues de vida y salud fezistes tan poca cuenta por la fama, esfuércese la virtud ³⁴¹ para sofrir esta afruenta que vos llama.»	400 405	[XXXVI] «El bivar que es perdurable no se gana con estados mundanales, ni con vida delectable donde moran los pecados infernales; mas los buenos religiosos ³⁴³ gánanlo con oraciones y con lloros; los cavalleros famosos, con trabajos y afflicciones contra moros.» ³⁴⁴	 425 430
[XXXV] «Non se os haga tan amarga la batalla temerosa que esperaréis, pues otra vida más larga de fama tan gloriosa ³⁴² acá dexáis.	410	[XXXVII] «Y pues vos, claro varón, tanta sangre derramastes de paganos, esperad el galardón	 435

que en este mundo ganastes por las manos; y con esta confiança y con la fe tan entera que tenéis, partid con buena esperança, que estotra vida tercera ganaréis.»	440	[Del Maestre a Jesús:] [XXXIX] «Tú que, por nuestra maldad, tomaste forma servil y baxo nombre; tú, que a tu divinidad juntaste cosa tan vil como es el hombre; tú, que tan grandes tormentos sofriste sin resistencia en tu persona, no por mis merescimientos, mas por tu sola clemencia me perdona.» ³⁴⁷	460 465
[Responde el Maestre:] [XXXVIII] «Non gastemos tiempo ya ³⁴⁵ en esta vida mesquina por tal modo, que mi voluntad está conforme con la divina para todo; y consiento ³⁴⁶ en mi morir con voluntad plazentera, clara y pura, que querer hombre vivir quando Dios quiere que muera es locura.»	445 450 455	Fin [XL] Assí, con tal entender, todos sentidos humanos conservados, cercado de su mujer, y de sus hijos y hermanos y criados, dio el alma a quien ge la dio ³⁴⁸ (el qual la ponga ³⁴⁹ en el cielo en su gloria),	 470 475

que aunque la vida perdió,
dexonos hartos consuelo
su memoria. 480

50³⁵⁰
¡O, MUNDO! PUES QUE NOS MATAS...

¡O, mundo! Pues que nos matas,
fuera la vida que distes
toda vida;
mas según acá nos tratas,
lo mejor y menos triste 5
es la partida

de tu vida, tan cubierta
de tristezas y dolores,
despoblada;
de los bienes tan desierta, 10
de placeres y dulzores
despojada.

Es tu comienzo lloroso,
tu salida siempre amarga
y nunca buena, 15
lo de enmedio trabajoso,
y a quien das vida más larga
le das pena.

Así los bienes –muriendo
y con sudor– se procuran 20

y los das;
los males vienen corriendo;
después de venidos, duran
mucho más.

Actividades en torno
Poesía
Apoyos para la lectura