WALTENCIR ALVES DE OLIVEIRA

O GOSTO DOS EXTREMOS
Tensão e Dualidade na Poesia de João Cabral de Melo
Neto, de *Pedra do Sono* a *Andando Sevilha*

Tese de Doutorado ao Departamento
de Teoria Literária e Literatura Comparada
da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de
São Paulo.

Orientadora: Prof^a Dr^a Adélia de Toledo
Bezerra de Meneses

SÃO PAULO
2008

O GOSTO DOS EXTREMOS

**TENSÃO E DUALIDADE NA POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO
NETO, DE *PEDRA DO SONO* A *ANDANDO SEVILH***

RESUMO

O trabalho é uma leitura da obra de João Cabral de Melo Neto, de **Pedra do Sono** a **Andando Sevilha**, reavaliando algumas considerações de sua *Fortuna Crítica*. Promove-se a revisão de alguns estudos definidores da poética cabralina que postularam que sua lógica de composição está atrelada à segmentação de sua poesia em duas vertentes: as “duas águas”. Considera-se que a maioria destes estudos, realizados durante os anos 60 e 80, reforçaram alguns pressupostos, tais como o antilirismo de sua poesia, sem confrontar as categorias analíticas ao conjunto dos livros do poeta, escritos após **A Educação Pela Pedra**. Apresenta-se, portanto, a análise dos seis livros do poeta de **Museu de Tudo** a **Andando Sevilha** que conferem ao todo da poesia de João Cabral uma nova conformação. A partir da análise da tematização do lirismo-amoroso e do feminino e da inscrição do autobiográfico na obra, problematiza-se a divisão da poesia cabralina em duas vertentes e reconsideram-se os desdobramentos dela decorrentes.

Palavras-chave: Poesia Brasileira; João Cabral de Melo Neto; Duas Águas; Lirismo-Amoroso; Autobiográfico.

ABSTRACT

This research is the reading about João Cabral de Melo Neto work, from **Pedra do Sono** (Sleep's Stone) to **Andando Sevilha** (Walking Sevilla), re-evaluating some considerations from his *Critical Fortune*. It is promoted a revision of some studies which defined the Cabral's poetics and which postulated that his logic of composing is attached to the segmentation of his poetry in two ways: the “two waters”. It is considered that most of those studies, which were accomplished during the 1960's and 1980's, reinforce some propositions, such as the anti-lyricism in his poetry, without confronting the analytical categories to all his books, written after **A Educação Pela Pedra** (Education by Stone). It is presented, therefore, the analysis about the six books written by the author from **Museu de Tudo** (Museum of Everything) to **Andando Sevilha** (Walking Sevilla) which give to João Cabral whole poetry a new configuration. Starting from the analysis about the themes of love-lyricism and feminine and the inscription of auto-biography in his work, it is discussed the problematic of the division of Cabral's poetry in two perspectives and the unrollings which are consequences of this division.

Key words: Brazilian Poetry; João Cabral de Melo Neto; Two Waters; love-lyricism; auto-biography.

AGRADECIMENTOS

Esta tese enfoca três aspectos da obra do poeta João Cabral: o amor erótico, o autobiográfico, bem como a grande força que reveste o amor pelos nossos familiares e amigos que integramos ao largo conceito de família; e o fazer poético. As pessoas a que se dirigem estes agradecimentos saberão, certamente, o lugar que cabe a elas dentre estas três facetas que constituem a obra do poeta, mas também o olhar de quem a lê. Assim agradeço:

A minha avó, Don' Ana porque sua lembrança é a mais doce e terna que um homem pode ter depois que deixa de ser menino,

Ao meu avô, José Braz Ferreira, ferreiro até no nome, que ajudou a construir a cidade de Volta Redonda onde nasci em meio à siderurgia que consumiu a juventude dele, a do meu pai e a de vários homens mineiros que vieram fundar a minha terra,

As minhas amadas tias Geralda e Irany, nascidas no mesmo ano, em famílias diferentes e vizinhas, e, igualmente, adoradas pelo que têm de firmeza de caráter e de irrupção do escandalosamente humano,

Ao meu tio Joaquim, porque a loucura é “o sol que não deixa o juízo apodrecer” e porque ninguém é obrigado a rir quando passam macarrão na sua cara,

A minha tia Venância, minha madrinha, porque a filha que mais tempo habitou a casa da mãe foi aquela a quem a avó responsabilizou por encher de afago, mimo e delicadeza o neto alcunhado de “anjo azul”,

As minhas primas, Fátima, Cida e Hilma, correlatas perfeitas da irmã que não tive, que me ensinavam o que as avós, mães e tias não deviam dizer,

Ao meu irmão Waldiney, Nenén, porque sua inflexibilidade de caráter e sua perseverança ensinam a viver,

Ao meu irmão Deley, porque ser meu irmão mais velho, obrigava a parar a pelada, muitas vezes, para comprar remédio e impôs uma série de pequenas e grandes renúncias que, no decorrer da vida, me fez tão filho dele quanto irmão,

Aos meus amigos Cláudio e Anderson que juntos conseguem converter qualquer instante em alegria,

Ao meu amigo Sidnei, pássaro que sempre tira a gente do chão,

Ao meu amigo Manso, porque é um milagre o amor ser incondicional,

A minha amiga Virgínia, mais terna e querida companheira desde os tempos do colégio até hoje,

A minha amiga Tina que, mesmo da Alemanha, preserva nosso amor que vence qualquer oceano,

A minha amiga Bete, e a Isabel, minha comadre e minha afilhada, extensões da minha família,

À memória do meu amigo Bill, porque a alegria do nosso encontro nem a morte apaga,

As minhas amigas de trabalho que apoiaram cada passo desta tese: Carminha, Ana Lúcia, Lúcia, Marta e Denise Schetino,

A minha amiga Regina Pentagna Petrilo, porque sem a delicadeza e a disponibilidade ímpares dela esta tese jamais seria concluída,

Ao meu amigo Marcelo, porque ele me garante que a fidelidade ao que nós somos é que nos mantém vivos,

A minha amiga Solange Whehaibe, ex-professora, correligionária, livreira e sempre amiga, porque foi na sua livraria Veredas que eu comprei meu primeiro livro e todos os que foram utilizados nesta tese,

A Joca, minha amiga, cantora, “dentista”, “massagista” e dublê de várias outras funções que se tornam necessárias para viver,

As minhas alunas do curso de capacitação da SME, da Prefeitura Municipal de Volta Redonda, porque a paixão delas pela educação me motivou a produzir este trabalho,

Aos meus sobrinhos Natália, Bruna, Pedro, João Pedro, Tomás, Gabriel, Isadora e Daniel, cada um, ao seu modo, um grande alento para a dureza que, às vezes a vida tem.

A Lucinéa que, mesmo apavorada com a grande quantidade de livros que ela tinha que arrumar todos os dias, lembrava de fazer o café e trazer em silêncio, em todas as madrugadas viradas para escrever esta tese,

A Gaia, minha cachorra, porque, assim como o Fabiano, de **Vidas Secas**, às vezes é só como bicho que eu sei falar, e o amor que o instinto fabricou vem me alimentando já há seis anos,

A Aicha, Sophie, Leandro, Aloã, Magnólia e Amauri porque, ao conhecer o Andrieto eu ganhei a família dele de presente,

Ao Luiz, da Pós-Graduação do DTLLC, da USP, e aos demais funcionários do departamento, que sempre estão prontos a auxiliar e prestar toda sorte de contribuição,

Às professoras Cleusa Rios Pinheiro Passos e Viviana Bosi pela leitura atenta e as contribuições valiosas no exame de qualificação desta tese,

A professora Adélia Bezerra de Meneses, minha orientadora já há 15 anos, porque, além de co-autora deste trabalho, foi com ela que aprendi que o trato ético na vida acadêmica é melhor do que o prestígio, porque sem ela jamais teria utilizado, com segurança, a primeira pessoa do singular e, porque, ao fazer isso, ela norteou esta tese e a minha vida,

Ao meu pai, porque esta tese teve que vencer a minha cirurgia e a dele para provar que a adversidade sempre foi tempero para os homens do nosso sangue, que tem “*muita tinta*” .

Para o Andrieto, fique o registro do primeiro setembro, aquele em que nós nos conhecemos, bem anterior a esta tese, mas memória viva que alimenta cada linha do que aqui segue escrito em pedra e alimentará sempre o que nascer de mim, porque:

“Intensa é tua textura
porém não cega;
sim de coisa que tem luz
própria, interna.

E tens idêntica
Carnação de mel de cana
E luz morena

**Luminosos cristais
Possuis internos
Iguais aos do ar que o verão
Usa em setembro.**

E há na tua pele
O sol das frutas que o verão
Traz no Nordeste.

É de fruta do Nordeste
Tua epiderme;
Mesma carnação dourada.
Solar e alegre.”
(João Cabral de Melo Neto)

Para a minha mãe (“Sevilhana que não se sabia”) ,

Porque, ao desentranhar a autobiografia do poeta João Cabral, acabei desentranhando a minha e me lembrei que esta tese começou a ser escrita, em algumas manhãs da infância e adolescência, quando o toque de seu tamanco no assoalho, lembrava que era hora de acordar e ir pra escola. E sempre, todas às vezes, que a sutileza do roçar dos saltos sobre o piso de madeira não era suficiente para me despertar do sempre pesado sono da manhã, o tamanco poderia parar em sua mão em riste, porque “*filho sem estudo*” ela não admitia. Para que, então, ela entenda porque é para ela todo o “*gosto dos extremos*”, que não aprendi com a “*bailadora andaluza*”, mas com a mulher, de pedra e faca, que, só cursou até a quarta série primária, mas pressentia que “ *não há como que as grandezas machas duma pessoa instruída*”.

SUMÁRIO

I. Nota Preliminar	11
II. Introdução.....	13
1. “Duas Águas” na Poesia de João Cabral de Melo Neto	22
2. À Floresta de Gestos: Notas sobre as Figurações do Amor e do Feminino.....	65
3. O Oculto Calor: Notas sobre a Representação do Autobiográfico	104
4. O Gosto dos Extremos: Tensão e Dualidade na Poesia de João Cabral de Melo Neto	133
4.1. O Gosto dos Extremos.....	133
4.2. Tensão e Dualidade.....	146
5. Bibliografia	189

NOTA PRELIMINAR

Esta Tese de Doutorado nasceu de algumas indagações surgidas durante a redação da minha Dissertação de Mestrado – **A leitura da leitura de “Morte e Vida Severina – Auto de Natal Pernambucano”, de João Cabral de Melo Neto, na década de 60** – aprovada em sessão pública, no dia 19 de setembro de 2001, pelo Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/ USP.

A análise de uma obra específica do poeta me permitiu constatar que a relação entre as duas vertentes da obra cabralina é um nó mais complexo e intrincado do que sugeriam as sínteses legitimadas por vários trabalhos sobre o poeta.

A dissertação havia surgido, por sua vez, de um projeto de Iniciação Científica, desenvolvido durante a graduação, no Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, no período entre 1993 e 1994.

A Iniciação Científica e o Mestrado, orientados pela mesma orientadora do Doutorado – Prof.^a Dr.^a Adélia Bezerra de Meneses – , suscitaram algumas indagações que não chegaram a alcançar uma formalização satisfatória nos textos finais dessas pesquisas.

Possivelmente, a tese de Doutorado não representará um termo para meus estudos sobre a poesia de João Cabral. Isto porque para grande parte das perguntas eu, ainda, não obtive respostas satisfatórias e também porque diante da poética cabralina sempre é possível formular um novo repertório de indagações e sugestões de leitura.

“O arquiteto é aquele que se ocupa da coisa humana em todo e qualquer programa. O engenheiro é aquele que se ocupa da física das coisas. São dois fatores diferentes, mas que se podem associar.”

LE CORBUSIER

**Então o caráter do fogo
nela também se adivinha
mesmo gosto dos extremos,
de natureza faminta,**

**Gosto de chegar ao fim
do que dele se aproxima
gosto de chegar-se ao fim
de atingir a própria cinza**

(Estudos para uma Bailadora Andaluza)

INTRODUÇÃO

A proposta do trabalho é efetuar uma leitura da obra de João Cabral de Melo Neto, redefinindo uma fórmula usualmente empregada pela crítica especializada que segmenta sua poesia em duas vertentes: as “duas águas”, procurando enfocar as múltiplas tensões dialéticas que atravessam sua obra, desde o seu livro de estréia , **Pedra do Sono**, de 1942, até seu último livro, **Andando Sevilha**, de 1993. A necessidade de reavaliar alguns aspectos cristalizados na Fortuna Crítica sobre o poeta é reforçada pela imposição de incorporar ao corpus do trabalho os seus livros finais em geral desconsiderados nas sínteses analíticas que definem essa divisão da obra.¹

Grande parte dos estudos sedimentou ao longo dos anos uma série de considerações sobre a poética de Cabral, formulando chaves interpretativas que se pretendem adequadas para a análise da obra completa. Entretanto, alguns destes estudos utilizaram um recorte analítico que descarta livros inteiros. Tal postura compromete a leitura de sua poesia, uma vez que supõe a permanência de dilemas e de preocupações formais e temáticas que, por vezes, foram redimensionadas nas obras posteriores, garantindo à sua poética um novo desenho.

¹ As leituras críticas mais conhecidas e referidas sobre a obra do poeta foram escritas durante os anos 70, ou até o início dos anos 80. Embora permaneçam válidas para a definição de muitos aspectos nucleares da poética cabralina, devem ser confrontadas aos últimos livros do poeta, posteriores à publicação dos trabalhos críticos. Aponto que grande parte dos estudos menciona como corpus a 1ª edição da obra completa, feita pelo próprio poeta, e publicada pela Editora Sabiá em 1969, mais de 20 anos antes do último livro publicado e subtraindo da obra completa 06 livros inteiros que são, ordenados cronologicamente: **Museu de Tudo (1974)**, **A Escola das Facas (1984)**, **Auto do Frade (1984)**, **Agrestes (1985)**, **Crime na Calle Relator (1987)**, **Sevilha Andando/Andando Sevilha (1993)**.

Em 1967, Haroldo de Campos² publicou um estudo que orientou e vem orientando muitas análises da obra cabralina. Neste trabalho, o crítico, seguindo indicação do próprio Cabral, formulou diretrizes que nortearam quase todas as leituras posteriores, como a divisão da obra em duas vertentes e a nomeação delas como “duas águas”.

A segmentação da poesia em duas dicções ou dois universos temáticos distintos, porém complementares, indicaria a preocupação do poeta com o engajamento de sua poesia, mas também ressaltaria, até no termo empregado para designar a segmentação, a forte preocupação com a construção poética (duas águas é um termo oriundo da construção civil) . Confira-se a definição de Haroldo de Campos:

“**Duas Águas** (1956) é o título significativo da antologia de seus poemas reunidos. “Poesia de concentração reflexiva e poesia para auditórios mais largos”. Poesia crítica e poesia que põe o seu instrumento, passado pelo crivo dessa crítica, a serviço da comunidade. Da primeira água, é o admirável “Uma faca só lâmina” (1955), onde a psicologia vira fenomenologia da composição, onde, “no estilo das facas”, assistimos ao implacável descascamento do objeto poemático; da segunda o auto “Vida e Morte Severina” (1954-1955), sua obra menos consumada e mais diluída nessa vertente participativa, embora interessante como experiência dramática.” (sic)³

Restringindo-me ao aspecto específico da divisão da obra em duas águas, é possível antever no estudo citado, que reitero, fundador, não apenas que a poesia de Cabral se segmenta em duas vertentes, mas também a confusão de critérios para definir essa segmentação, que se repetirá a exaustão em trabalhos posteriores. O poeta citado pelo próprio Haroldo de Campos anuncia

² CAMPOS, Haroldo: “O Geômetra Engajado” (1967). **Metalinguagem e Outras Metas**. São Paulo: Perspectiva. 1992.

³ CAMPOS, Haroldo: **Op. Cit.** (p. 84-85)

que a divisão se dá em função da dicção de cada vertente. Já o crítico prefere assinalar uma divisão que isola, de um lado, metalinguagem; de outro, referência ao real⁴. Além disso, sugere a desvalorização da segunda água no seu entrechoque com a primeira, o que pode ser inferido, até mesmo, no descuido de nomear o auto de natal **Morte e Vida Severina** subvertendo a ordem do título e, assim, retirando do poema sua principal carga expressiva, ou seja, a feição de curva ascendente que subverte a ordem da vida, apresentando primeiro a morte. Pode-se pretextar também que no trabalho de Haroldo de Campos observa-se uma quase sinonímia entre referencialidade ao real e tematização do social, como se a referência ao autobiográfico e ao feminino, por exemplo, inexistissem dentro da poética cabralina.

É importante indicar que “O Geômetra Engajado” foi escrito adotando como corpus da análise a poesia de Cabral entre seu primeiro livro, de 1942, e o volume **Terceira Feira**⁵, de 1960. O que sem dúvida prejudica, dentre outras, a constatação da idéia de que *“para o poeta não interessa a recuperação proustiana do “tempo perdido”, do tempo da memória, mas tão somente a fixação do tempo*

⁴ O poeta se refere à “*poesia de concentração reflexiva e poesia para auditórios mais largos*”; já Haroldo de Campos menciona “*Poesia crítica e poesia que põe o seu instrumento, passado pelo crivo dessa crítica, a serviço da comunidade*”. Importa mencionar que não há na poesia de Cabral uma conexão obrigatória entre poesia participativa e dicção própria para auditórios mais largos, assim como não há entre metalinguagem e leitura reflexiva. Note-se, por exemplo, que **O Cão sem Plumam** poderia ser visto como um poema a serviço da comunidade, mas é, igualmente, um texto com uma estrutura altamente complexa, o que explica, talvez ser o livro de mais difícil classificação segundo esta segmentação em “duas águas”. O próprio Haroldo de Campos chega a indicar que a obra representaria um “*trânsito entre as duas águas*”. Assim dicção poética e participação não parecem pares associáveis.

⁵ O volume foi a primeira apresentação feita pelo poeta do livro **Quaderna**, que só ganhou uma edição isolada no início dos anos 70. Nele estavam enfileirados o próprio **Quaderna** e mais dois livros anteriores: **Dois Parlamentos** e **Serial**. O estudo de Haroldo de Campos exclui até mesmo o volume **A Educação pela Pedra**, de 1967, mencionado por Benedito Nunes, João Alexandre Barbosa e Antonio Carlos Secchin como a melhor síntese da poética cabralina.

*físico da percepção*⁶. Assertiva equivocada, quando se lembra de um livro como **A Escola das Facas**, de 1984, conforme veremos no capítulo 3.

Observo que os estudos de João Alexandre Barbosa⁷, de Benedito Nunes⁸ e de Antonio Carlos Secchin⁹, obras referidas em praticamente todos os estudos sobre João Cabral, enfocam um corpus um pouco mais extenso. João Alexandre e Benedito Nunes incluem em seus estudos **A Educação pela Pedra** e Antonio Carlos Secchin analisa a obra cabralina até **A Escola das Facas**, apesar disso todos legitimam a divisão da obra em duas vertentes e utilizam para tanto o mesmo critério heterogêneo de Haroldo de Campos: a mistura de código lingüístico, tema e dicção poética. Além disso, deixam de observar como a autobiografia obriga a um redimensionamento da poética cabralina.

Outro estudo fundador, o de Luiz Costa Lima¹⁰, entende a poética de João Cabral como estágio final de um processo de maturação poética que, nascido com Mário de Andrade e seguido por Drummond e Cabral, “*põe em xeque a posição da emocionalidade no poema*”. Segundo Costa Lima, João Cabral apresenta uma possibilidade de inserção do real em sua poesia que permite a efusão da emoção, mas o faz a partir de uma operação lingüística que converte o real à sua dimensão de palavra, matéria única de poema. Reconhecendo, assim, em Cabral uma fidelidade grandiosa ao espírito poético mallarmaico. As suas considerações sobre a poesia de Cabral conduziram, sem as devidas ressalvas, alguns estudos

⁶ CAMPOS, Haroldo. “O Geômetra Engajado” (1967). **Metalinguagem e Outras Metas**. São Paulo: Perspectiva. 1992. (p. 88)

⁷ BARBOSA, João Alexandre: **A Imitação da Forma**. São Paulo: Duas Cidades. 1975

⁸ NUNES, Benedito: **João Cabral de Melo Neto**. Petrópolis: Vozes. 1971

⁹ SECCHIN, Antonio Carlos: **João Cabral: a Poesia do Menos**. (1983) Rio de Janeiro: Topbooks. 2000

¹⁰ LIMA, Luiz Costa: “A Traição Conseqüente ou a Poesia de Cabral”. **Lira e Antilira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1968.

posteriores a uma série de equívocos, pretensamente baseada nelas, como o de supor que impessoalidade e antilirismo seriam meios de o poeta se furtar, primeiro, à emoção lírica e, segundo, à inserção do real, incluindo nisso o próprio eu autobiográfico inscrito no tempo da memória e da confissão velada.

Em função dessas considerações o meu projeto se propôs a reavaliar a Fortuna Crítica do poeta, ampliando o corpus de análise, desde o primeiro livro publicado pelo poeta até o último, e indicar como certas proposições analíticas merecem ser redirecionadas para atender a um estudo menos parcial da poética de João Cabral de Melo Neto.

O primeiro capítulo analisa alguns poemas presentes desde o volume de **Pedra do Sono**, de 1942, até o volume **Duas Águas**, publicado em 1956 . O título do livro de 1956 foi empregado para nomear uma coletânea organizada pelo próprio poeta, em que foram agrupados todos os poemas até então publicados e apresentados os até então inéditos **Morte e Vida Severina**, **Paisagens Com Figuras** e **Uma Faca só Lâmina**. A antologia adquiriu uma grande importância para a poética de Cabral, uma vez que foi através deste livro que o poeta caracterizou e nomeou a dupla articulação de sua poesia, divisão que foi prontamente endossada pela crítica e incorporada ao vocabulário analítico empregado em quase todos os estudos sobre o poeta que se seguiram. Vale ressaltar que, embora, Cabral tenha apontado para a existência de duas dicções apoiadas em um critério de comunicabilidade, grande parte da crítica assentou a secção utilizando um critério temático. O que, ao meu ver, denuncia a encruzilhada em que esta questão se tornou. Aponto, inclusive , que Antonio

Candido¹¹, ao apresentar a obra do poeta logo após sua estréia literária e bem antes dos outros críticos mencionados, afirmou que “*a crise interna da poética de João Cabral assume uma feição entranhada em todo e qualquer texto seu*”, o que impediria a referida segmentação.

No segundo capítulo, procuro analisar como a inserção do lirismo amoroso e das figurações do feminino está, fortemente, atrelada aos demais núcleos temáticos do poeta. O feminino, representado, nos primeiros livros, como ausência ou presença precária vai, progressivamente, assumindo os contornos de casa e de terra, espaços de habitação e de envolvimento, para, ao final, adquirir contorno e movimento próprio. O poeta percorreria, então, uma trilha manifestada em toda a lírica ocidental: a amorosidade pode se projetar na forma de um amor pelo(a) outro(a), representação do amor erótico, pode assumir as feições de um amor pelos seus (familiares e amigos) inscritos no autobiográfico e enfim o amor pelo social e o coletivo materializado através da representação da terra, feminino absoluto que gera e recebe ao termo final o filho dela nascido. Em meio a isso, a rubrica do social-histórico despontará em sua convocação da união do humano em torno de um discurso mobilizado para (ou contra) a cidade e o Estado, de um modo mais amplo. No caso específico de João Cabral, a tematização do social, fortemente vincado pela condição miserável do Nordeste, acaba por corroborar o duplo papel do feminino, associado à materialidade da terra, em um chão que é, a um só tempo, fonte de vida e espaço de cultivo da morte.

¹¹ CANDIDO, Antonio: “Dos Autores”. **Introducción a la Literatura de Brasil**. Caracas: Monte Ávila. 1968.

Lembre-se que este chão, conforme **Morte e Vida Severina**, “*te é bem conhecido*”, “*bebeu o suor vendido*”, “*bebeu tua força de marido*” e “*te espera de recém-nascido*”. Recupero, por isso, a leitura bachelardiana da poesia de João Cabral, feita por Adélia Bezerra de Meneses¹². Nela, a autora pontua que uma leitura bachelardiana da poesia cabralina, permite observar em sua obra o “*desenvolvimento de um imaginário totalmente subordinado ao elemento terra*” e lembra que, para Bachelard, a imaginação da terra supõe dois movimentos em relação à matéria concreta: um movimento regido pela preposição *contra* – o inquérito sobre a intimidade do material, sua pesquisa por dentro – e o movimento regido pela preposição *em* – acolhimento e refúgio. Esses dois movimentos parecem pontuar a tematização do feminino na poesia cabralina, mas também permitem verificar que o feminino – ou tematização do amor Eros – abriga uma forte e indissociável relação com o social, inscrito na terra, que no Nordeste do Brasil traz as implicações de lutar, corporalmente, por sua posse, o que pode conduzir tanto a viver quanto a morrer.

No terceiro capítulo, fiz a leitura do autobiográfico na obra do autor, enfocando, principalmente, o livro **A Escola das Facas**, no qual o tema parece se configurar de modo emblemático. Mostro que o eu autobiográfico se inscreve tanto na dimensão social e histórica como na representação de traços da história singular e pessoal do poeta. A tensão entre eu-autobiográfico e sujeito histórico abarcaria, até mesmo, um viés metalingüístico. Afinal na genealogia do eu de um

¹² MENESES, Adélia Bezerra de: “A imaginação da terra”. **Do Poder da Palavra**. São Paulo: Duas Cidades. 1995 (pp 71- 97)

poeta e de seu lugar social poderia não convergir uma genealogia do seu processo de formação literária?

No quarto, e último capítulo, verifico como as tensões observadas no decorrer dos capítulos anteriores assinalam o esgotamento de apontamentos da crítica, assentados sobre a divisão em duas vertentes, e ato os fios que a análise da lírica-amorosa, da autobiografia e de seus desdobramentos, permitiu-me lançar. Pretendo, com isso, projetar proposições, embora, o efeito destas seja mais o de problematizar categorias cristalizadas do que fornecer soluções para os impasses ditados por uma poética tão complexa.

Todos os capítulos da tese pretendem estabelecer um diálogo com a Fortuna Crítica do poeta. No caso específico dos capítulos dois e três, discuto a possibilidade de o propalado “antilirismo” cabralino não ser um sinal de exclusão da emoção e do subjetivismo, mas meios de encerrá-los dentro de um processo de composição que supõe um procedimento de “contenção lírica” como meio eficaz e contundente de enfrentar o real, matéria tão cara ao poeta quanto a linguagem que a efetiva.

Analisar a tematização do feminino e da autobiografia, em conjunto, permite matizar o caráter impessoal e antilírico da poesia cabralina. A própria análise de sua obra posterior a **A Educação pela Pedra**, por si só, apresenta uma diversidade temática que obriga a rever a divisão da obra em dois grandes eixos: a metalinguagem e o social. Aponta-se, ainda, que aliada a esta nova configuração temática os procedimentos compositivos também desenham uma mesma conformação, descartando, com isso, a concorrência de textos com propriedades formativas divergentes. Com isso, torna-se inviável reconhecer duas

dicções poéticas e dois processos comunicativos distintos que segmentam a poesia de Cabral. Sabendo que os dois critérios, mais largamente, empregados para distinguir as “duas águas” seriam o temático e a comunicabilidade, assentada sobre a diferença entre modalidades textuais, percebe-se que a obra possui um desenho repleto de tensões e impossível de síntese em duas grandes vertentes ou eixos. Julgo portanto que todos os capítulos se articulam, convergindo para uma leitura que trafega na contramão de muitos textos que condicionaram a recepção crítica do poeta e solicitando um olhar sobre a poesia de João Cabral que perceba suas múltiplas tensões e configurações diversas.

1. Duas Águas na Poesia de João Cabral de Melo Neto, de *Pedra do Sono* a *Duas Águas*

“Duas águas são as duas vertentes de minha poesia: uma de expressão mais hermética e outra de expressão mais auditiva. Certos poemas meus, quando ouvidos, não fazem nem pé com cabeça. **Uma Faca só Lâmina**, por exemplo, você não pode ler em num comício. Já **O Rio** e **Morte e Vida Severina** são poemas sem maiores dificuldades¹³.”

João Cabral de Melo Neto faz sua estréia literária com a publicação do livro **Pedra do Sono**, em junho de 1942. O livro apresenta uma grande proximidade com a atmosfera onírica, sem, no entanto, ceder à construção de um universo extremamente vago e imponderável. Em uma atmosfera noturna mesclam-se estados de aparente sonolência e de aprofundamento no mundo onírico, mas também se percebe o espírito de vigília. Isto permite um olhar novo sobre as coisas e as pessoas e ao mesmo tempo possibilita a recuperação da memória e o estabelecimento de uma espacialidade particular e própria que se aproxima bastante da plasticidade de Murilo Mendes. O livro de 1942 também apresenta a investigação metalingüística que tanto ocupará os livros posteriores.

Apesar da proximidade cronológica com a chamada Geração de 1945, o distanciamento da poética cabralina em relação aos seus contemporâneos começa a se desenhar desde o livro de estréia, conforme observa grande parte da Crítica. Para efeito ilustrativo, apresento¹⁴ o que diz Marly de Oliveira, em Prefácio à Obra Completa, da edição brasileira da Nova Aguilar:

¹³ João Cabral de Melo Neto em entrevista a Miguel de Paiva Lacerda. Arquivo de *A Folha de São Paulo*. Copy -desk sem publicação.

¹⁴ OLIVEIRA, Marly: “João Cabral de Melo Neto: Breve Introdução a uma Leitura de sua Obra”. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1994 (pp.15-16)

Situado cronologicamente na geração de 45, dela se afasta por essa sua atitude diante do fazer poético, que diz não a todo tipo de confessionalismo, exigindo um tipo de verso que obrigue o leitor a despertar, fazendo apelo à sua razão e inteligência, não cedendo ao automatismo do surrealismo vigente, nem se deixando raptar por qualquer estado emocional ditado por aquilo que se chama “inspiração”.

De acordo com a citação anterior, desenha-se, desde a primeira obra de Cabral, a preferência do poeta por um rigor formal, preferindo descartar o acaso, o sentimentalismo fácil e a participação panfletária, em favor do processo racional e lúcido de elaboração da poesia. Esta preferência transparece de modo nítido na epígrafe de **Pedra do Sono** (*“Solitude, récif, étoile”*), extraída de um poema de Mallarmé.

Deve-se ressaltar, aliás, que o grupo de poetas, reunidos sob a égide da Geração de 1945, tinha uma visão da poesia e de sua função social, em muito contraposta a João Cabral. O grupo de 1945 era preocupado com o restabelecimento de um rigor formal, o que impõe o resgate de métricas e procedimentos de composição em desuso desde 1922 e o estabelecimento de uma poética do vago e do inefável, que chegou a render, para alguns, o rótulo de neo-simbolista. Tratava-se de poetas interessados em estabelecer um determinado vocabulário poético, recuperar o rigor parnasiano de oficina, a musicalidade, métricas e formas clássicas como o soneto, aproximando-se, em alguns casos, da vertente alucinatória do Surrealismo.

No caso de Cabral, o distanciamento provoca uma cisão irreversível em relação ao grupo de 1945, que assegurou ao poeta pernambucano uma trajetória poética bastante singular no cenário literário nacional. É interessante mencionar

que a proximidade temática¹⁵ entre **Pedra do Sono** e o Surrealismo provocou a precipitação dos críticos em alinhar Cabral junto aos poetas da Geração de 1945. No entanto, esta aproximação inicial foi sendo contestada. Para isto tiveram importância fundamental os textos de Álvaro Lins¹⁶ e, principalmente, de Antonio Candido, que afirmaram o caráter construtivista, que já aparece no livro de 1942 e que ganharia importância central em quase todos os trabalhos posteriores sobre João Cabral.

Sobre o perfil construtivista presente em **Pedra do sono**, diz Antonio Candido¹⁷:

A tendência vamos dizer construtivista do Sr. Cabral de Melo se mostra na sua incapacidade quase completa de fazer poemas em que não haja um número maior ou menor de imagens materiais. As suas emoções se organizam em torno de objetos precisos que servem de sinais significativos do poema – cada imagem material tendo de fato, em si, um valor que a torna centro de poesia, esqueleto que é de poema. O verso vive exclusivamente dela.

Interessante constatar que a subordinação da emoção a um processo de construção lúcido e rigoroso do ponto de vista formal, observada por Antonio Candido, em 1943, na primeira obra de Cabral, é o que sustenta o distanciamento do poeta da geração a que, cronologicamente, estaria filiado e o que tem

¹⁵ Apesar de o poeta referir-se a uma atmosfera onírica, o que se depreende do próprio título do livro, bem ao gosto surrealista, é necessário destacar o que foi dito por Antonio Carlos Secchin, de que se notam duas vertentes na sua aproximação ao Surrealismo: uma alucinatória e de destacado descontrolo do discurso e outra de ordem construtivista em que o rigor na construção da linguagem sobrepuja o delírio do automatismo, sendo que a segunda direção, já preponderante no primeiro livro, origina o rigor de construção que se observará em todo o trabalho posterior do poeta. Cf. SECCHIN, Antonio Carlos: **João Cabral: A Poesia do Menos** (1983). Rio de Janeiro: Topbooks. 2000.

¹⁶ LINS, Álvaro: "A Propósito da Nova Poesia" (1943). **Os Mortos de Sobrecasaca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1963.

¹⁷ CANDIDO, Antonio: "Poesia ao Norte" (1943). **Textos de Intervenção**. São Paulo: Duas Cidades/ 34. 2002. Org., seleção e notas de Vinícius Dantas. (p.137)

amparado grande parte do discurso crítico até os dias atuais. A feição singular da poética cabralina é reforçada ainda pelo papel histórico fundamental que ele adquire na tradição poética moderna e contemporânea, não só por mobilizar recursos e elementos da poética nacional anterior, sobretudo, da poética de Drummond e de Murilo Mendes, como por ser apontado como origem de importantes movimentos poéticos posteriores, tais como a Poesia Concreta. A conversão do poeta em importante nó da tradição brasileira é confirmada por Antonio Candido quando o crítico diz que Cabral seria o primeiro grande poeta brasileiro que denota um movimento, quase que exclusivo, de engendramento interno, cuja filiação poderia ser tributada a precedentes poéticos nacionais, além de inaugurar um caminho novo e imprescindível para a maturação poética do Brasil. Conforme se pode verificar em texto de 1968 ¹⁸:

La obra de João Cabral de Melo Neto irá apareciendo, cada vez más, como el tournant de la poesía brasileña contemporánea y el punto de referencia para tentativas futuras, pues en ella se encuentran, en singular destaque, las dos dimensiones poéticas durante los últimos treinta años: de un lado, el límite extremo de la pureza, en un esfuerzo por reducir al mínimo posible el elemento discursivo; de otro, la presencia de la participación humana, como sentido de la poesía en el mundo. Bajo el primer aspecto, João Cabral de Melo reduce y escoge las palabras con tanta precisión, sabe tratarlas con tal relieve, que cada una parece tan importante cuanto lo es lo hilo sintáctico del contexto. Y fue este verbo depurado, fortalecido, el que canalizó para representar el drama social de su región, la más trágica del país.

O segundo texto de Antonio Candido, bastante posterior ao primeiro, confirma muito das suas proposições iniciais, sem deixar de aprofundar o que já

¹⁸ CANDIDO, Antonio: "Dos Autores". **Introducción a la Literatura de Brasil**. Caracas: Monte Avila Editores. 1968.

havia sido dito, até mesmo pelo fato de em 1968 ter a possibilidade de avaliar bem mais do que um único livro de Cabral. Saliento que Antonio Candido foi um dos primeiros a apontar uma dupla articulação na linguagem cabralina “*en un esfuerzo por reducir al minimo possible el elemento discursivo; de otro, la presencia de la participacion humana, como sentido de la poesia en el mundo*”, sem deixar de enfatizar que se trataria de duas forças complementares que estão em tensão no curso de toda a obra e, portanto, impossível de serem segmentadas ou contrapostas: “*Bajo el primero aspecto, João Cabral de Melo reduce y escoge las palabras com tanta precisión, sabe tratarlas com tal relieve, que cada una parece tan importante cuanto lo es lo hilo sintáctico del contexto*”. .

A segunda obra de João Cabral de Melo Neto, **Os Três Mal-Amados**, de 1943, é considerada por João Alexandre Barbosa¹⁹, o trabalho que define o projeto poético cabralino. Escrito em prosa, o livro é estruturado como um coro de vozes que recupera os personagens masculinos do poema “Quadrilha”, de Carlos Drummond de Andrade, restringindo-se, no entanto, apenas às vozes masculinas – João, Raimundo, Joaquim – que, eventualmente, fazem referência às personagens femininas do poema de Drummond: Maria e Teresa.

Importa perceber que não só João Alexandre Barbosa, como também Benedito Nunes²⁰ e Luiz Costa Lima²¹ reconhecem, neste livro, o anseio do poeta em conquistar a linguagem poética adequada à expressão do real, o que é

¹⁹ BARBOSA: João Alexandre: **A Imitação da Forma: uma Leitura de João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Duas Cidades. 1975

²⁰ NUNES, Benedito: **João Cabral de Melo Neto**(Coleção Poetas Modernos do Brasil). Petrópolis: Vozes. 1971

²¹ COSTA LIMA, Luiz: “A Traição Conseqüente ou a Poesia de Cabral”. **Lira e Antilira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1968

representado pelo embate entre os três personagens centrais, que configuram, cada qual, um modelo de expressão poética.

Para João Alexandre, merece destaque a fala de Raimundo que definirá o método de composição que João Cabral estabelece e começa a desenvolver, a partir de **Os Três Mal-Amados**. A centralidade da fala de Raimundo pode ser observada a partir de diversos índices, sobretudo, no modo como é tematizada a “*tentação da folha em branco*”, recuperando o que em Mallarmé se configurava como tentação do silêncio e necessidade de se abolir o acaso na conquista de um ideal poético racional, centrado na pesquisa da linguagem. Veja-se a fala de Raimundo:

“ Maria era também a folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos. Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá. Penso para escolher: um poema, um desenho, um cimento armado – presenças precisas e inalteráveis, opostas a minha fuga.”

Na fala de Raimundo, como bem observou João Alexandre Barbosa, estão definidos o rigor de construção, a projeção de representar o real a partir de um método rigoroso e a filiação clara do processo de composição ao ideário representado na tradição ocidental pela poética de Mallarmé e de Paul Valéry, poetas, constantemente, recuperados por João Cabral e dos quais a sua poesia é, de certo modo, tributária.

Antonio Carlos Secchin²² ao se referir a **Os Três Mal- Amados** indica que as três vozes do texto correspondem a três linhas experimentadas pelo poeta no livro anterior. Além disso, aponta que a voz de João – símbolo da diluição e do imponderável – tende a ser apagada pelas vozes de Joaquim e de Raimundo, que dialogam entre si, encurralando João na solidão de um monólogo.

Para Antonio Carlos Secchin, Joaquim configuraria a corrosão ou destruição da poesia, contaminada pela carência do real que destrói toda e qualquer possibilidade de representação artística²³, prenunciando o silenciamento e o fechamento do poema diante da realidade, topos que atingirá seu ponto culminante em livro posterior – **A Psicologia da Composição com A Fábula de Anfion e Antiode** – conforme descreve Modesto Carone em **A Poética do Silêncio**²⁴. Raimundo, por sua vez, configuraria a possibilidade de representação artística assentada sobre o real concreto e palpável, sustentando a possível analogia que é capaz de manter perene a ponte entre o mundo e o poema. Em outras palavras, Raimundo apresenta, assim como quer João Alexandre Barbosa, a possibilidade de construção de um projeto poético coeso e coerente em que a conciliação – ainda que tensa e dialética – entre a concretude da realidade externa e a concretude da linguagem verbal esteja assegurada. Aspecto que parece bem sinalizado na excelente síntese de Antonio Carlos Secchin:

²² SECCHIN, Antonio Carlos: **João Cabral: a poesia do menos**. Rio de Janeiro: Topbooks. 2000

²³ Lembre-se que Joaquim menciona que “O amor comeu na estante todos os meus livros de poesia. Comeu em meus livros de prosa as citações em verso. Comeu no dicionário as palavras que poderiam se juntar em versos.”

²⁴ CARONE, Modesto: **A Poética do Silêncio – Uma leitura de Paul Célan e João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Perspectiva. 1979.

“Destaquemos, ainda, a analogia entre o microcosmo do personagem (Raimundo) e o espaço, também concreto, em que ele se registra: a folha, o livro. A folha de papel, com seu perímetro preciso, é mais uma metáfora do campo sólido e definido onde o poeta quer exercitar sua depuração do concreto. Opondo-se à nebulosa caça de uma poesia incorpórea, Raimundo se debruça sobre a materialidade do objeto-livro, sobre “as folhas claras e organizadas dessa floresta numerada que leva dísticos explicativos: poesia, poemas, versos” ²⁵.

Importa referir que, apesar de o discurso crítico não mencionar a figuração do feminino em **Os três mal-amados**, nesta obra, Maria ganha uma importância cabal na fala de Raimundo, acima referida. Note-se que ela é “a folha em branco” – uma alusão a um topos muito presente em Mallarmé – que assinala o princípio de toda expressão poética que recusa o espontaneísmo e a dicção fácil, privilegiando o exercício formal “preciso e inalterável”. Além disso, são nivelados o poema, o desenho e o cimento armado, todos eles objetos sólidos que definem a práxis de um poeta que é também arquiteto. Sem deixar, contudo, de emprestar à mulher sua carnadura erótica, afinal ela é a “folha”, o campo onde se desenhará o grafismo do poeta, convertendo a busca pela expressão em um embate corporal, no qual o feminino será fim, mas também princípio de todo processo criativo. Isso, que será analisado, no capítulo seguinte, parece-me importante para compreender que o percurso metalingüístico não se faz descolado de outras matérias sobre as quais a poesia cabralina se assenta.

Após a publicação de **Os Três Mal-Amados**, em 1945, João Cabral publica seu terceiro livro **O engenheiro**. Neste livro, o poeta parece deixar ainda mais patente a sua opção pelo ideário estético definido nas falas de Raimundo. O

²⁵ Sechin, Antonio Carlos: **João Cabral: a Poesia do Menos**. Rio de Janeiro: Topbooks. 2000. (p. 35)

título do livro – **O Engenheiro** – é homônimo de um poema fundamental à sua estruturação. Também a epígrafe, valéryana, do arquiteto Le Corbusier – *“machine à émouvoir”* – assinala o rigor de construção que encara o poema como máquina de linguagem. Na obra, a série de poemas, dedicados a outros poetas, reforça, claramente, a incorporação da crítica da linguagem à própria construção lingüística. Interessa mencionar que em todos esses poemas é ressaltado o equilíbrio entre a representação rigorosa e a emoção diante do real, ou, mais precisamente, a depuração do real – concreto – através da linguagem poética. É o que se nota, por exemplo nos poemas: “A Carlos Drummond de Andrade”, em que se declara que *“Não há guarda-chuva/ contra o poema”*; “A Joaquim Cardozo”, destacado pela representação da cidade do Recife *“a cidade que não consegues/ esquecer/ a florada no mar: Recife, arrecifes, marés, maresia;/ e marinha ainda a arquitetura/ que calculaste”*; e, ainda mais evidente, no poema “A Paul Valéry” em que *“as águas dissolvem// a inaudível palavra/ futura – apenas/ saída de tua boca, sorvida no silêncio”*.

Imprescindível destacar que o poema “Engenheiro”, que dá nome ao livro, reforça a necessidade de depuração e purificação da linguagem, através de um processo de composição lúcido e crítico, mas que não se furta à mimese do real, sem o qual o poema se torna esvaziado em seu sentido e em sua função social. Veja-se o poema:

O Engenheiro

A Antonio B. Baltar

A luz, o sol, o ar livre
Envolvem o sono do engenheiro.
O engenheiro sonha coisas claras:
Superfícies, tênis, um copo de água.

O lápis, o esquadro, o papel;
O desenho, o projeto, o número:
O engenheiro pensa o mundo justo,
Mundo que nenhum véu encobre.

(em certas tardes nós subíamos
ao edifício. A cidade diária,
como um jornal que todos liam,
ganhava um pulmão de cimento e vidro.)

A água, o vento, a claridade
De um lado o rio, no alto as nuvens,
Situavam na natureza o edifício
Crescendo de suas forças simples.

Observa-se, na primeira estrofe, a abertura do poema para o universo onírico, no entanto, ao invés, de se reforçar o aspecto sombrio e vago, presente em alguns dos poemas de **Pedra do Sono**, procede-se ao seu clareamento, o sonho se vê invadido por imagens concretas de ventilação e de iluminação do espaço, espantando os espectros e instaurando uma nova atmosfera. Os vocábulos ora recuperam os elementos simbólicos da transparência e da luminosidade absoluta – luz, sol, água, ar livre – e ora procuram por objetos construídos pelo ofício da engenharia como as superfícies.

Na segunda estrofe, passa-se do mundo do sonho para o universo racional do pensamento, o engenheiro que antes sonhava, agora pensa, mede, calcula, projeta e desenha, fundindo e confundindo instrumento, objetivo e função do trabalho de engenharia. Nota-se que até mesmo os seus instrumentos de trabalho são obras da própria manufatura engenheira: o lápis, o papel, o esquadro. Afinal para o ato de criação o engenheiro deve antes construir seus objetos de trabalho. A finalidade do trabalho é sempre a mesma “ *o mundo justo / que nenhum véu encobre*”. O mundo desvelado pela técnica e pela construção precisas que são pensadas, embora possam não se materializar no concreto das relações humanas.

Um parêntese conforma a primeira denúncia explícita de um eu-poético, que rememora as tardes em que “*subindo ao edifício*” examinava o que se poderia comparar a um “*croqui*” da cidade, duplamente, em construção pelo ofício do engenheiro e pelo relato do jornal que a transformaria em experiência diária e concreta para os seus habitantes/ leitores. A cidade, aqui, seria aquela material e concreta que respira e guarda a vida de seus habitantes. Sua respiração é filtrada, no entanto, por um pulmão forjado – ele também – pelo engenho de construção, que o elabora, utilizando as matérias-primas que metaforizam, por um lado, o ideal de concretude – o cimento – e, por outro lado, novamente, o ideal de transparência – o vidro –.

O poema se fecha situando a construção em seu contexto, “*de um lado o rio*”, localizando o edifício em uma escala horizontal, no outro as nuvens, definindo

o seu estar na natureza, em uma escala vertical²⁶. Construindo-se, deste modo, a paisagem desejada une modelagem humana à natural, de forma indissociável.

Todo o poema é ordenado por diversas tentativas de apreensão do mundo exterior, terminando por captar a paisagem inteira, constituída pelo edifício, integralmente harmonizado com o ambiente natural, que não só o circunda como também o funda. O método para se proceder esta apreensão convoca, ao mesmo tempo, o sensível e o racional, evidenciado pelas ações do engenheiro que sonha, mas também pensa. O conhecimento do mundo vem, sempre, mediado pelo olhar geométrico do engenheiro, que é quem constrói o edifício, fundador da paisagem e por ela fundado. Assim está assinalada a total confusão entre processo de construção e matéria construída, o engenheiro capta – pensando e sonhando – elementos que estão na raiz de seu trabalho – como o projeto, o desenho, o número – e outros que são já resultados de seu processo de composição – como o mundo justo (aqui então, inequivocamente, encontramos o social entre as preocupações do engenheiro) , o edifício e até mesmo o papel . A analogia com o processo de composição poética é inevitável, uma vez que o trabalho do poeta funda e é fundado pelo real, além de se estabelecer como artifício – engenho – de linguagem que produz a emoção sobre o mundo e a representação do mesmo.

Enfim, seria possível concluir que o edifício – *machine à habiter* – é um paralelo privilegiado do poema – “*machine à émouvoir*” – de que fala a epígrafe do livro. Além disso, eles já apareciam nivelados desde a fala de Raimundo em **Os**

²⁶ Agradeço a Profª Drª Regina Pentagna Petrilo por assinalar este importante aspecto, da localização do edifício em escala horizontal e vertical. Agradeço, principalmente, pela leitura atenta e a interlocução constante, sem as quais esta tese não se concluiria.

Três Mal-Amados, que, em sua ânsia de encontrar um objeto que delimitasse sua trajetória, já sinalizava para a similaridade entre “*um poema, um desenho, um cimento armado*” (“*Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá. Penso para escolher: um poema, um desenho, um cimento armado*”). Já era previsível, portanto, pela fala de Raimundo a busca por esse ideal de clareza e transparência, que persegue “O Engenheiro”, demonstrando, inclusive, a semelhança entre o princípio de clareza e a folha em branco, representantes de um ideal de racionalidade oposto à fuga e ao rio impreciso da inconsciência e da inspiração.

O Engenheiro – e aqui que se permita confundir poema e livro – pode ser considerada a primeira tentativa de definição consciente do processo de composição cabralino, estabelecendo o que já se pode denominar a sua poética. Lembrando título de texto de Haroldo de Campos, pode-se apontar que é em **O Engenheiro** que se observa, pela primeira vez, na poética de Cabral a presença clara de “O Geômetra Engajado”²⁷, estabelecendo aquelas duas linhas mestras do poeta, segundo a leitura de Haroldo de Campos: a tentativa de representar o real e, a um só tempo, estabelecer um modelo de representação, através da linguagem, assentado sobre a consciência crítica e a lucidez, que não se furtará à emoção e também não se furtará à tematização do social, caso elas nasçam da tessitura coesa da máquina da linguagem.

Não se poderia deixar de atentar também para as dedicatórias do poema “O Engenheiro” e do livro **O Engenheiro**. O livro é dedicado a Carlos Drummond

²⁷ CAMPOS, Haroldo: “O Geômetra Engajado”. **Metalinguagem e Outras Metas**(1967). São Paulo: Perspectiva. 1992

de Andrade (“A Carlos Drummond de Andrade, meu amigo”). Abrindo a obra, o poeta escolhe como interlocutor privilegiado o autor do poema “Quadrilha”, mote reconstruído e reestruturado em **Os Três Mal-Amados**. Reitero que Drummond produziu um poema narrativo que, recomposto por Cabral em um texto em prosa e de caráter evidentemente dramático, é assentado sobre um coro de vozes que excluiu o feminino – como emissor de voz – e materializou o masculino, conferindo-lhe voz substantiva. Isto demonstra, por si só, com qual Drummond se pretende dialogar, o mesmo que “tinha uma pedra no meio do caminho” e que inaugurou uma poesia de alta densidade crítica e social, com grande apelo plástico e concretude.

O poema “O Engenheiro” é dedicado a Antônio Bezerra Baltar, engenheiro que, durante a gestão do prefeito Novais Filho (1931-1945), na cidade do Recife, empreendeu uma das primeiras, e mais significativas, reformas urbanísticas do século XX. O governo Novais Filho, e o trabalho de Baltar²⁸, são destacados, sobretudo, por conceber um plano diretor para a cidade, considerando urgente a necessidade de suprimir os vazios urbanos do Recife através de um planejamento que considerasse a sua dinâmica social e a relação entre engenharia urbana e bem-estar da população. Observa-se que esse período, no Recife, foi marcado por uma certeza inquestionável de que o caráter tentacular da cidade e sua distribuição desigual de recursos e de condições de salubridade eram marcas paradigmáticas da pobreza nordestina. A reforma do Recife se converteria, portanto, em um emblema de um plano urbanístico modelar que profetizava a

²⁸ MACEDO, Sílvia Cristina Cordeiro de: **Antonio Bezerra Baltar e a Cidade Integrada à Região**. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Engenharia de São Carlos. USP São Carlos. 2002

eliminação da pobreza e a erradicação de habitações e de espaços de concentração da miséria.

Conforme se pode observar, a analogia entre poesia e urbanismo, tão bem materializada no poema e no livro, são encorpadas em toda a arquitetura da obra. O poeta, a quem se dedica o livro, não será “o poeta de um mundo caduco”. O engenheiro a quem se dedica o poema, homônimo ao livro, é aquele a quem deram a tarefa de expurgar a miséria. Ou como aponta Cabral um “engenheiro que sonha o mundo justo”. A certificação de que poesia é engenharia, e seu vice-versa, parece, com isso, demarcada em cada linha do livro, escrito entre 1942 e 1945.

Em 1947, é publicado o livro **Psicologia da Composição com A Fábula de Anfon e Antiode**. Os três textos, enfeixados por Benedito Nunes com a alcunha de “Tríptico da Poética Negativa”, procuram, mais uma vez, analisar o processo de composição poética, pontuando, ao que tudo indica, a evolução de uma vertente crítica e metalingüística, presente em **Pedra do Sono** e **Os Três Mal-Amados** e maturada em **O Engenheiro**.

Este tríptico, no entanto, deflagra o interesse, ainda mais acirrado, de decompor o processo de composição, tentando atingir seu fulcro, e procurando suas motivações nucleares. Ou como descreveu Antonio Carlos Secchin²⁹, ao discutir **Os Três Mal-Amados**, o “Tríptico da Poética Negativa” é o império da poética fundada por Joaquim que já declarava o enfrentamento que a poesia deveria fazer com o silêncio.

²⁹ SECCHIN, Antonio Carlos: **João Cabral: a Poesia do Menos**. Rio de Janeiro: Topbooks. 2000.

O primeiro poema – “Fábula de Anfion” – remete a **Histoire d’ Amphion**³⁰, de Paul Valéry, influência recorrente na poesia de João Cabral, e ao mito grego que dá origem ao poema francês e ao brasileiro: o mito de Anfion. Há, no entanto, algumas diferenças estruturais na leitura que os dois poemas fazem da matriz clássica que são bastante consideráveis. Entre elas é significativo contrastar a estrutura narrativa do poema cabralino com a opção dramática de Paul Valéry, que convoca, inclusive, outras vozes da história mitológica – incluindo a presença do próprio deus Apolo. No caso de “A Fábula de Anfion”, como aliás é inerente a uma fábula, todos os fatos são mediados por uma voz narrativa que organiza a história em três episódios – “O Deserto”; “O Acaso”; “Anfion em Tebas” – cada qual dividido em dois textos, perfazendo o total de seis segmentos. O poema se abre com a chegada de Anfion ao deserto, uma paisagem inerte e inorgânica, por excelência, fundada por seu vocabulário viciado. Ali, o sol de claridade higiênica e causticante seca sua flauta, impossibilitando a comoção do mundo e do outro através da sua arte. O silêncio da flauta é assegurado e garantido pela ação constante e cada vez mais potente do sol do deserto, até que Anfion se depara com o acaso, “*raro animal, força / de cavalo, cabeça/ que ninguém viu; / oculto nas vagas*”, que faz soar a flauta – independente de sua vontade e de seu controle – , fundando a cidade de Tebas, erigida, no entanto, por uma injusta sintaxe. Não restando o que fazer, Anfion busca em Tebas a imagem do antigo deserto, no anseio de encontrar, novamente, a esterilidade e o silêncio. Diante da tarefa impossível profere o seu lamento perante a cidade, afirmando o seu desejo de encontrar “*a cidade/ volante, a*

³⁰ VALÉRY, Paul: “Histoire d’ Amphion”. **Oeuvres**, tomo II. Paris: Bibliothèque de la Pléiade. 1960.

nuvem/ civil sonhada". O poema se fecha com Anfion lançando sua flauta aos "*peixes surdos-mudos do mar*", inviabilizando, definitivamente, a atuação do acaso sobre o objeto de sua arte, impossível de controlar através do engenho e da lucidez humana "*cavalo/ solto, que é louco*". Deste modo, o poema assinala a sua opção pelo silêncio, e, de certa forma, tematiza o alcance da poesia e o seu processo de feitura – sua composição e a extensão de sua potência comunicativa – , através do seu anverso, assim como "*Anfion,/ ante Tebas, como/ a um tecido que/ buscasse adivinhar/ pelo avesso, procura/ o deserto*". Entende-se, assim como quer Modesto Carone³¹, que a opção do poeta pelo real, obriga-o à inserção do silêncio no espaço do poema, uma vez que diante de uma realidade conturbada torna-se urgente a desmistificação da linguagem, para que esta depois de depurada restabeleça o seu poder de representação e, conseqüentemente, sua comunicabilidade.

A tentação do silêncio persegue o poeta ainda em "Psicologia da Composição" – elo intermediário entre "A Fábula de Anfion" e "Antiode" – . Neste é retomada a crítica da linguagem, ou como aponta Modesto Carone:

“ é assinalada a necessidade de reorientar, concretamente, o canto vulnerável à ação do acaso/ inspiração, precisando, para tanto, rastreá-lo nos limites da página em branco, espaço mineralizado onde o poema pode fixar seu cimento mudo e fresco”³²

³¹ CARONE, Modesto: **A Poética do Silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Célan**. São Paulo: Perspectiva. 1979.

³² Carone, Modesto: Op. Cit. (p. 62)

A tentação do acaso assinalaria, portanto, a necessidade de pesquisar os limites do poema, tornando imprescindível a inserção da metalinguagem no corpo do texto. O ciclo se fecha com “Antiode”, que procede a crítica a um dado modelo de poesia – “Antiode (contra a poesia dita profunda)” – . No poema, conforme a leitura corrente, são fixadas as premissas inaugurais de uma poética, já sinalizada em todos os livros anteriores, e só definida após o longo inferno do deserto-silêncio dos demais poemas constitutivos do “Tríptico”. Fechando o ciclo percebe-se, portanto, a natureza da composição almejada, que reinscreve a poesia em seu circuito social, mas que não se furta a escavar a contundência da mensagem, no espaço árido e, porque não dizer perigoso, do silêncio. Modesto Carone é quem sintetiza esta proposição, afirmando a posição central de “Antiode” para compreender essa “poética negativa”, que parece estabelecer um modelo para toda a poética cabralina:

“Com isso é dado o primeiro passo para “restabelecer o circuito social comunicativo da poesia de que se viu privado Anfion” através da reflexão contida em “Antiode” . O propósito desta peça é desmistificar uma noção de poesia (que se poderia chamar, com humor, de aristocrática), para poder torná-la veículo de um contato transparente com o leitor já no âmbito da plausibilidade do discurso literário. Nesse lance, tomando posição contra o cacoete de esterilizar o conhecimento poético num jogo de sutilezas inconseqüentes, o poeta brasileiro vai fixar, na “Antiode, um desejo de engajamento sustentado na desidealização do fenômeno lírico. É nesse sentido que a peça final do tríptico cabralino se volta, sem papas na língua, contra o que ele mesmo qualifica de “poesia dita profunda”. ”³³

³³ CARONE, Modesto: Op. Cit. (p. 66)

“Antiode” é um poema em cinco partes, nomeadas, seqüencialmente, de “A” a “E”, que se abre com a análise do processo de composição expresso pelo verbo escrever no pretérito e se fecha com o mesmo verbo empregado no presente, denunciando o relato descritivo de um processo evolutivo, cujo fim é a superação de um método de composição caduco. Conforme se observa pelo entrechoque entre a primeira estrofe do texto “A” com a primeira estrofe do texto “E”, que, respectivamente, abre e fecha o poema.

A

“Poesia, te escrevia:
flor! Conhecendo
Que és fezes. Fezes
Como qualquer.”

E

“Poesia, te escrevo
Agora: fezes, as
Fezes vivas que és.
Sei que outras”

O paralelismo entre as duas estrofes é estabelecido linha a linha, de modo a denotar um método superado – o mesmo que condiciona a poesia dita profunda que se pretende criticar – e a instauração de um novo procedimento criativo, que desloca o ser da poesia do alto de sua posição de discurso inspirado, para o nível do chão – espaço que a corporifica – tornando possível abarcar o real e atingi-lo sem véus. A poesia é dessacralizada, incluindo nela “palavras impossíveis de poema” que registram o seu caráter residual e vivo. O silêncio faz-se, assim, estratégia de depuração da linguagem preparando-a para a tarefa premente de

representar e estabelecer a comunicação, o que ocorre, de modo mais explícito, a partir dos livros seguintes.

O Cão Sem Plumas, de 1950, representaria a primeira tentativa, mais evidente, de representar seu espaço histórico-social, procurando desmascarar um real “*que nenhum véu encobre*”, e utilizando-se da linguagem desmistificada pelas experiências anteriores. O livro, dividido em quatro partes – “Paisagem do Capibaribe I e II; “Fábula do Capibaribe” e “Discurso do Capibaribe” –, procura descrever o rio Capibaribe, que se mistura às margens e aos habitantes ribeirinhos de modo tal que faz confundir terra, rio e homem em uma tríade indissociável. A descrição do rio, que é também descrição do povo local e da região que ele banha, é efetuada a partir de um molde descritivo que deixa transparente não só o modo como os três elementos representados se relacionam entre si, como também o esquema utilizado para representá-los, conforme é observado por Benedito Nunes³⁴:

“ Já se pode observar em **O Cão Sem Plumas**, o mecanismo transparente do poema, no molde descritivo inicial a ser aplicado na construção da linguagem, em função de um tema determinado. Esse molde postula, para quatro termos diferentes, que são partes simétricas constitutivas do tema, um mesmo tipo de relação admitida entre dois termos iniciais “ cidade” e “rio”. Dentro desse molde descritivo, que é modelo hipotético do poema que se vai construir, “rua” e “ cachorro”, “fruta” e “espada”, mantêm entre si, tomados dois a dois, a mesma relação de transpassamento que entre cidade e rio indiciada pelo verbo. Em vez de uma comparação entre termos diferentes, temos uma comparação entre relações que se assemelham, como numa proporção.”

³⁴ NUNES, Benedito: **João Cabral de Melo Neto**. Petrópolis: Vozes. 1971. (pp 65-66)

Pode-se postular, ainda, que no interior do texto fica possível entrever que o esquema de comparações, assim como em uma dízima periódica, é infundável, podendo ser estabelecido, a partir do transpassamento da cidade pelo rio, um molde descritivo que insira o homem da região como elemento que transpassa e é transpassado pelo rio, ao mesmo tempo, que a mesma relação se estabelece entre diversos elementos análogos não por sua estrutura formativa, mas por seu caráter relacional que é estabelecido entre os pares. Assim como pode ser observado desde o início de **O Cão Sem Plumaz**:

“A cidade é passada pelo rio
como uma rua
é passada por um cachorro;
uma fruta por uma espada.”

É notório, inclusive, que o homem do lugar é referenciado, diversas vezes, sendo comparado ao rio pelo que ambos têm de *“cão sem o adorno da pluma e de estagnação, improdutiva, sem vida”*. A comparação entre ambos chega até mesmo a confundir os seus limites, gerando uma simbiose que, destruindo as fronteiras limítrofes, obriga o rio a partilhar da desgraça do homem e vice-versa:

“Na paisagem do rio,
 Dificil é saber
 Onde começa o rio;
 Onde a lama
 Começa do rio;
 Onde a terra
 Começa da lama;
 Onde o homem,
 Onde a pele
 Começa da lama;
 Onde começa o homem
 Naquele homem.”

O poder de interferência entre rio – par análogo da terra – e homem se evidencia a partir das imagens de dissolução apresentada, o que transforma o trecho final do poema – “Discurso do Capibaribe” – no trecho de possível definição dos dois elementos, uma vez que não havendo possibilidade de divisar as fronteiras, torna-se impossível também equacionar as duas vozes.

Provoca estranhamento, no entanto, o fato de o discurso do rio ser apresentado e este, ao invés de se auto-proclamar, subordinar sua voz a mediação de um eu-poético, que interfere e orienta, desde o início do poema, a descrição de sua paisagem e de sua fábula. Principalmente, ao constatar que a fala do rio abriria o poema para o discurso do homem e da terra, o que parece impossível, no entanto, pela própria opção do texto narrativo desde o início e com um foco centrado à dada distância do objeto representado.

Aponte-se que a descrição do rio se efetiva em dois níveis, segundo Benedito Nunes, de modo a projetar uma visão mais ampla: o ponto de vista geográfico e o fabular, para só ao fim tentar consubstanciar a fala do próprio objeto descrito, tarefa não realizada em sua plenitude. Ressalva-se que a voz do rio e da terra é materializada pela voz mediadora do eu-poético, o que atesta um certo comprometimento da voz que narra com o todo que é narrado, sinalizando a

viabilidade de se descartar o silêncio, que havia encurralado a linguagem poética no tríptico anterior e, que, agora, cumprida sua pedagogia, devolve à poesia o seu poder de representar e de restaurar o seu circuito comunicativo e atingir o leitor.

Deve se lembrar, inclusive, que é, justamente, dois anos após a edição de **O Cão Sem Plumas**, que João Cabral evidencia sua preocupação de restabelecer o elo entre poesia e leitor, o que já tinha sido tangenciado pelos poemas anteriores e é declarado por sua prosa crítica em conferência proferida na Biblioteca de São Paulo, em 1952, conforme se observa:

“Quando falo no leitor como contraparte indispensável do escritor, penso no contrapeso, no controle que deve ser exercido para que a comunicação seja assegurada. Evidentemente, a atitude do poeta de hoje não é essa. É a contrária. O poeta se isola da rua para se fechar em si mesmo ou se refugiar num pequeno clube de confrades. Como ele busca, ao escrever, o mais exclusivo de si mesmo, ele se defende do homem e da rua dos homens, pois ele sabe que na linguagem comum e na vida comum essa pequena mitologia se dissipará³⁵.”

Pode-se perceber que **O Cão Sem Plumas** está localizado em um ponto nevrálgico para a definição da poesia de Cabral, um momento em que a linguagem já sofreu a depuração do silêncio, e apta à mimese, já nivelou “a *língua do poema à língua da rua*”, sem conseguir, contudo, incorporar a voz do homem, cuja carga subjetiva e afetiva tem que ser filtrada por um narrador distanciado. Adiantando-se, em alguns anos, é sabido que após o livro de 1950, João Cabral trará a público, sucessivamente, o livro **O Rio** e o volume **Duas Águas**, contendo a primeira edição de **Morte e Vida Severina**, que, em linha progressiva, apresenta primeiro, a fala do rio, prenunciada em “O Discurso do

³⁵ MELO NETO, João Cabral: “Poesia e Composição: Inspiração e Trabalho de Arte”(1952). **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1994 (pp 721- 737)

Capibaribe” de **O Cão Sem Plumas**, e depois a do homem do lugar, o Severino que, não coincidentemente, fará do curso do rio o traçado de sua trajetória, persecutória da vida, embora perseguida pela morte.

Importa mencionar que são muitos os versos que ecoam, igualmente, nas três obras, dando sinais de um traçado comum e de uma linha progressiva de desnudamento do real que vai se operando, gradativamente, conforme se observa³⁶:

O que vive
Incomoda de vida
O silêncio, o sono, o corpo
Que sonhou cortar-se
Roupas de nuvens(**CSP**, 115)

Porque é muito mais espessa
A vida que se desdobra
Em mais vida,

....
Espesso,
Porque é mais espessa
A vida que se luta
Cada dia,
O dia que se adquire
Cada dia (**CSP** / pg. 116)

A não ser essa gente
Que pelos mangues habita:
Eles são gente apenas
Sem nenhum nome que os distinga;
Que os distinga na morte
Que aqui é anônima e seguida.
São como ondas de mar,
Uma só onda, e sucessiva.(**RI**, pg. 141)

³⁶No entrechoque entre os versos análogos, utilizarei as siglas **CSP**; **RI**; **MVS** para designar, respectivamente: **O Cão Sem Plumas**; **O Rio**; **Morte e Vida Severina**., as indicações de páginas seguem a edição da Nova Aguilar já mencionada.

Severino, retirante,
A vida de cada dia
Cada dia hei de comprá -la

....

e que interesse, me diga,
há nessa vida a retalho
que é cada dia adquirida?
Espera poder um dia comprá- la
em grandes partidas?

- É belo porque com o novo
Todo o velho contagia.
- Belo porque corrompe
Com sangue novo a anemia.
- Infecciona a miséria
Com vida nova e sadia. (MVS, 201)

Torna-se evidente que o molde descritivo de **O Cão Sem Plumas** ecoa por toda a poética regional do período, anulando as fronteiras entre terra e água, transmutada em lama, de onde nasce o “*homem-anfíbio*” do lugar. É possível constatar também a analogia entre os versos citados, reafirmando que o paralelismo entre as motivações nucleares dos três poemas se fazem ressentir na microestrutura de cada linha. Observe-se, por exemplo, o paradoxo recorrente: a vida do homem do lugar é mutilada e negada, mas funciona, ao mesmo tempo, como adstringente, que desinfeta e reverte o rio da miséria, fazendo a espessura da vida se propagar em mais vida, disposta a alterar a condição lamacenta do povo e da terra. **O Rio** adianta **Morte e Vida Severina**, em mais um tópico, quando aponta a impossibilidade de individuação da gente local, sem nome próprio, além de igualada pela vida e pela morte.

A recorrência aos dois poemas na tessitura de **Morte e Vida Severina** pode ser constatada ao se analisar a construção de **O Rio – Ou Relação da Viagem que Faz o Capibaribe de sua Nascente à Cidade do Recife**. O poema

constitui, claramente, um prolongamento do anterior **O Cão Sem Plumas**, apresentando “O Discurso do Capibaribe”, livre do intermédio de uma voz narrativa, ou seja, **O Rio** consiste na descrição do rio Capibaribe por ele mesmo, que se torna autor e objeto da cartografia. O relato episódico é, integralmente, pontuado pela orientação do percurso geográfico, tal como se se tratasse de fazer um mapa da região, que vem demarcado desde a primeira paragem – “*Da Lagoa da Estaca a Apolinário*” – até a última – “*As Duas Cidades*”. A epígrafe de Berceo - “*Quiero que compogamos io e tú una prosa*” – assinalaria, para Benedito Nunes, a intencional aproximação de parte da poética cabralina com a poesia popular, sobretudo as poéticas vinculadas ao cancioneiro ibérico e à tradição nordestina, matriz plasmada em **O Rio** em muitos traços estruturais como, por exemplo, o metro popular e o ritmo monocórdio. Outro traço, apontado por Benedito Nunes no poema, é o seu tom de relato, em que seriam mesclados níveis diferenciados de descrição e de discurso, fazendo o poema “cambiar do prosaísmo, meramente, geográfico ao fabuloso da crônica narrativa, misturando ficção e registro, como convém, aliás, a um dado tipo de crônica, tão ao gosto dos gêneros populares, em particular a crônica do romanceiro ibérico e os folhetos épicos nordestinos”.

Benedito Nunes considera que a “*estrutura de O Rio é a de um poema construído sob ditado, que conserva, na linguagem escrita, a mobilidade, a incompletude, os rodeios e as redundâncias da linguagem oral*”, para concluir que “*temos assim, uma mimese do estilo oral dos cantadores, senão daquele romanceiro popular do nordeste, de que o poema recebe o tom e o metro do verso.*” Deve-se lembrar, ainda, que o registro episódico – e muitos outros

elementos recorrentes em algumas modalidades de poética popular – será reutilizado em **Morte e Vida Severina**, deixando evidenciado um processo de composição em gestação no livro anterior.

Cumpra-se atentar para a síntese analítica de Benedito Nunes³⁷ que aponta em **O Rio** elementos que serão importantes para compreender a estrutura particular do poema posterior e de toda uma vertente da poesia cabralina, conforme se caracterizará posteriormente:

“A relação dessa viagem se compõe como um registro severo, que é seco pela ausência de idealização da realidade, e pobre não só nos elementos como na forma de seu grosso e rude tecido prosaico. Feito com os fios do verso de cinco a seis sílabas, entrecortadas de dissonâncias, estridências e tons cavos, o tecido se estira ao longo da prosa – percurso do rio. Não importam as repetições, os finais com as mesmas palavras, a dicção rasteira e lenta de rio de várzea, pouco ou nada elevada, e que a usura circunstante priva da musicalidade pura ou da contemplação do belo. No máximo, a litania das vilas e povoados que passam; no máximo, a enfiada de nomes das coisas, contrastando com a falta de nome da gente. O rio, fidedigno, que rasteja, só pode ver o que está à altura de suas águas chãs. Mas de tudo que vê dá correta notícia oral ao poeta, mencionado no texto como senhor da freguesia de Tapacurá, “que ia escrevendo o que eu dizia”, e que portanto desempenha o humilde papel de escrivão.”

Após a empreitada de **O Rio – Ou Relação da Viagem que Faz o Capibaribe de Sua Nascente À Cidade do Recife**, a poética de Cabral parece adquirir uma certa conformação, demonstrando-se apta a representar o real, com privilégio claro da matéria regional, e apropriando-se de uma linguagem desnudada e contundente. Estabelece-se, com isso, as linhas gerais que condicionam a dupla articulação de sua poesia, as “Duas Águas”, de que tratam

³⁷ NUNES, Benedito: Op. Cit. (pp. 79 – 80)

os críticos e que o próprio poeta nomeia e dá forma através de volume homônimo, publicado em 1956.

Tratar do volume **Duas Águas** compromete analisar toda a poética de Cabral até a sua data de publicação, não só pelo fato de o volume condensar toda a obra anterior, mas também por dar forma às motivações nucleares de toda uma poética em processo até aquele momento, e que, hoje, finalizada, confirma seu papel cada vez mais fundamental em termos de influência e de constituição do cânone brasileiro.

Nos livros anteriores a **Duas Águas**, já foram destacados a evolução patente da linguagem e os modelos de representação poética, materializados no poema como conflito e só passível de solução, através do teste da comunicação com o leitor. Define-se, então, o traçado de um projeto poético que se esboça desde a vertente construtivista de **Pedra do Sono**, descobre suas intenções e prerrogativas a partir do anseio de Raimundo – análogo ao do poeta que o cria – , em busca de uma “*forma que o defina*” e que lhe sirva de molde descritivo e segue adolecendo, não se furtando nem mesmo ao afrontamento do silêncio – possível morte da poesia – . Este lhe permitirá a maturidade da representação consciente e desprovida de adornos excessivos, em uma opção por adequar a relativa “pobreza”³⁸ do estilo com a cruel pobreza material do real mimetizado. Conforme descrito na “Autocrítica” do poeta, que parece revelar o sentido subjacente a suas opções e caminhos³⁹:

³⁸ Pobreza se refere, obviamente, à opção do poeta por um discurso “sem plumas” e sem o adorno excessivo que caracterizaria um modelo de poesia “dito profundo”, contra a qual a “Antíode” já se pronunciou, renegando, com veemência.

³⁹ **A Escola das Facas**(1975 – 1980) (Op. Cit. : pg 456)

Autocrítica

Só duas coisas conseguiram
 (des) feri-lo até a poesia:
 O Pernambuco de onde veio
 E o aonde foi, a Andaluzia.
 Um, o vacinou do falar rico
 E deu – lhe a outra, fêmea e viva,
 desafio demente: em verso
 dar a ver Sertão em Sevilha.

Deve ser destacado de “Autocrítica” a consciência do processo de apuro da máquina da linguagem em função dos objetivos de representação, a realidade seca e contundente de *“Pernambuco que vacina o poeta do falar rico”*. Isso demonstra que o trabalho sobre a linguagem só se legitima com a representação através dela, e vice-versa. Deste modo é que se dá a importância vital que **Morte e Vida Severina** tem para a legitimação da prática poética de João Cabral. Afinal se foi possível estender o braço do poema, limpo de artificialismos, até a lama do rio, e da terra, só faltava um elemento para que se concretizasse a tríade projetada em **O Cão Sem Plumas**: o homem. **Morte e Vida Severina** cumpriria, com isso, a trilogia do regionalismo cabralino, junto aos anteriores **O Cão Sem Plumas** e **O Rio**, permitindo a transmissão da voz, sucessivamente, do poeta para o rio e do rio para o homem, que habita a terra que o margeia.

As considerações críticas ao poema foram, no entanto, negativas, na maior parte das vezes. Vale recuperar, para ficar em apenas um exemplo, o que é apontado por João Alexandre Barbosa⁴⁰ que não percebe em **Morte e Vida Severina** a

⁴⁰ BARBOSA, João Alexandre: “Linguagem e Metalinguagem em João Cabral de Melo Neto”. **A Metáfora Crítica**. São Paulo: Perspectiva. 1978 (p. 131)

“reconsideração da linguagem poética no sentido de codificar a realidade miserável dos camponeses nordestinos, o que compromete a representação, uma vez que torna o poeta vítima de uma perseguição da afetividade regionalista”.

Obviamente, não há no auto de 1956 a mesma atenção à crítica da linguagem que há em livros anteriores, ou em outros posteriores, do poeta, como, por exemplo, o chamado “Tríptico da Poética Negativa”, centrado, quase que exclusivamente, nesta modalidade metalingüística. Contudo, não se pode desprezar o fato de que **Morte e Vida Severina** é fruto de uma reconsideração lingüística em processo e que seu papel na Obra Completa é exatamente o de colocar à prova a experiência metalingüística até então operada, no sentido, justamente, de transformar o poema em máquina de restabelecimento da emoção e da afetividade regionalista, impossível de ser resgatada através da poesia sem que a depuração do material lingüístico tenha sido, razoavelmente, consumada.

O que se nota, portanto, nos juízos de João Alexandre Barbosa, assim como se verá em Haroldo de Campos, é a desqualificação de toda uma vertente poética de João Cabral que se desloca do local estrito da empreitada metalingüística para se aventurar ao risco da representação da matéria regional, parte integrante de um projeto que visa livrar a linguagem dos artificialismos, mas sem deixar de lado a utilização dela como instrumento capaz de mimetizar o real e de restaurar o compromisso ético e estético da poesia. É perceptível a supervalorização que os dois críticos fazem das obras anteriores – tais como **Os Três Mal-Amados** e **Psicologia da Composição** – que poderiam ser consideradas, caso se entrasse, inadvertidamente, pela outra mão desse

discurso unilateral, meros exercícios de caligrafia para a consumação da representação social que tanto interessa.

O que parece mais importante, no entanto, é apreender os vínculos entre uma poética e um poema específico que, assumindo a homologia estrutural entre texto e sociedade, quer estar agrupada ao seu conjunto com um sinal claro de continuidade e evolução e não de ruptura ou desvio, como parece sinalizado por esse discurso crítico. Além disso, deve-se mencionar que o auto é analisado, na maior parte das vezes, sem considerar os recursos populares e folclóricos, arrastados pela tradição das poéticas populares ao qual se filia, o que compromete a análise, tornando todo e qualquer juízo crítico, no mínimo, destoante.

Posto isto, cumpre ressaltar que a hábil arquitetura poética que insere **Morte e Vida Severina** na Obra Completa, já pode ser prevista na microestrutura do volume **Duas Águas**⁴¹, no qual o poema é publicado, pela primeira vez, ao lado de demais inéditos e das republicações. O título do livro é utilizado por todos os críticos, e também pelo próprio poeta, para nomear a conformação da poesia de Cabral em uma dupla articulação que inscreve na “Primeira Água” os poemas de linguagem mais hermética voltados à pesquisa da linguagem, tais como **Psicologia da Composição** e **Uma Faca só Lâmina** e na “Segunda Água” os

⁴¹ O próprio termo empregado pelo poeta para nomear as duas vertentes de sua poesia é ele, também, extraído do campo semântico da construção. Duas águas é o termo utilizado para se referir a um tipo específico de telhado utilizado, largamente, integrante, portanto, do ofício do engenheiro/ arquiteto.

poemas “sociais”⁴², como o próprio **Morte e Vida Severina** e **O Rio**. Confira a definição do próprio poeta, em entrevista de 1991; cito:

“Duas águas são as duas vertentes de minha poesia: uma de expressão mais hermética e outra de expressão mais auditiva. Certos poemas meus, quando ouvidos, não fazem nem pé com cabeça. **Uma Faca só Lâmina**, por exemplo, você não pode ler em num comício. Já **O Rio** e **Morte e Vida Severina** são poemas sem maiores dificuldades⁴³.”

Mas João Cabral apresenta uma distinção que, por um lado, caminha em direção contrária a grande parte da crítica, fixando, como traço diferenciador entre uma água e outra a recepção que cada uma suporta e condiciona. Nisso, só é acompanhando por Benedito Nunes que é o único, na época, a afirmar que o principal delimitador de águas na poesia cabralina seria a comunicabilidade. Conforme se pode observar:

“ É precisamente sob o aspecto da comunicação, problema que tanto preocupa João Cabral, que a diferença entre as “duas águas” pode ser estabelecida. Não é a quantidade de informação nem as qualidades formativas da poesia que estão em jogo na “segunda água”, mas o aumento do volume e da área de sua comunicabilidade. Temos assim, em vez de duas espécies de poesia, dois tipos de dicção que se distinguem em função do destinatário e da modalidade de consumo do texto.”⁴⁴

O próprio livro **Duas Águas** reforça isso, uma vez que os poemas da segunda água enfeixados na obra foram depois publicados sob o título de **Morte**

⁴² Peço licença para utilizar o termo poema social para designar a poesia que tematiza, mais abertamente, o seu chão histórico-social, apesar de saber que todo e qualquer texto é, inegavelmente, um produto social e integra seu tempo histórico. Cf. ADORNO, Theodor: “Conferência sobre Lírica e Sociedade”. **Os Pensadores**. Vol. 48. São Paulo: Abril Cultural. 1975. Trad. de Wolfgang Leo Maar.

⁴³ João Cabral de Melo Neto em entrevista a Miguel de Paiva Lacerda. Arquivo de *A Folha de São Paulo*. Copy – desk sem publicação.

⁴⁴ Nunes, Benedito: **João Cabral de Melo Neto**. Petrópolis: Vozes. 1971. (p. 74)

e Vida Severina e Outros Poemas em Voz Alta . Essa antologia de 1968 confirmaria a importância cabal de **Morte e Vida Severina** e o traço formal que distingue esses poemas dos demais: “a voz alta”.

Entender a comunicabilidade do texto impõe a compreensão dos mecanismos de evidenciamento da vocalidade, ao que tudo indica na base de sua maior audibilidade. Além disso, é de se supor que no estabelecimento de uma dicção mais elevada, o poema também amplie a esfera de contato com o seu chão histórico-social, acentuando o seu caráter de denúncia de uma condição miserável de vida, tão bem consumada pela voz de Severino – retirante, mestre de cerimônias da nossa viagem pelos campos de cultivo da morte, que ele cruza para sobreviver, mas também para que “melhor o conheçam Vossas Senhorias”.

O poema **Morte e Vida Severina** seria o eixo de um dado recorte da poesia de Cabral que encontra sua motivação no enfrentamento – naquilo que esse movimento tem de ação mais frontal e direta – com a realidade social e histórica. Presente desde o título, nada sutil em sua opção pela matéria regional, **Morte e Vida Severina: Auto de Natal Pernambucano**, até a utilização de uma forma teatral tradicional que arrasta em sua estrutura formal um forte acento da cultura oral medieval e ibérica: o auto natalino.

Sabe-se que o auto de João Cabral, embora natalino, apresenta uma série de enfrentamentos com a morte e não com a celebração da vida, como seria de se esperar. O auto está organizado em 18 jornadas ou atos, que podem ser divididos em duas partes: a primeira, com 13 atos, narra as atribulações de

Severino, apresentado logo no primeiro deles; e a segunda parte com cinco jornadas que reproduzem o auto natalino propriamente dito.

Segundo Marlyse Meyer⁴⁵, a narrativa se processa em uma viagem marcada pelo “descompasso entre o esperado e o acontecido”, uma desconexão que acompanha cada passo da trajetória de Severino que encontra, a cada nova paragem, um pouco mais do mesmo: a degradação da vida.

Os múltiplos encontros com a morte só fazem confirmar uma configuração da vida que se pode esperar do lugar: vida que é igual a tempo de desgaste e de supressão da existência, vida que é morte.

A desconexão apresentada na estrutura de cada cena particular torna-se, assim, reprodução exata da estrutura do texto como um todo, um auto natalino que, ao invés de apresentar a vida, o esperado, só representa a morte, o acontecido. E que, ao final, introduz um auto que irrompe e quebra o fluxo da tragédia, acentuando a idéia de descontinuidade⁴⁶.

O enredo de **Morte e Vida Severina** é marcado por uma circularidade óbvia, não temos progressão narrativa dentro da primeira parte, apenas uma constante reapresentação do mesmo fato, um mesmo conflito que – embora apresentando matizes diferentes, já que cada um dos encontros com a morte é singular – não chega a permitir uma progressão temporal. Altera-se, apenas o espaço físico, sempre apresentado através de descrição estática, por onde se desloca o personagem – núcleo da ação dramática – em busca de uma vida que

⁴⁵ Meyer, Marlyse: “Mortes Severinas”. **Caminhos do imaginário no Brasil**. São Paulo: EDUSP. 1992

⁴⁶ Cf. NUNES (**Op. Cit.**, p. 85) “Daí por diante, Severino se retira da ação de que participa, e passa a presenciar outra –a comemoração natalina – representada para ele e apresentada para o espectador como um auto de Natal dentro do auto propriamente dito, que suprime neste o ritmo da tragédia, substituindo-o pelo da comédia.”

é sempre negada. Benedito Nunes chega a denominar o tempo, nesta primeira parte, de “tempo de desgaste”, que conduz o personagem central para um caminho cada vez mais próximo da morte, corporificando uma caminhada regressiva: a fuga de Severino da morte se converte em caminhada ao encontro dela.

A segunda parte do poema é introduzida por um corte que interrompe o fluxo repetitivo da viagem e instaura um tempo mítico, no qual se inscreve o auto , com todas as cenas características de seu desenvolvimento: anúncio da boa-nova, predição do destino, loas ao recém-nascido, oferendas.

Morte e Vida Severina está estruturada sobre uma disjunção entre as duas partes, conforme se pode observar. A primeira parte registra uma aproximação trágica do personagem e a segunda revela uma suspensão mítica que ressacraliza a vida, dotando-a, novamente, de um sentido.

Conforme se apontou, resulta disso que o descompasso entre esperado e acontecido, presente em todos os encontros com a morte e que, aniquila, gradativamente, a esperança de vida não se encontra apenas na apresentação de cada cena, está materializado na estrutura geral do texto. Leia-se a premência da morte, anunciada pela pergunta final que Severino lança ao mestre Carpina:

-- Seu José, mestre carpina,
 que diferença faria
 se em vez de continuar
 tomasse a melhor saída:
 a de saltar, numa noite,
 fora da ponte e da vida?

A única saída possível parece ser Severino abraçar o destino esperado, até então, o de morrer “de mesma morte Severina”. E aqui, na tessitura ampla do texto, mais uma vez o que ocorreu em cada ato se repetirá, o auto invadirá a “tragédia” e romperá a cadeia do previsto: “Uma mulher, da porta de onde saiu o homem, anuncia-lhe o que se verá”. E como se sabe, o acontecimento que se verá não atenderá a uma repetição do mesmo, já que os campos da morte perderão o espaço cênico para a celebração da vida.

Esta irrupção do auto, corporificando mais uma ruptura, é um importante instrumento para entender o uso dos recursos de oralidade e da cultura popular na obra de Cabral. Uma incorporação que não se faz mediante uma aceitação de moldes, mas através da reconstrução e ressignificação deles.

Marlyse Meyer menciona, inclusive, que a representação da morte, na primeira parte do poema, apresenta uma degradação de formas litúrgicas e tradicionais, utilizadas pelas comunidades rurais e não letradas para conferir à morte o tratamento respeitoso e grave que ela impõe.

“Passa-se gradualmente do respeito pelo morto à gozação de sua vida e à paródia dos ritos tradicionais; à raiva, em vez do choro no enterro; ao desprezo do negociante; à escarnecida morte urbana, onde se anula qualquer marca individual, o que impede qualquer forma de respeito: morte coletiva, anônima, despejo na vala comum.”⁴⁷

Importa referir que Marlyse Meyer nomeia cada encontro que Severino tem com a morte e que o próprio termo empregado para nomeá-lo denuncia a peripécia que caracterizaria cada um deles, conforme se pode enumerar: primeiro encontro: a morte-emboscada; segundo encontro: a morte-velório; terceiro

⁴⁷ Meyer, Marlyse: **Op. Cit.** (p. 126)

encontro: a morte-negócio; quarto encontro: a morte-escárnio; quinto encontro: a morte hierarquizada; sexto encontro: a morte-admitida; sétimo encontro: a morte em suspenso. Sendo que os encontros a que a autora se refere correspondem, respectivamente, aos seguintes episódios do auto: primeiro: “Encontra dois homens carregando um defunto numa rede, aos gritos de: Ó irmãos das almas! Irmãos das almas! Não fui eu que matei não”; segundo: “Na casa a que o retirante chega estão cantando excelências para um defunto, enquanto um homem, do lado de fora, vai parodiando as palavras dos cantadores”; terceiro: “Dirige-se à mulher na janela que depois se descobre tratar-se de quem se saberá”; quarto: “Assiste ao enterro de um trabalhador de oito e ouve o que dizem do morto os amigos que o levaram ao cemitério”; quinto: “Chegando ao Recife, o retirante senta-se para descansar ao pé de um muro alto e caído e ouve, sem ser notado, a conversa de dois coveiros”; sexto: “O retirante aproxima-se de um dos cais do Capibaribe”; sétimo: “Aproxima-se do retirante o morador de um dos mocambos que existem entre o cais e a água do rio”.

Destaco o primeiro, o segundo e o quarto encontros, que representam formas tradicionais de “encomendamento” de almas, ainda hoje, empregadas em várias comunidades rurais do Brasil, sobretudo no sertão nordestino, onde o personagem é ambientado. No episódio dos “Irmãos das almas” encontra-se a peregrinação pelo morto, levado na rede e carregado por mãos de homem, que o conduzirão até o termo fatal. No ato em que se cantam as excelências, defronta-se com a cantoria popular mais tradicional dos velórios do local: o que procede o “encomendamento” da alma. Na terceira jornada destacada, “Assiste ao enterro de um trabalhador de oito”, a “falação” diante do morto ressalta seus feitos e

rememora sua sina, reproduzindo na perspectiva de uma comunidade ágrafa àquilo que o epitáfio se encarregaria de fazer em uma comunidade mais ou menos letrada: dizer do morto⁴⁸.

Estes três episódios podem ser destacados, primeiro porque são os únicos a instaurar uma pretensa progressão narrativa na primeira parte do auto: no primeiro o morto está sendo carregado, no segundo ele está diante de Severino, no terceiro ele será enterrado, perfazendo o caminho integral de um ritual fúnebre: cortejo, velório e enterro. Além disso, ao empregar formas tradicionais da cultura oral e popular o poeta inscreve essas formas em um contexto erudito, destruindo sua feição original e, conseqüentemente, a sua função primitiva.

Na primeira cena, Severino não se vê diante de uma morte natural e sim de um defunto no qual se plantou uma “ave-bala”. Isso, ao invés de promover o respeito e o decoro com o morto sugere uma investigação velada e silenciosa sobre o dono do gatilho que disparou essa “ave-bala”. O gatilho anônimo é, certamente, do dono da terra, algum “*Zacharias/ senhor dessa sesmaria*”. A anomalia da morte-emboscada mais denuncia do que sacraliza o morto e a morte.

No segundo encontro, a paródia ao canto de excelência pontua que o morto só tem “*coisas de não: / fome, sede, privação*”. O caráter místico-religioso é desvirtuado através de um jogo-desafio que insere a denúncia do crime e da violência no campo negando ao canto seu caráter redentor. Note-se, inclusive, que a paródia feita a uma voz em contracanto com o coro que enuncia as

⁴⁸ Cf. Cascudo, Luís da Câmara: **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Ediouro. 1996 (7ª edição) e Pereira da Costa, F. Augusto: **Folk-lore Pernambucano**. Rio de Janeiro. Livraria J. Leite. Sd.

“excelências” consegue se sobrepor a ponto de silenciar e interromper definitivamente o curso natural do rito, conforme o poema:

__ Finado Severino,
Quando passares em Jordão
E os demônios te atalharem
Perguntando o que é que levas...

__Dize que levas cera,
Capuz e cordão
Mais a Virgem da Conceição.

__Finado Severino,
Etc...

__Dize que levas somente
Coisas de não:
Fome, sede, privação.

__Finado Severino,
Etc...

__Dize que coisas de não,
Ocas, leves:
Como o caixão, que ainda deves.

__Uma excelência
Dizendo que a hora é hora.

__Ajunta os carregadores
Que o corpo quer ir embora.

__Duas excelências....

___... Dizendo é hora da plantação.

__Ajunta os carregadores...

___...que a terra vai colher a mão.”

Finalmente, a cena do “Enterro de um trabalhador de oito”⁴⁹, desloca a falação sobre o morto de seu caráter ritualístico e respeitoso para o jocoso e irônico, única possibilidade de relatar uma vida repleta de vazio e oco, ausente de sentido, mais morte do que vida, morte em vida. O verso final do trecho das excelências que subverte a ordem da colheita “a terra vai colher a mão” é aqui reforçado pela confusão entre agricultura e morte, dois campos semânticos que, embora assentados sobre a terra, denunciam valores antitéticos: cultivo da vida e plantio da morte.

Não se pode deixar de mencionar que a colheita sempre constituiu, em toda sociedade rural primitiva, o motor de todas as celebrações, sempre serviu para balizar o calendário, a passagem do tempo, a perenização da vida e a benção dos deuses. A colheita é o mote de todos os agradecimentos à divindade e a garantia de que ela atende às súplicas de seu povo. Aqui, no entanto, a subversão é plena, só homem pode ser colhido, porque só ele é plantado, a terra aqui não gera e sim consome, não recolhe a semente⁵⁰ do homem e sim o converte em semente:

___ Trabalharás nessa terra,
tu sozinho tudo empreitas:
serás semente, adubo, colheita.

⁴⁹ A cena em questão poderia ser, inclusive destacada, das demais, considerando a sua propalada popularidade. Após a encenação teatral do TUCA, em 1965, com direção de Silnei Siqueira, a música de Chico Buarque acabou conferindo ao trecho uma certa autonomia. Musicada por Chico Buarque que a nomeou de “Funeral de um lavrador”, chegou a ser gravada em LP separado do restante da peça e tornou-se, seguramente, parte integrante da memória poética e musical do Brasil.

⁵⁰ Não se pode esquecer a correlação entre as palavras “sêmen” e semente, assinalando que cabe ao homem plantar novos homens no solo fértil da mulher, assim como a vida da terra está ligada à sementeira, feita também por mãos humanas, que plantam e depois colhem. Isto reforça ainda mais a esterilidade local, lembre-se que “esse chão bebeu (do homem) sua força de marido” além de lhe negar o viço de qualquer semente brotada. A metáfora embutida no termo sêmen é aqui subvertida e corroída de modo bastante evidente.

Reitera-se, então, a desconstrução dessas formas populares que são reconstituídas por dentro através de sua inserção em uma modalidade escrita e culta que, mobilizando o sarcasmo e a ironia, pervertem o caráter sacralizador e humanizador subjacente ao discurso do Auto que pretende celebrar a vida e a morte natural.

Por fim, cumpre destacar que todos os rituais da morte, principalmente, o da “falação” diante do morto atendem à função de particularizar o morto. Assinalam sob quais aspectos ele se distinguiu do restante do grupo. A impossibilidade de cumprir esses ritos de passagem reforça, ainda mais, o que Severino diz em sua primeira apresentação, e repete várias vezes ao longo do poema.

Somos muitos Severinos
iguais em tudo na vida:

....

E se somos Severinos
Iguais em tudo na vida,
Morremos de morte igual,
Mesma morte Severina.

A conversão do nome próprio em nome comum, apontada por Benedito Nunes, assinala a impossibilidade de individuação em uma terra para qual a existência é sempre negada e a morte é anônima.

A tensão entre popular e erudito, o descompasso entre tempo de desgaste e tempo mítico de suspensão do real e celebração da vida, a diluição do individual-particular em uma esfera coletiva são aspectos fulcrais para analisar o poema **Morte e Vida Severina**.

Mais do que no poema, entendo que essas são questões operantes em muitos poemas de Cabral. Poeta impessoal apegado à lucidez e à crítica da linguagem, cuja poesia social é entendida como sinônimo de diluição da forma rigorosa e construção menos elaborada, João Cabral é, para mim, o poeta da tensão constante entre pares antagônicos. É autor de uma poesia radicada em um solo tenso e dialético que esgota formas poéticas eruditas e populares, visando atacar o real em toda sua complexidade, não descartando nem mesmo a autobiografia. Possibilidade única de adesão – ou diluição – do individual no coletivo, do eu no outro.

Em função disso é que, apesar de aceita por quase toda a crítica cabralina, a divisão da obra em “duas águas” me parece artificial e pouco elucidativa, visto que isola livros inteiros em uma vertente ou outra, deixando de perceber tensões e crises presentes na fatura de seus poemas e livros que ficariam fechados em uma das águas respeitando uma divisão de caráter, eminentemente, didático e embasada em critérios heterogêneos e de traçado pouco definido. Observe-se, quanto a isso, o que diz o depoimento de Décio Pignatari ao programa “Alô escola”, da TV Cultura, acerca da divisão da obra do poeta em “duas águas”:

"Eu acho que é reducionista e prejudica o entendimento da obra de João Cabral. O pessoal da Academia de Letras e os acadêmicos da Universidade se contentam com esta divisão e acham que ela explica tudo. Mas não é bem assim. João Cabral sustenta uma enorme crise, um debate que nunca se resolve, entre a obra de arte em si e a obra de arte enquanto instrumento de melhoramento e aperfeiçoamento social. Ele mantém esta contradição

constantemente, e isto impregna toda a obra dele. O conflito é rico e é muito mais entranhado."⁵¹

Por entender que “o conflito é rico e muito mais entranhado” é que esta tese procura “redefinir” as “duas águas”, analisando como se dá a tensão constante entre pólos na poesia de Cabral. Esta análise será concluída, em meu último capítulo, depois de verificar a representação do lirismo-amoroso e do autobiográfico na obra.

⁵¹ Pignatari, Décio: Depoimento exibido no especial “João Cabral de Melo Neto”, do programa **Alô Escola**, da TV Cultura, em junho de 2006.

2. À Floresta de Gestos:

Notas sobre a Figuração do Amor e do Feminino.

Poema

Trouxe o sol à poesia
Mas como trazê-lo ao dia?

No papel mineral
qualquer geometria
fecunda a pura flora
que o pensamento cria.

Mas à floresta de gestos
que nos povoa o dia,
esse sol de palavra
é natureza fria.

Ora, no rosto que, grave,
riso súbito abria,
no andar decidido
que os longes media,

na calma segurança
de quem tudo sabia,
no contato das coisas
que apenas coisas via,

nova espécie de sol
eu, sem contar, descobria:
não a claridade imóvel
da praia ao meio-dia,

de aérea arquitetura
ou de pura poesia:
mas o oculto calor
que as coisas todas cria.

("Fim de **Museu de Tudo**")

A recepção crítica da obra de João Cabral sempre destacou o rigor de construção da poesia, apontando-o como principal representante brasileiro da linhagem de poetas críticos⁵². A maioria dos estudos cabralinos está assentada, no entanto, sobre um recorte parcial do corpus, que, comumente, desconsidera as suas últimas obras poéticas e deixa, por vezes, de abordar sua produção teórica⁵³, constituída de textos críticos sobre arte e poesia que permitem antever importantes soluções e dilemas presentes em sua própria atividade literária.

Reitero, inclusive, que os mais citados trabalhos constitutivos da fortuna crítica⁵⁴ do poeta adotam como corpus do trabalho, exclusivamente, os livros compilados pelo poeta em sua primeira edição de **Poesia Completa**⁵⁵ que agrupava do primeiro livro – **Pedra do Sono** – até o livro **Educação pela Pedra**, de 1966, dispostos em ordem inversa à cronológica.

As análises críticas mais relevantes sobre a obra completa do poeta foram realizadas entre as décadas de 1960 e de 1980, quando o seu trabalho estava em processo. Em diversos aspectos os estudos permanecem válidos; é de

⁵² Refere-se a um discurso poético que procura ampliar o espaço de crítica da linguagem no corpo do poema, subordinando a inspiração e o acaso a um processo de composição lúcido. Tendência delineada por Poe, reafirmada na poesia de Baudelaire e Mallarmé, e, posteriormente, na de Paul Valéry, constituindo a linhagem dos “poetas críticos”.

⁵³ De sua produção teórica, destaco o texto “Poesia e Comunicação”, tese apresentada ao Congresso de Poesia de São Paulo, em 1954, que enfoca a relação entre poesia moderna e comunicação, assinalando aspectos constitutivos de sua própria poética.. Cf. Melo Neto, João Cabral: “Poesia e Composição”. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1994. (pp. 767-770)

⁵⁴ Embora seja vasta a fortuna crítica sobre o poeta, merece destacar a recorrência a alguns trabalhos já clássicos nos estudos cabralinos, por serem definidores do que se poderia denominar o projeto estético-poético que estrutura a obra. Entre estes sempre figuram os textos de CAMPOS, Haroldo: “O geômetra engajado”. **Metalinguagem e outras metas**(1967). São Paulo: Perspectiva. 1992. LIMA, Luís Costa: “A traição conseqüente ou a poesia de Cabral”. **Lira e Antilira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1968. Os livros de BARBOSA, João Alexandre: **Imitação da forma**. São Paulo: Duas cidades. 1975 e de NUNES, Benedito: **João Cabral de Melo Neto**. Petrópolis: Vozes. 1971. SECCHIN, Antonio Carlos: **João Cabral: a Poesia do Menos**(1983). Rio de Janeiro: Topbooks. 2000

⁵⁵ Cabral de Melo Neto, João: **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Sabiá. 1968

se supor, no entanto, que a leitura dos últimos livros permitiria reconsiderar grande parte das formulações críticas embasadas, exclusivamente, em obras anteriores. Sabe-se, por exemplo, do esforço crítico em assegurar o caráter impessoal e antilírico da poesia cabralina, o que é fácil de se constatar observando os epítetos que costumam acompanhar o nome do poeta: poeta arquiteto, poeta lúcido; antilírico; geômetra engajado; poeta do concreto; engenheiro .

A consolidação dessa imagem do poeta se fez, ainda, com o prejuízo no tratamento de muitos temas, tais como a autobiografia e a tematização do lirismo amoroso e do feminino, que não ganharam atenção da crítica ou foram alvo de análises pontuais e isoladas⁵⁶. Antonio Carlos Secchin, João Alexandre Barbosa e Haroldo de Campos, por exemplo, fazem menção ao lirismo amoroso, situando-o, como tema que desponta no livro **Quaderna** , de 1959 e fica restrito quase que, exclusivamente a ele. Alguns destes estudos, chegam a apontar a possível analogia que a poesia cabralina faz entre a cidade de Sevilha e o feminino em oposição a Pernambuco, masculino e conciso. Conforme Secchin:

“Com **Quaderna** (1959), João Cabral de Melo Neto retoma uma abrangência temática já expressa em **Paisagens com Figuras**: o Nordeste, a Espanha, e o diálogo entre ambos, marcados pelo vetor comum da *carência* e do *menos*. **Quaderna**, todavia não se limita a esse horizonte: pela primeira vez na obra cabralina destaca-se a presença do feminino como referência do poema. Esse fato evidenciado em oito dos vinte textos do livro, não deve, porém, conduzir-nos a crer que haja

⁵⁶ Faço referência aos estudos que nortearam a fortuna crítica do poeta, conforme citado em capítulo anterior. Não se pode deixar de mencionar, no entanto, a presença de estudos posteriores, em geral a partir dos anos 90, que analisaram a tematização do feminino na obra. Para citar, apenas, dois exemplos, é possível mencionar o trabalho de Valdecy Tenório (TENÓRIO, Valdecy: **A Bailadora Andaluza**. São Paulo: Ateliê/ FAPESP. 1996) e a dissertação de mestrado de Silvana Moreli Vicente (VICENTE, Silvana Moreli: **João Cabral de Melo Neto: a poesia no feminino**. São Paulo: Dissertação de Mestrado apresentada ao Depto. de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP. 2002. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Viviana Bosi)

homogeneidade na captação da mulher. O novo objeto será apreendido sob vários ângulos, e servirá a diversas intenções⁵⁷”.

Antonio Carlos Secchin supõe que **Quaderna** inaugura o lirismo-amoroso de Cabral e propõe que os oito poemas lírico-amorosos do livro se dividem em dois grupos: no primeiro, ficaria o único texto que utiliza a terceira pessoa do discurso – “Estudos para uma bailadora andaluza” – e, no segundo, os sete poemas restantes que tematizam a mulher utilizando, para tanto, a segunda pessoa: “Paisagem pelo telefone”, “A palavra seda”, “Rio e/ou Poço”, “Imitação da água”, “Jogos frutais”, “A mulher e a casa” e “Mulher vestida de gaiola”.

João Alexandre Barbosa foi o primeiro estudioso a assinalar que **Quaderna** abre a obra do poeta para a tematização do feminino. Aponta, inclusive, que o tema se incorpora mediado pelos mesmos parâmetros compositivos de que Cabral lançou mão para abordar o social: o apuro e o desbaste da linguagem para atingir o real de modo contundente. Segundo ele, a conquista gradual da linguagem poética adequada à tematização do real encontraria, neste livro, a sua feição modelar.

“ abrindo, pela primeira vez, a sua poesia para a celebração da mulher, o modo pelo qual opera esta celebração é já um indício da referida conquista da linguagem da poesia.
(...) a incorporação do tópico lírico por excelência obedece a processos semelhantes aos que foram adotados, sobretudo a partir d’ **O cão sem plumas**, para a incorporação do social⁵⁸”

⁵⁷ SECCHIN, Antonio Carlos: **João Cabral: a poesia do menos**. Rio de Janeiro: Topbooks. 2000 (p. 132)

⁵⁸ BARBOSA, João Alexandre: **A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Duas Cidades. 1975. João Alexandre Barbosa não lista os poemas que tematizam, mais diretamente, a mulher e o amor, portanto fica impossível definir qual poema é incluído em sua lista de nove e que não aparece entre os oito listados por Antonio Carlos Secchin.(p. 157)

Destaco que para João Alexandre Barbosa há nove poemas lírico-amorosos no interior do livro, supondo haver um a mais dos que os listados por Secchin. Ambos os estudiosos concordam, no entanto, que os textos podem ser divididos em dois grupos em função do uso da 3ª ou da 2ª pessoa. João Alexandre Barbosa, seguindo indicação de Haroldo de Campos, pontua, ainda, que a principal chave para interpretar a lírica-amorosa de Cabral é compreender que a representação do conceito abstrato de amor será submetida a uma cadeia comparativa, que tornará a abstração material a partir de uma sucessão de imagens concretas que a definirá. Ou, conforme, a proposição original de Haroldo de Campos:

“ Em **Quaderna**, por outro lado, assoma o motivo feminino, raro na poesia cabralina anterior (lembre-se de “Mulher Sentada”, de **O Engenheiro**), tratado porém com extrema sobriedade de notação (“Estudos para uma bailadora andaluza”; “Mulher vestida de Gaiola”), revelando uma técnica de conversão de emoção abstrata em imagens concretas, coisificadas, que evoca a poesia dos chamados “poetas metafísicos ingleses” (John Donne, por exemplo)”⁵⁹

Pode-se concluir, por isso, que, afora algumas divergências, entre os estudos de Antonio Carlos Secchin, João Alexandre Barbosa e Haroldo de Campos há muitos sinais de concordância em relação à compreensão deste tema específico. Haroldo de Campos é o único, entre eles, a apontar que o tema já tinha sido focado em livros anteriores, mas de forma pontual e incipiente. Os outros dois estudiosos registram o caráter inaugural de **Quaderna** na tematização do feminino e do amor. Todos três concordam que a temática está subordinada a um processo de coisificação do objeto poemático, subtraindo-o da aura abstrata,

⁵⁹ CAMPOS, Haroldo: “O Geômetra Engajado”. **Metalinguagem e Outras Metas**. São Paulo: Perspectiva. (p. 86)

habitual em quase toda a tradição lírica anterior repleta do derramamento e da efusão lírica que o poeta tanto desprezou.

Além disso, João Alexandre Barbosa e Antonio Carlos Secchin segmentam a poesia lírica de **Quaderna** em dois grupos: um poema em terceira pessoa e oito (ou sete) escritos em segunda pessoa, entendendo que o tratamento dado ao tema pode ser compreendido em função da maior ou menor aproximação do eu-poético com seu objeto de referenciação.

Julgo, no entanto, que, apesar da concordância dar a matéria uma possível definição inquestionável, ela precisa ser matizada em alguns aspectos. Compreendo, por exemplo, que a poesia lírica-amorosa e a tematização da mulher não se restringiram ao livro **Quaderna**, sequer foram inauguradas por ele, conforme atestam poemas presentes, desde o livro de estréia, **Pedra do Sono** (1942). Tampouco, concordo com Haroldo de Campos que afirma que o tema só conheceu considerações pontuais e incipientes, antes do livro de 1959. O tema assume, para mim, uma dimensão progressiva e processual na obra de Cabral e não isolada e pontual, como afirma grande parte da crítica.

Em **Pedra do Sono** há muitas referências ao feminino, em poemas inteiros ou em versos isolados. O próprio texto que abre o livro, “Poema”, sugere que, dentre as várias visões de um eu cujos *“olhos são telescópios”*, há *“mulheres que vão e vêm nadando/ em rios invisíveis”*. Pode-se detectar a citação ao feminino nos poemas “Os Olhos” (*“ a girl a força o amor”*) e “Dentro da perda da memória” (*“Dentro da perda da memória/ uma mulher azul estava deitada”*). Entre os poemas dedicados, integralmente, à temática, podemos citar “As Amadas” – cujo título é uma alusão ao papel, tradicionalmente, destinado à mulher na lírica –;

"Marinha" anuncia um encontro entre "*homens e mulheres adormecidos na praia*"; "Dois estudos" ("*Tu és a antecipação/ do último filme que assistirei*"); "A Miss"; "A Mulher no Hotel" e o poema "Manequins", que creio assumir um caráter modelar para compreender as figurações do feminino nesse primeiro livro do poeta.

Os Manequins

Os sonhos cobrem-se de pó.
Um último esforço de concentração
morre no meu peito de homem enforcado.
Tenho no meu quarto manequins corcundas
onde me reproduzo
e me contemplo em silêncio.

"Os Manequins" está vinculado ao universo onírico que atravessa todo o livro. Como se sabe a poesia de **Pedra do Sono** se apropria de uma atmosfera noturna, mesclando estados de vigília e de aparente sonolência e sempre modulada por um olhar múltiplo sobre coisas e pessoas. Isto auxilia a fundar uma espacialidade particular que aproxima João Cabral da plasticidade de Murilo Mendes, influência recorrente em sua poesia.

O curto, porém denso poema, é iniciado por uma referência explícita aos "*sonhos*". O seu caráter sintético poderia então ser decorrência, então, de processos psíquicos como a condensação e o deslocamento, que promoveram o adensamento da matéria sonhada/ poetizada. O caráter imagético do texto configura, ainda mais, sua similaridade com o universo onírico, bem como consente sua feição, aparentemente, fragmentada.

A estruturação sintática do poema apresenta três períodos: um que ocupa só o primeiro verso; o segundo composto por dois versos e o terceiro por três

versos. Como em uma operação lógica, temos 1+2+3, formando a estrofe única de 6 versos que se construiu de modo gradativo, como em uma adição.

A gradação sintática conforma uma aproximação, igualmente, gradual do eu-poético de si mesmo. O poema começa em 3ª pessoa, tendo como referente “os *sonhos*”; no terceiro e quarto versos, verifica-se a transição para uma primeira pessoa marcada pelo uso do possessivo “*meu*” . No 5º verso, a progressão se cumpre, apresentando um eu-objeto (“*me*”) que, apesar de “enviesado”, é duplicado pelo espelhamento próprio da voz reflexiva: “*me reproduzo*” (5º verso), “*me contemplo em silêncio*” (último verso).

O espelhamento, inerente ao uso do reflexivo, é reiterado pela ação descrita: reproduzir-se é dar a outro uma mesma forma e contemplar-se é mirar em um espelho a própria figura. Em ambos os casos, reprodução ou reflexão, processos de repetição inexatos e nunca fiéis, invertida pelo espelho a imagem adquire feição, diametralmente, oposta à original, assim como parece sugerir a reprodução em curso.

A reprodução se concretiza no espaço íntimo do quarto, no qual um eu “*vê morrer no peito o último esforço de concentração de um homem enforcado*”. A referência à força já foi feita em outro poema do mesmo livro. Em “Os Olhos” (“*a girl a força o amor*”) a força desponta em uma justaposição intrigante, pois nivela e confunde objeto amado (a girl), o impedimento da consumação desse amor (a força) e ele próprio, o amor. Assim, se no poema “Os Olhos”, ela é o único traço de ligação entre a “girl” (mulher em uma língua estrangeira a do eu) e o “amor”, no poema “Os manequins” função de mortificar já foi cumprida: o eu faz o último

esforço de um enforcado⁶⁰. Já se mencionou que na estrutura do poema há uma gradação, temos três blocos sintáticos, cada um com um número crescente de versos: 1+2+3. Importa frisar que no bloco de 2 versos o “eu” faz seu último esforço, para se reproduzir, e no bloco de 3 ocorrem reprodução e contemplação de si mesmo. Uma operação matemática bem próxima da ação biológica de reprodução: o um se torna dois e depois três, através da nova vida que irromperá.

A reprodução, no entanto, será fruto da união entre o eu e os manequins corcundas, espaço “*onde se reproduz*”. A imagem da corcunda é, ela própria, esclarecedora, uma vez que, vinculada à reprodução, adquire o aspecto grotesco de “*gestação*” invertida, uma barriga que se deslocou.

A imagem do eu se inverterá, igualmente, no espelho contemplado em silêncio, depois de ser gestada dentro de uma corcunda – barriga às avessas –. Mais do que isso o objeto “*onde ocorre a reprodução*” não é uma forma animada, uma mulher como se esperaria, mas uma imagem – cópia – de humano: os manequins.

A palavra manequim, do holandês *manne kem*, homem pequeno, designa, como se sabe, um “*substituto do objeto real, humano, onde se testa o caimento da roupa*”⁶¹, o que torna esta reprodução um gesto, inapelavelmente, inumano. O deslocamento do eu em um objeto direto é atestado do ponto de vista

⁶⁰ Remeto ao estudo “Angústia em **Angústia**”, de Graciliano Ramos”, de Adélia Bezerra de Meneses, que a força é apresentada como símbolo material inequívoco do sentimento de angústia, tal como foi definido nos estudos freudianos. Lembre-se que o último esforço do enforcado parece ser a própria ejaculação do líquido seminal que se prestaria, aliás, a reproduzir, mas que no caso do enforcado é último suspiro para morrer e não para criar nova vida. Parece-me que isso não está muito distante do que é configurado no poema de Cabral. Cf. MENESES, Adélia Bezerra de: “Angústia em **Angústia**”, de Graciliano Ramos”. **Do Poder da Palavra**. São Paulo: Duas Cidades. 1995.

⁶¹ Cf. HOUAIS(2007) e BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio.(2004)

semântico o objeto reprodutor é por si só objeto já reproduzido: uma cópia e não uma matriz. Ao final, única imagem contemplada, o próprio eu espelhado, está imerso no silêncio, incapaz de palavra, cerceado, então, de duas formas, sinais claros de um fechamento em si mesmo.

Os estudos de Crítica Psicanalítica reiteram a conexão entre o ato de poetizar e o de sonhar, destacando, sobretudo, a possibilidade que ambos se reservam de tornar o abstrato concreto através das operações de condensação, deslocamento e figurabilidade, descritas por Freud⁶² como etapas indissociáveis da elaboração onírica⁶³. Diante de um poema que anuncia, logo em seu primeiro verso, o seu caráter de sonhado mais se encarece a condição de matéria deslocada e figurada. E, assim como o sonho informa mais sobre o sonhador do que sobre a matéria sonhada, aqui, também, a poética lírica-amorosa de Cabral encontra seu ponto de partida: a tematização da mulher é mais tematização sobre o eu e sobre sua condição de sobrevivência e reprodução, e este eu – o enforcado – só se reproduz em si mesmo, restando, ao fim, silêncio.

A origem da palavra manequim – holandesa – tem uma carga de diminuição do masculino, ela quer dizer homem pequeno. O que se vê aqui é mesmo um homem pequeno, ainda incapacitado para a reprodução efetiva no corpo da mulher, fechado no gesto narcisista de reprodução no espelho. Esta incomunicabilidade do eu com o objeto amoroso parece, em menor ou maior escala, presente em todo o livro de estréia de João Cabral que tematiza o lirismo-

⁶² FREUD, Sigmund: **Interpretação dos Sonhos**. Rio de Janeiro; Imago. 2006.

⁶³ Cf. MENESES, Adélia Bezerra de: "Literatura e Psicanálise: aproximações". **Do Poder da Palavra**. São Paulo: Duas Cidades. 1995. (p. 13-38)

amoroso em seu primeiro estágio: confusão do objeto com o eu e caráter inorgânico do feminino.

Ressalto que todas as imagens do feminino na poesia de **Pedra do Sono** são objetos representacionais que, da invisibilidade do primeiro poema, vão, gradualmente, adquirindo uma forma, primeiro inorgânica, e depois humana porém distante: “*mulheres que nadam em rios invisíveis*” (“Poema”); “*a girl*” (“Os olhos”); “*Os manequins*”; “*Mulher azul no retrato*” (“Dentro da perda da memória”); “*Amadas com formas volantes*” (“Amadas”); “*a antecipação/ dos filmes que verer*” (“Dois estudos”); “*a Miss fugia da luz com seus poemas/ seus pássaros*” (“A Miss”); “*A mulher que eu não sabia*” (“A Mulher no hotel”).

O segundo livro, **Os Três Mal-Amados**, de 1943, dialoga com o poema **Quadrilha**, de Carlos Drummond de Andrade, neste sabe-se que o desencontro amoroso é materializado através de uma rede de orações adjetivas que apresentam, cada qual, um novo desacordo entre pares. A epígrafe citada por João Cabral já indica que não retomará a integridade do poema drummondiano, uma vez que se limita ao trecho que vai até a apresentação de Lili:

“João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria
que amava Joaquim que amava Lili...”

O poema de Drummond é recriado por João Cabral em uma estrutura dramática, é “poema para vozes”, na qual só os personagens masculinos dialogam. Teresa e Maria chegam a ser referidas nas falas dos personagens, mas não há nenhuma referência a Lili. Deste modo, João nomeia o objeto amado – “*Olho Teresa. Vejo-a sentada aqui ao meu lado*” –, Raimundo faz o mesmo – “*Maria era a praia que eu freqüentava certas manhãs*” –, mas Joaquim, ao invés

de se referir a uma figura feminina específica – Lili, como seria de se esperar – , dirige suas proposições, em terceira pessoa, ao próprio sentimento amoroso – “*O amor comeu meu nome, minha identidade, meu retrato.*”

Ressaltei já a importância que esse poema assumiu nos estudos críticos sobre a obra. João Alexandre Barbosa reconhece nas falas de Raimundo a expressão do método compositivo que servirá de molde para toda a poética cabralina: “*a forma que se imitará, o qual depois me definirá.*” Antonio Carlos Secchin vislumbra nesse mesmo livro as motivações nucleares da poesia de Cabral. Para ele é, através de Joaquim, que conheceremos o ideal de corrosão e destruição da poesia que vai conferir à poética cabralina o seu sentido de desbaste e de subtração: *a poesia do menos.*

Os Três Mal-Amados, foi adquirindo, em função disso, uma importância cabal na definição crítica da poesia cabralina. E, embora muito se tenha dito sobre a sua relevância nada que fizesse referência à tematização do amor e do feminino, presença anunciada desde o título. Não se pode negar que o feminino é mediado pelas vozes masculinas do poema – João, Raimundo e Joaquim – que aproximam mulher e ideal de composição poética. Lembre-se que Raimundo diz que “*Maria era a folha em branco*”, referência clara ao ideal de poesia crítica e lúcida, tão cara a Mallarmé e ao próprio Cabral. No entanto, não é possível desconsiderar que, afora o teor metalingüístico que o poema, inequivocamente, apresenta, ele também tematiza o amor, ou melhor dizendo a sua precariedade, o que converte o texto em esforço de materialização da ausência do feminino e de sua possível mediação através da poesia.

É possível, por exemplo, analisar as falas de Joaquim como tentativa de aproximação gradual com o feminino e com o amor, seguindo uma progressão já delineada no livro anterior. Observe-se que o poema apresenta onze falas de Joaquim, o conteúdo de todas elas, sempre em terceira pessoa, é a tentativa de referir-se ao mesmo e persistente tema: o amor e sua ação sobre o enunciador.

Logo na primeira fala, o amor é personificado e possui uma única e reticente ação: ele come, devora. Tudo que é devorado possui um só e mesmo atributo, constituem a identificação de Joaquim, apontam para todos os registros de sua singularidade. A fala é, ainda, circular, uma vez que o amor começa e termina sua ação comendo o nome de Joaquim. O amor anula e dissipa toda subjetividade.

O amor comeu meu nome, minha identidade, meu retrato. O amor comeu minha certidão de idade, minha genealogia, meu endereço. O amor comeu meus cartões de visita. O amor veio e comeu todos os papéis onde eu escrevera meu nome.

No segundo estágio, o amor devora a moldura de Joaquim: roupas, vestuário, altura, peso, olhos, cabelo, ou seja toda sua exterioridade aparente. Tudo que no corpo pode atestar ou prolongar a vida será alvo da devoração, no terceiro estágio: remédios, dietas, meus raios-X, meus testes mentais, meus exames de urina. Toda a exterioridade física, todos os atestados de vida são enfim suprimidos, devorados.

Chega-se ao quarto encontro com o amor e o objeto devorado será a própria poesia, dando feição material a um vínculo já clássico: a poesia e o feminino. No quinto passo, o amor, descrito como faminto, devorará “os utensílios do meu uso” e o uso dos mesmos. Interessante frisar a citação à obra de José Lins do Rego: *“Faminto, ainda, o amor devorou o uso de meus utensílios: meus*

*banhos frios, a ópera cantada no banheiro, o aquecedor de água de **fogo morto** mas que parecia uma **usina**". (grifos meus)*

No 6º passo, o amor vai comer os alimentos do corpo e os da alma, comerá tanto “*as frutas postas sobre a mesa*” como “*beberá as lágrimas dos olhos que, ninguém o sabia, estavam cheios de água.*” Voltará, no sétimo encontro, a perseguir o mesmo alimento de sua primeira aparição: os papéis onde o “*nome tornara a ser escrito*”. O 8º encontro é bastante sugestivo, nele o amor anulará toda a biografia masculina⁶⁴, corroendo, desde a infância até a fase da puberdade, seus eventuais traços:

O amor roeu minha infância, de dedos sujos de tinta, cabelo caindo nos olhos, botinas nunca engraxadas. O amor roeu o menino esquivo, sempre nos cantos, riscando os livros, mordida o lápis, andava na rua chutando pedras. Roeu as conversas, junto à bomba de gasolina do largo, com os primos que tudo sabiam sobre passarinhos, sobre uma mulher, sobre marcas de automóvel.

O nono e o décimo encontro possuem grande afinidade: neles são devorados o Estado e a cidade (nono) – e “*as coisas que eu desesperava por não saber falar delas em versos*” – além do futuro com toda sua carga de esperança (décimo): “*o amor comeu até os dias ainda não anunciados nas folhinhas*”.

A última fala de Joaquim, décimo-primeiro passo é o fim do poema, reforçando sua função central é dada a ele a “última palavra”. Ele é, na própria epígrafe, o último dos personagens masculinos e o único que não dialoga com a mulher amada. No recorte feito por Cabral, Joaquim não poderia, inclusive, ser

⁶⁴ Interessante reforçar o caráter, eminentemente, masculino dessas memórias devoradas pelo amor, uma vez que registram todas as lições que serviriam ao adolescente para o trânsito na vida adulta. A conversa é com primos, principais “pedagogos” dessa educação, e fazem referencia a “passarinhos, mulher e automóveis”, motivações nucleares dos diálogos entre homens, sobretudo se pensarmos na ambigüidade contida no termo “passarinhos”, que abarca um sentido de apelo fálico óbvio.

nomeado como um mal-amado, uma vez que o trecho que denunciaria a não reciprocidade de Lili ao amor a ela dedicado foi suprimido: “*que amava Joaquim que amava Lili...*”. O reforço disso vem do próprio poema fonte de Drummond, em que Lili não amava Joaquim, mas também não amava ninguém, casando-se, ao final com um homem-empresa, J. Pinto Fernandes, que sequer havia entrado na história. Joaquim é, no mesmo poema drummondiano, o que termina por matar a si mesmo, numa anulação de sua própria existência: “*Joaquim suicidou-se*”.⁶⁵ Na sua última fala, no poema dramático de Cabral, é reiterada a anulação absoluta do eu:

O amor comeu minha paz e minha guerra. Meu dia e minha noite. Meu inverno e meu verão. Comeu meu silêncio, minha dor de cabeça, meu medo da morte.

Conforme se observa, as falas de Joaquim vão, progressivamente, apresentando uma ação devoradora do amor. Note-se, inclusive, que o amor devora pares antitéticos nesta sua última investida e, ao comer o silêncio, libera para falar, ao comer o medo de morrer, libera para viver. Deste modo, revitalizando o vínculo do eu com a poesia e consigo mesmo.

Assim, **Os três mal- amados** apresenta uma importância grandiosa não só por estabelecer um modelo de composição, mas também por reiterar a relação, indissociável, entre esse modelo e muitos núcleos temáticos da poética cabralina,

⁶⁵ CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: **Alguma Poesia. Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1992. (p.26). Confira-se a poema fonte de Drummond:

*João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
que não amava ninguém.
João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes
que não tinha entrado na história.*

como a autobiografia e o amor, unidos, indissociavelmente, no livro, como objeto devorado e sujeito devorador.

O livro apresentaria, inclusive, um novo estágio na definição dessa temática amorosa. O amor, antes só expresso no inorgânico do manequim, no primeiro livro, aqui é apresentado sobre a figura da personificação e embora seja ausência, ou precariedade, é dotado de um movimento contínuo: a devastação. Ele “desveste” o eu, o social (“*O Estado/ a cidade*”) e anula o mais instintivo, e insistente, traço de vida: “*o medo da morte*”.

O terceiro livro do poeta, **O engenheiro**, parece assinalar uma retomada à proposição de **Pedra do Sono**. Nele, encontra-se “*a mulher que se debruça/ nas varandas do sono;*” já quase extraída da atmosfera onírica do livro anterior, mas também algumas reapresentações do amor pelo inorgânico e o vago, em acordo com **Pedra do Sono**. Aqui, no entanto, constata-se uma fusão entre esse imaterial e a matéria animada, como é o caso do poema “Bailarina” (“*A bailarina feita/ de borracha e pássaro*”) e do poema “Mulher sentada”, em que a imobilidade da figura feminina é atenuada pelo movimento que a forma aérea do pássaro parece lhe conferir,

A mulher sentada

Mulher. Mulher e pombos.

Mulher entre sonhos.

Nuvens nos seus olhos?

Nuvens sobre seus cabelos.

(A visita espera na sala;
a notícia no telefone;
a morte cresce na hora;
a primavera além da janela.)

Mulher sentada. Tranqüila
na sala, como se voasse.

Segue-se a esse poema “A moça e o trem”, em que a progressão faz da mulher, igualmente estática, observadora do movimento do trem e do mundo à sua volta. Refiro-me, ainda, ao poema “A Carlos Drummond de Andrade” em que a devoração de que o amor é agente, outra vez, apresenta-se:

Não há guarda-chuva
contra o amor
que mastiga e cospe como qualquer boca,
que tritura como um desastre.

O livro seguinte ganha de Benedito Nunes⁶⁶ a alcunha de “Tríptico da poética negativa”. Os três textos reunidos na obra de 1947 – **Psicologia da Composição com Fábula de Anfion e Antiode** – foram sempre descritos como um dos mais importantes pilares da poética construtiva de Cabral. Neles, deflagra-se, de modo contundente, a decomposição do processo de construção poética que norteará a poesia. A importância cabal que esse tríptico adquiriu na definição das linhas mestras da composição cabralina conferiu-lhe um evidente caráter metapoético. Não se pode deixar de inferir, contudo, que até aqui desponta uma referência à temática amorosa. Observe-se que o último poema do livro, “Antiode”, fecha-se com uma interessante alusão aos escritos catequéticos :

Poesia, te escrevo
agora: fezes, as
fezes vivas que és.
Sei que outras

palavras és, palavras
impossíveis de poema.
te escrevo, por isso,
fezes, palavra leve,

⁶⁶ NUNES, Benedito: **João Cabral de Melo Neto**. Petrópolis: Vozes. 1974.

contando com sua
breve. Te escrevo
cuspe, cuspe, não
mais; tão cuspe

como a terceira
(como usá-la num
poema?) a terceira
das virtudes teologais.

A terceira das virtudes teologais, aqui comparada ao cuspe não é senão o próprio amor. Regente de todas as outras duas virtudes teologais e das quatro cardeais. Segundo o catecismo da Igreja, o “amor” ou “caridade” é a terceira virtude teologal, sendo, no entanto a que rege todas as demais virtudes teologais (fé e esperança) e também as cardeais(prudência, justiça, força e temperança).

Segundo o catecismo da Igreja Católica, a caridade ou amor é a virtude teologal pela qual amamos a Deus sobre todas as coisas e ao próximo e a nós mesmos como reflexos da imagem do criador. Deve-se lembrar, ainda, que segundo a 1ª Carta de São Paulo aos Coríntios⁶⁷ o amor “*é o vínculo da perfeição, sem ele, não sou nada e nada me aproveita*”.

A tradução da palavra amor em seu sentido bíblico, procura abarcar tanto o amor pelo divino quanto o amor pelo semelhante, aliás, indissociáveis, na tradição cristã. Assim o amor a que se faz referência, ao final de **Antiode**, e cuja representação no poema é vedada, parece antecipar a próxima incursão literária do poeta: **O Cão sem plumas**. É interessante verificar que o próprio “tríptico da poética negativa”, espaço do silenciamento e do esgarçamento da linguagem poética diante do real, sinaliza que amor/ caridade, ou amor objetual por um

⁶⁷ 1 Cor 13, 1-3

(lirismo-amoroso) ou por vários (social) são traços de uma mesma e igual humanidade que se atualiza na linguagem.

Já se mencionou que os três livros seguintes foram agrupados por Benedito Nunes em outro tríptico: o “Tríptico da Poética Regional” que reúne **O Cão sem plumas, O Rio e Morte e Vida Severina**. A importância que essas obras adquiriram para compreender a tematização do social é patente. Ressalto, contudo, que a relevância que elas assumem na evolução da representação poética do social-histórico é compartilhada por um processo evolutivo que inscreve na poesia as figurações do feminino.

O Cão sem plumas é obra poética de grande densidade lingüística e representacional. Nele, a tão propalada desconstrução da metáfora⁶⁸, empreendida pelo poeta, sustenta-se na construção de uma relação de transpassamento entre terra, homem e rio que condicionará toda a poética social posterior. O que se observa é, que além disso, há nessa tematização do “estar” no mundo, o social, um estágio claro de apreensão da condição humana e de sua preservação. A terra é o feminino por excelência, configura origem comum de todos os homens, é o lugar do plantio da semente, conseqüentemente, símbolo da procriação e permanência da espécie, mas sendo origem e veículo da procriação, ela é também lugar de depositar o corpo ao fim de sua jornada: espaço ambíguo de cultivo da vida e também da morte.

Adélia Bezerra de Meneses⁶⁹ em ensaio sobre a poesia de João Cabral indica que, em uma leitura bachelardiana, pode se constatar que o poeta

⁶⁸ Cf. NUNES (Op. Cit.) e BARBOSA (op. Cit.)

⁶⁹ Cf. MENESSES, Adélia Bezerra de: “A imaginação da terra”. **Do Poder da Palavra**. São Paulo: Duas Cidades. 1995.

apresenta uma “coesão de imaginação, filiada ao sistema imagético da terra”. Aponta, ainda, que a interpretação proposta por Bachelard⁷⁰ “consiste em encontrar um roteiro de leitura para o autor, a partir da definição de seu sistema imagético, que pode ser filiado a um, ou a combinação de dois, dos elementos primordiais: terra, água, fogo e ar”⁷¹. João Cabral pode ser filiado à imagética da terra, o que inscreve sua poética como resultante de duas reações essenciais: um movimento *contra*, de penetração e inspeção, e um movimento *em*, acolhimento e refúgio na terra.

O Cão sem plumas é ele todo um poema assentado sobre a relação de transpassamento, o rio corta a cidade assim como, em uma dízima periódica, vários pares se interpenetram. Importante, aqui, é apontar que nesse “*dar-se mútuo*”, a cidade termina fecundada pelo rio, tornando mais espessa a matéria “*da vida/ que se desdobra em mais vida*”.

A cidade é fecundada
por aquela espada
que se derrama,
por aquela
úmida gengiva de espada.

(...)

Porque é muito mais espessa
a vida que se desdobra
em mais vida
(...)

⁷⁰ BACHELARD, Gaston: **La terre et les rêveries de la volonté**. Paris: José Corti. 1948.
BACHELARD, Gaston: **La terre et les rêveries du repôs**. Paris: José Corti. 1946.

⁷¹ CF. MENESES, Adélia Bezerra de: Op. Cit.(pp. 71-72)

Portanto, parece haver em **O Cão sem plumas** a fusão das duas reações suscitadas pela matéria concreta: a penetração e o acolhimento. O rio que se penetra no mar, vai e volta, num “*ir-se e vir-se*” contínuo, ao mesmo tempo, que penetra acolhe a terra e o homem “*anfíbio*”: meio terra, meio água, quase lama.

Na água do rio
difícil é saber
onde começa o rio;
onde a lama;
começa do rio;
onde a terra
começa da lama;
onde o homem,
onde a pele
começa da lama;
onde começa o homem
naquele homem.

Deste modo, apesar de o livro não se referir, explicitamente, ao feminino e ao lirismo amoroso ele é parte integrante do percurso de humanização e singularização que perpassa este núcleo temático. Apresentando a modalidade de amor que vincula o homem aos seus iguais: o da terceira virtude teologal, que em **Antiode** era mote da indagação aflitiva do final.

Não se pode esquecer que o trajeto iniciado por **O Cão sem plumas** será encerrado por **Morte e Vida Severina**, livro no qual a vida rebenta em mais vida, desvelando para Severino, e para seus “*iguais em vida e morte*”, o caráter transfigurador do nascimento e o papel gerador de que a terra e a vida são revestidas: “*ver a fábrica que ela mesma,/ teimosamente, se fabrica*”. Com isso, a reprodução no inorgânico de **Pedra do Sono** ganhará sua carnadura humana, primeiro na terra que gera o homem-anfíbio, em **O Cão Sem Plumaz**, e depois no oventre do mangue, misto de terra e de várias águas, que se etransfigurarão em mais vida nos trechos finais do Auto de Natal Pernambucano. Lembre-se que em

Morte e Vida Severina a terra é fortemente atrelada ao feminino, ele enterra como “mulher com quem se dorme”, ela “bebe tua força de marido”, convertendo-se em paralelo claro do corpo feminino que o homem veste, penetra e com o qual se integra, enfim, virando um só.

O livro **Quaderna** portanto não inaugura a tematização do amor e do feminino na poesia cabralina, como sugerem vários críticos. Há nele, contudo, a explicitação do tema e o mais denso tratamento dado a ele. Basta dizer que de seus vinte poemas nove, praticamente a metade, abordam o lirismo amoroso e a mulher: “Estudos para uma bailadora andaluza”; “Paisagem pelo telefone”; “A mulher e a casa”; “A palavra seda”; “Rio e/ ou poço”; “Sevilha”; “Imitação da água”; “Mulher vestida de gaiola” e “Jogos Frutais”.

Incluo nesse conjunto o poema “Sevilha”, assim como o fez João Alexandre Barbosa. Indico, ainda, que nele desponta, pela primeira vez, a analogia entre a mulher e a cidade de Sevilha, toda ela descrita como figuração do feminino “*ajustado ao corpo de um homem*”, aproximação que se sustentará, aliás, até o final da poesia de Cabral, visto que nos dois últimos livros, **Sevilha Andando** e **Andando Sevilha**, ela será o mote da mulher que se constitui como sujeito de movimento próprio e capaz de “*sevilhizar/ civilizar o mundo*”, despontará em **Sevilha Andando**, especificamente, no poema “Sevilha e o progresso”, como modelo de cidade que preserva uma “floresta” do gesto feminino de acolher e afagar:

Sevilha e o Progresso

Sevilha é a única cidade
que soube crescer sem matar-se.

Cresceu do outro lado do rio,
cresceu ao redor como os circos,

conservando puro seu centro,
intocável, sem que seus de dentro

tenham perdido a intimidade:
que ela só, entre todas as cidades,

pode o aconchego de mulher,
pode o macio existir do mel,

que outrora guardava nos pátios
e hoje é de todo antigo bairro.
(**Sevilha Andando**, 1990)

Assim, do mesmo modo como o poema “A mulher e a casa”, de **Quaderna**, sustenta a analogia entre corpo feminino e espaço individual para habitar, o poema “Sevilha, do mesmo livro generaliza o topos ,apontando a cidade como espaço de habitação coletivo. Reitero que, para Bachelard, uma das reações do psiquismo humano ao elemento concreto da terra é, justamente, o abrigo ou acolhimento, materializado lingüisticamente pela preposição *em* . E ambos os poemas, “A Mulher e a Casa” e “Sevilha e o Progresso”, atualizam esta reação ao concreto/ material.

Em outras palavras, o que já se esboçara no “tríptico da poesia regional”, que um homem é medida para todos os homens do lugar, ganha seu reforço na idéia de que o feminino é casa para ser percorrida por um, mas é, também, cidade, paralelo de mundo, para ser percorrida e perscrutada por todos. O feminino reabilita a vida do eu e do outro, até porque um homem é medida para todos os homens, mas a “melhor medida do homem é a vida e não a morte”.

A analogia entre mulher e espaço de habitar se desdobra, ainda, nos poemas de **Quaderna** em um outro movimento correlato: a mulher é continente e elemento contido pelo eu-poético e por sua poesia. Ressalto, que em todos os textos lírico-amorosos do livro de 1959, a mulher envolve e/ou é envolvida, o que se configura, lingüisticamente, através da ocorrência da própria palavra “envolvida”, ou de vocábulos do mesmo campo semântico, conforme se pode observar:

Na sua dança se assiste
como ao processo da espiga:
verde, **envolvida** de palha;
madura, quase despida.
 (“Estudos para uma bailadora andaluza”)

Pois, assim, no telefone
tua voz me parecia
como se de tal manhã
estivesses **envolvida**,
 (“ Paisagem pelo telefone”)

Tua sedução é menos
de mulher do que de casa:
pois vem de como é **por dentro**
ou por detrás da fachada.
 (“A mulher e a casa”)

A atmosfera que te **envolve**
atinge tais atmosferas
que transforma muitas coisas
que te concernem, ou cercam.
 (“A palavra seda”)

Só uma água vertical,
água **parada em si mesma**,
água vertical de **poço**,
água toda em **profundeza**,
 (“Rio e/ou poço”)

E mais que intimidade,
até com amor,
como um corpo que se usa

pelo **interior**.
 (“Sevilha”)

mais o clima de águas fundas,
 a intimidade sombria
 e certo **abraçar completo**
 que dos líquidos copias.
 (“Imitação da água”)

Parece que vives sempre
 de uma gaiola **envolvida**,
 isenta, numa gaiola,
 de uma gaiola vestida,
 (“Mulher vestida de gaiola”)

Luminosos cristais
 possuis **internos**
 iguais aos do ar que o verão
 usa em setembro.⁷²
 (“Jogos frutais”)

João Alexandre Barbosa propõe uma divisão para o conjunto dos poemas, que é corroborada por Antonio Carlos Secchin. Segundo eles, poderíamos dividir os nove (ou oito) poemas em dois grupos: os enunciados em terceira pessoa e os que se estruturam na segunda pessoa do discurso. Esta divisão aplicada à lista que proponho, inscreveria no primeiro grupo, os poemas “Estudos para uma bailadora andaluza” e “Sevilha” e no segundo grupo os demais. A divisão assenta-se, obviamente, na distinção entre diálogo – uso de 2ª pessoa – e referência – uso de 3ª pessoa –, com o intuito de observar o distanciamento do eu em relação ao discurso amoroso.

Entendo, porém que centralizar a análise no grau de objetividade e comprometimento do eu em relação à representação, ou no distanciamento preservado mediante o objeto descrito, seria uma operação complicada, uma vez

⁷² Todos os grifos nos poemas são meus.

que a adesão ou a objetividade não pode ser mensurada apenas em função do uso das pessoas do discurso. Suponho, outrossim, que na poesia lírica de **Quaderna** mereceria maior destaque a atuação do objeto do desejo sobre o eu-poético. Ou seja, definir se a “mulher” representada é alvo de uma ação ou agente dela, se é objeto “envolvido” ou “ser que envolve” na tessitura do poema e isso independe, às vezes, de um traço formal da estruturação discursiva do texto.

Observe-se que no primeiro poema “Estudos para uma bailadora andaluza”, o próprio título já encerra um tom didático e pedagógico, em 3ª pessoa. A objetividade e o distanciamento da descrição parecem denunciados até pelo emprego do vocábulo “estudos”, a mulher será matéria de análise, dotada de claro caráter objetual. Isso não dá conta, no entanto, de demonstrar que o poema é ele todo uma ação de “descascamento”, de “(des) envolvimento”, ela que é “*faísca*” e “*brasa*” desempenha uma ação que a define e qualifica, ela baila. O bailado é ele todo um “*retesar-se*”, verticalmente se suspender por força própria, e decorre, além disso, que seu ato de dançar corresponde à ação de se tornar “*despida de sua palha*”, mesmo que “*ainda vestida*”.

Na sua dança se assiste
como ao processo da espiga:
verde, envolvida de palha;
madura, quase despida.

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

Observe-se, além disso, a clara noção de um processo temporal em curso, ela “verde” está envolvida, “madura” estará despida. O processo de maturação da mulher conferirá a ela o poder de se desvelar e mostrar-se sem véus. O vocábulo envolver, etimologicamente, está ligado ao latim *in-voltus (a)*, palavra que acumula a noção de “véu” que encobre, mas também o verbo *volo* (desejar, querer)⁷³. A associação entre despir véus e amadurecer torna patente, uma evolução não só do objeto mirado, mas do eu que a reteve, não, ocasionalmente, na memória. Não se pode perder de vista também que o engenheiro sonha com o mundo que “*nenhum véu encobre*”.

Ou então é que essa folhagem
vai ficando impercebida:
porque, terminada a dança
embora a roupa persista,

a imagem que a memória
conservará em sua vista
é a espiga, nua e espigada,
rompente e esbelta, em espiga.

Sabe-se que a memória é, para Freud e toda a tradição psicanalítica, é permeada pela fantasia, sendo, então, espaço privilegiado do desejo, e por isso extremamente erotizável. Assim o ato de livrar a espiga da casca que é ato de desnudamento e retirada de véus, é uma imagem projetada pela memória do observador, que a reteve como “*uma espiga nua e espigada*”. A natureza erótica e o caráter fálico da imagem é muito evidente, ressaltado, sobretudo, a redundância na formulação do adjetivo, formado por derivação do próprio substantivo que ele qualifica: *espiga/ espigada*. Há redobro do objeto qualificado no seu qualificativo,

⁷³ Cf. FARIA, Ernesto: **Dicionário escolar latino português**. Rio de Janeiro: MEC/ FAE. 1991. e CUNHA, Antonio Geraldo: **Dicionário etimológico do português**. São Paulo: Lexicon. 2007

ou da substância no seu atributo, menciono, ainda, que no **Dicionário Aurélio**⁷⁴ o vocábulo envolver significa “*abarcar, abranger, encerrar, conter, seduzir, cativar, cobrir de toldos, confundir, misturar, ocultar-se, embrulhar-se*”. Assim, qualquer acepção da palavra me parece própria para designar a ação descrita no poema, a bailadora andaluza é objeto e agente de todas essas ações: a ocultação de um no outro e a mistura que impede de definir agente e objeto, aliás do mesmo modo como é vedado isolar a memória, movida pelo desejo, e o objeto por ela registrado. Aliás, a epígrafe desta tese, mostra que a bailadora possui, equiparada ao fogo, no momento da dança, o “*mesmo gosto dos extremos*”, que anula a divisão entre a *brasa* e a *cinza*, ou entre ato de dançar e preservação desta cena por uma memória mobilizada pelo desejo. Explica-se, com isso, também, o redobro do substantivo no adjetivo, qualidade e substância são uma só, a matéria lembrada/desejada é parte integrante, e indissociável, da memória de quem assim dela se lembra/deseja.

O par envolvido/ envoltório torna impossível reconhecer onde começa o agente e onde o objeto e é essencial para o entendimento de toda a poética amorosa de **Quaderna**. E me parece acompanhado, ainda, bem de perto por outro par de movimentos complementares: verticalidade e horizontalidade.

Nesse poema “Estudos para uma bailadora andaluza” desponta por muitas vezes a verticalidade máxima da dançarina, “*ela se espiga*”. “Paisagem por telefone” apresenta uma mulher envolvida em uma luz que invade a sala e que é

⁷⁴ BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio: **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Curitiba: Positivo. 2004

tão clara “*tão intestinal*” – horizontal – que é sustentada por “*um prumo do meio-dia*”

– reforço do pináculo do dia através do prumo que sustenta a linha na vertical –:

Sempre que no telefone
me falavas, eu diria
que falavas de uma sala
toda de luz invadida,

sala que pelas janelas,
duzentas se oferecia
a alguma manhã de praia,
mais manhã porque marinha

a alguma manhã de praia
no prumo do meio-dia,
meio-dia mineral
de uma praia nordestina

O par vertical/horizontal desponta em vários outros poemas, tornando-se fulcral em “Rio e/ou poço”, que descreve a mulher como água horizontal que flui, “rio”, e, ao mesmo tempo, como água estagnada que se verticaliza, para os de dentro da terra, sendo por ela contida, mas também recortando e perfurando a mesma:

Quando tu, na vertical,
te ergues, de pé em ti mesma,
é possível descrever-te
com a água da correnteza

tens a alegria infantil,
popular, passarinheira,
de um riacho horizontal
(e embora de pé estejas)

Mas quando na horizontal,
em certas horas, te deixas,
que é quando, por fora, mais
as águas correntes lembrás,

Na análise do poema “O Engenheiro”, enfatizei que o edifício é situado em uma escala horizontal e vertical⁷⁵ “*De um lado o rio, no alto as nuvens/ Situavam na natureza o edifício*”. Aqui, a mulher é situada também em escala horizontal e vertical, reiterando, com isso, que no ofício do poeta-engenheiro o produto da construção, não importa se mulher ou edifício, não será isolado dos instrumentos e do processo de sua composição. Ou seja, se os parâmetros de localização do edifício – metáfora do social e da máquina de habitar – são análogos aos da localização do feminino e do lirismo-amoroso, os dois temas se inscrevem no mesmo lugar e margeados pelas mesmas fronteiras.

Reitera-se, ainda, a partir disso, a analogia entre mulher e espaço para habitar a que já me referi. É esta, eixo de um texto como “A Mulher e a casa”, por exemplo, em que a intimidade entre homem e mulher é descrita como uma relação entre morador e moradia – para conhecer uma mulher é imperativo que ela seja percorrida “*pelos espaços de dentro*” –, será estendida para o espaço da cidade em um poema como “Sevilha”, no qual habitar a cidade é sinal de ser acolhido por seu “*de dentro*”. Observe-se o que foi apontado por Adélia Bezerra de Meneses⁷⁶ sobre esse poema:

“Mas é no poema “Sevilha” que a expansão do sema do refúgio e agasalho se dará numa gradação, numa progressiva interiorização, de estrofe a estrofe:

(...)

Cidade – casa – quarto – roupa – corpo: etapas no percurso de intensificação e aprofundamento do aconchegante e da intimidade. A gradação se faz, rigorosa: mesmo a imagem de “roupa” sofre um desdobramento, que levará a um afunilamento: “*com intimidade de camisa/ mais que casaco*”(...)

⁷⁵ A observação pontuada pela Prof^a Dr^a Regina Pentagna Petrillo parece operante aqui também. Lembro, aliás, que Benedito Nunes entende que na lógica de composição presente nos livros de Cabral, sobretudo **A Educação pela Pedra** é possível detectar os movimentos de fluir/defluir determinados por dois eixos: um vertical e outro horizontal.

⁷⁶ MENESES, Adélia Bezerra de: “A Imaginação da terra”. **Do Poder da palavra**. São Paulo> Duas Cidades. 1995 (pp. 74-76)

Falei (..) que esse é um devaneio dominado necessariamente por seu aspecto involutivo, e cuja imagem-limite seria o útero(...)"

O poema "Sevilha" reforça, conforme mencionei, o sema do acolhimento, mas também instaura a analogia terra-mulher que se estenderá por toda a obra posterior de João Cabral. Sabe-se, ainda, que o poeta, e vários de seus críticos, mencionou a associação entre Sevilha/ Espanha ao feminino, correlacionando-a a uma outra associação análoga entre Pernambuco e o masculino. Como se pode depreender, com clareza, no poema "Autocrítica, de **A Escola das Facas**.

Autocrítica

Só duas coisas conseguiram
 (des) feri-lo até a poesia:
 O Pernambuco de onde veio
 E o aonde foi, a Andaluzia.
 Um, o vacinou do falar rico
 E deu – lhe a outra, fêmea e viva,
 desafio demente: em verso
 dar a ver Sertão em Sevilha.

E assim como no poema "Autocrítica" "*Sertão é dado a ver em Sevilha*", em "Paisagem pelo telefone", a voz da mulher é envolvida pela luz que se origina de "*uma praia nordestina/ Nordeste de Pernambuco, onde as manhãs são mais limpas/ Pernambuco do Recife,/ de Piedade, de Olinda*". Ou, em outras palavras, o ato de envolver desfez as fronteiras entre os envolvidos, tornando-os um só, consumando a união entre Pernambuco-Sevilha, entre masculino e feminino. Mesmo que o envolvimento seja mediado pelo fio mecânico e tênue de um telefone, a voz enunciadora do eu se vincula ao objeto feminino através da voz da mulher. Eros está por um fio, o do telefone, mas concretiza seu poder restaurador de inscrever e misturar voz e luz. O feminino está impregnado no masculino, e

vice-versa, Pernambuco é a luz que dá a ver o objeto amado, é seu envoltório, mas é também por ela envolvido.

Sendo assim, restaurar a ponte entre linguagem poética e representação do amor parece devolver ao eu sua condição masculina, sua identidade. A maturação da mulher, imprescindível para seu descascamento em “Estudos para uma bailadora andaluza”, parece devolver ao eu sua condição de existência no espaço do poema. Não se pode esquecer que, em **Os Três mal-Amados**, a primeira devoração do amor foi “o nome” “a identidade” de um eu que “*desesperava por não saber falar dessas coisas (essas coisas tais como o cheiro de maresia) em verso*”. A inscrição do lirismo-amoroso consentiu a restauração da identidade, o enfrentamento com o eu só foi possível após o enfrentamento com o outro: objeto do amor e do desejo.

Registra-se com isso o forte vínculo que na poesia de Cabral se desenha entre autobiográfico e lirismo-amoroso. Falar da mulher é viabilizar o falar de si, a analogia entre mulher e terra fomenta a união entre o social e o lirismo (amor erótico e amor universal) e modula a dupla articulação da terra-mulher feita para acolher e para perscrutar: origem, campo de cultivo e termo final.

Uma poesia de tensões insolúveis e intermitentes que refutam sua segmentação ou simplificação em esquemas binários, como o proposto na equação das duas águas e nas várias segmentações decorrentes dessa: como a do distanciamento/ proximidade, 3ª/ 2ª pessoa, com que João Alexandre Barbosa e Antonio Carlos Secchin avaliam a poesia amorosa de **Quaderna**.

Indico, também, que a noção de envolvimento desenhada entre o eu e a mulher, tornando-os indissociáveis, parece atualizar a condição simbiótica entre

homem-anfíbio e terra-lama que percorre toda a poesia social de **O Cão sem Plumas, O Rio e Morte e Vida Severina**.

Com os contornos que esse envolvimento adquire, ele corrobora, também, a noção presente em “Autocrítica” de “*dar a ver sertão em Sevilha*”, unir masculino e feminino. O que se torna mais patente caso nos lembremos que os últimos livros do poeta, justamente, flagram a mulher (Sevilha) em movimento contínuo e ininterrupto, próprio do uso da forma verbal no gerúndio – andando –. O que marca uma evolução evidente na tematização do feminino, antes inorgânico e fixo, par de um eu “*contemplativo e silencioso*”, e que, ao final, andará e “*sevilhizará o mundo*”. O entrosamento com o autobiográfico é processual e crescente: o amor inorgânico reproduziu-se em um eu silencioso, chegou a um eu, incluído em um nós, que habita a cidade. No último livro do poeta, marcando a finalização do processo o feminino e o eu vão adquirir uma feição tão humanizada e pessoal que a poesia será dedicada à esposa do poeta⁷⁷, assinalando que, em Cabral, autobiografia e lirismo-amoroso são fios da mesma trama. Conforme se verifica no poema “Cidade Viva”, de **Sevilha Andando**:

Sevilha é uma cidade viva
como a sevilhana que a habita,

e que, andando, faz andar
tudo o por onde ela passar.

Seja a estreita Calle Regina
ou a San Luis, na Macarena,

⁷⁷ O livro **Sevilha Andando** é dedicado à esposa do poeta, Marly de Oliveira, alcunhada pelo poeta como “a sevilhana que não se sabia”. Transcrevendo a dedicatória: “*Para Marly. “En cielo que pisan las sevillanas... (Popular sevilhano)”*”

há momentos em que não se sabe
o que é passar e o que passar-se.

Ora, vi que Sevilha andava
ou fazia andar quem a andasse.

Quem me mostrou foi a mulher
que sem a conhecer sequer

é em tudo sevilhana
no ser e no modo com que anda,

que leva consigo Sevilha
e a traz ao ambiente que habita.

(“Cidade Viva”. **Sevilha Andando**)

Haroldo de Campos⁷⁸ ao analisar a tematização do amor e do feminino na poesia cabralina, indicou que esta temática assoma na obra, modulada por uma *“sobriedade de notação, revelando uma técnica de conversão de emoção abstrata em imagens concretas”*. Essa plasticidade de que o verbal se impregna é, como se sabe, uma das motivações centrais do processo de composição de João Cabral. Foi em função dela, inclusive, que João Alexandre Barbosa apontou que havia na obra a definição de um “objeto” que se imitaria, um símile que se processa em torno de um conceito que será, por fim, saturado de imagens concretas⁷⁹. A intermitência com que essa questão atravessa a poética de Cabral obriga-me, no entanto, a afirmar que não se trata de um procedimento compositivo exclusivo do lirismo-amoroso, conforme atestam o próprio trabalho de João Alexandre Barbosa e vários outros. Exatamente, por isso, pretendo retomar essa idéia e analisá-la, com a devida atenção, no último capítulo da tese, no qual

⁷⁸ CAMPOS, Haroldo: “O Geômetra Engajado”. (1967) **Metalinguagem e Outras Metas**. São Paulo: Perspectiva. 1992. (p.86)

⁷⁹ BARBOSA, João Alexandre: **A Imitação da Forma**. São Paulo: Duas Cidades. 1975

pretendo analisar, especificamente, a reflexão sobre a linguagem no espaço do poema e sugerir algumas possíveis conclusões .

Quaderna assume um papel para o tratamento do tema do amor e do feminino, que, no entanto, atravessa a poética cabralina e assume uma feição progressiva e gradual. Um movimento de particularização do amor e da mulher – haja vista que, no último livro, a mulher do poeta será matéria de poema – que se correlaciona, intimamente, com o processo de desvelamento do eu. É o amor que devora sua identidade e inibe, ou quase anula, sua autobiografia, mas é ele também que restaura para o eu a possibilidade de se dizer e de dizer sobre o outro.

Neste dizer sobre o outro, a simbologia do feminino condensa a terra, a cidade, a própria poesia. Uma tensão insolúvel e entranhada que pode ser desdobrada em muitos entroncamentos.

Luiz Costa Lima⁸⁰ menciona que a poesia de João Cabral “*põe em xeque a posição da emocionalidade no poema*” . Parece que “*pôr em xeque*” não é propriamente anular o papel funcional do lirismo-amoroso em poesia, conforme se tem pensado a respeito de Cabral, mas inscrevê-lo como edifício construído, margeado pelo rigor do engenheiro, que a tudo situa através de linhas e medidas.

Dois traços têm sido descritos como os mais evidentes da lírica-amorosa, por excelência, a musicalidade do verso e a tematização do amor. Ao dizer que Cabral é o antilírico e um poeta impessoal parece que parte dos estudos críticos entendeu que os dois traços teriam sido, integralmente, descartados pelo poeta.

⁸⁰ LIMA, Luís Costa: “A Traição Conseqüente ou a Poesia de Cabral”. **Lira e Antilira** . Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1968. (p. 10)

Inclusive, o próprio Cabral, em entrevistas, e em alguns poemas, reiterou que “*odeia música*” e que sua poesia é plástica e nunca sonora. Além de reiterar sua completa aversão ao subjetivismo romântico e ao lirismo-amoroso dele herdado.

Vale lembrar que, em entrevista ao jornal **A Folha de São Paulo**, edição de 13 de outubro de 1989, o poeta revela ao jornalista que sua poesia nunca é sonora, é sempre plástica e concreta. Isso porque, “*ele prefere apanhar do que ouvir música*”. Aponta, ainda, nesta e em outras entrevistas constantes da minha bibliografia, que acha que o maior mal para a poesia do mundo foi o Romantismo, que detesta Álvares de Azevedo e que considera que Fernando Pessoa e Mário de Andrade, na esteira desse movimento anterior, legaram à poesia um fardo: o de ficar se confessando através de poemas. O jornalista, talvez mais perspicaz que alguns críticos, nomeou esta matéria com o título de “João Cabral: nunca analisaram meu humor”. Ou seja, o próprio poeta revela, ao lado de todas essas recusas veementes, que ele é repleto de humor e que isso ninguém analisou, pondo em dúvida esta e várias de suas outras afirmações categóricas, como, por exemplo, a de que sua poesia se divide em “duas águas”.

Contudo, o que parece é que sua poética encontra na concretude da imagem um modo viável de inscrever o feminino, como afirma João Alexandre Barbosa, não se furtando ao tema, porém desvestindo-o de sua carnadura abstrata e da aura romântica e idealizada. Mesmo a ausência de musicalidade deve ser matizada, uma vez que o poeta não é autor de versos melódicos, em uma acepção tradicional. Porém o que dizer das rimas toantes e da rede de assonâncias que, muitas vezes com feição obsessiva, estruturou os seus textos? Lembre-se, inclusive, que Caetano Veloso chega a brincar com este traço

“antimusical” do poeta, na canção “Outro Retrato”, em que o poeta João Cabral e o músico João Donato são referidos como influências recorrentes no processo de criação do compositor:

Outro Retrato

Minha música vem da poesia de um poeta João que não gosta de música.
Minha poesia vem da música de um João músico que não gosta de poesia.

O dado de Cabral
A descoberta de Donato
O fato o sinal
O sal o ato o salto:
Meu outro retrato.⁸¹

Caetano Veloso reforça, assim, que há “música” na poesia de Cabral, não esta melódica e delicada aos ouvidos, mas uma outra modulada por parâmetros diferentes. Deve-se salientar, ainda, que na letra da canção “Tropicália”, de 1968, Caetano Veloso se assume um compositor que “*emite acordes dissonantes*”. O compositor que se diz um “dissonante” é o mesmo que afirma cultuar a “*música silenciosa de Peter Gast*”, na canção “Peter Gast”, de 1983. É também o herdeiro confesso de “*um poeta João que não gosta de música*”, sinalizando que suas musicalidades são correlatas: estranhas, entranhadas, porém marcantes. O próprio poeta, em várias entrevistas, comentou que Chico Buarque havia “desentranhado” a música interna que pulsava em **Morte e Vida Severina**, quando da musicalização do poema para a encenação teatral do TUCA. Ou seja, o grande mérito que Chico Buarque teve, segundo ele, foi mais o de desencavar aquilo que habita distante da superfície aparente do poema, mas pulsa em suas camadas mais internas.

⁸¹ CAETANO VELOSO: “Outro Retrato”. **Estrangeiro**. Polygram/ Philips. 1989.

Deve-se, além disso, analisar, entre outros, o poema “Paisagem pelo Telefone”, de **Quaderna**, e verificar, como alguns versos, projetam uma quase assimilação entre vogais nasalizadas e consoantes nasais, formando uma rede sonora que mescla aliteração e assonância a ponto de quase desfazer o traço distintivo que uma vogal preserva em relação a uma consoante. Conforme desponha em alguns versos das estrofes que cito:

Sempre que no telefone
me falavas, eu diria
que falavas de uma sala
toda de luz invadida,

sala que pelas janelas,
duzentas, se oferecia
a alguma manhã de praia,
mais manhã porque marinha,

a alguma manhã de praia
no prumo do meio-dia,
meio-dia mineral
de uma praia nordestina

Ou seja, a musicalidade não é a da rima consoante ou das aliterações explícitas, embora haja até aliteração das sibilantes no poema acima citado. A poética cabralina está longe da poesia melódica, no seu sentido estrito, mas é na “quase” dissonância que fundará sua existência sonora, deixando nascer da obsessão pelo silêncio o “murmúrio” assonantado, fazendo um extremo esgueirar-se a partir de outro, .

A tematização do amor, e do feminino, está ancorada na concretude da terra, da casa e da cidade, mas está configurada, em maior ou menor escala, em qualquer livro do poeta. Com isso, não se poderia dizer que há em Cabral “antilirismo” e sim uma redefinição do lirismo, o que me parece impor uma visada analítica bem divergente.

3. O Oculto Calor:

Notas Sobre a Representação do Autobiográfico na Poesia de João Cabral de Melo Neto

“na calma segurança
de quem tudo sabia,
no contato das coisas
que apenas coisas via,

nova espécie de sol
eu, sem contar, descobria:
não a claridade imóvel
da praia ao meio-dia,

de aérea arquitetura
ou de pura poesia:
mas o oculto calor
que as coisas todas cria.”

(trecho de “Poema”. **Museu de Tudo**)

A imagem de João Cabral de Melo Neto como a de um poeta impessoal e antilírico – ou nas palavras dele mesmo, “*o antipoeta*”, de “*Prosas na maré da Jaqueira*” – já foi redefinida em função do lirismo-amoroso e do feminino, conforme o segundo capítulo desta tese. O feminino e o amor foram, mais sistematicamente, analisados nos livros anteriores a **Quaderna**, em que se destacou o adensamento maior da matéria. Creio, contudo, que a análise dos livros posteriores pode contribuir para uma visão, ainda mais ampla e desmistificadora da poética cabralina. Julgo importante analisar, por exemplo, como a noção de impessoalidade pode ser confrontada com um livro, declaradamente, autobiográfico, como **A Escola das Facas**, publicado em 1980 com o sugestivo subtítulo de “A Família Reescrita”.

O livro tinha, originalmente, o título de “Poemas Pernambucanos – a Família Reescrita”, alterado, definitivamente, para **A Escola das Facas**⁸² por sugestão de Antonio Candido, que ressaltou a importância de poema homônimo presente no livro. O título reforçou, ainda, a importância que o símbolo da faca foi adquirindo na poesia cabralina, a partir de seu livro-poema **Uma Faca só Lâmina**, de 1955, em que a faca assume a condição de imagem privilegiada de desbaste da linguagem poética e instrumento de penetração na realidade, conferindo-lhe, sobretudo, a precisão e a contenção necessárias para o enfrentamento com o real, em sua formulação mais densa e pessoal: a autobiografia. Cumpre ressaltar que em **A Escola das Facas** são reiteradas as duas modalidades de faca mais comuns no Nordeste do Brasil: o punhal de Pajeú, que a tudo perfura, e a peixeira, que a tudo rasga.

As facas pernambucanas

O Brasil, qualquer Brasil,
quando fala do Nordeste,
fala da peixeira, chave
de sua sede e de sua febre.

Mas não só praia é o Nordeste,
ou o Litoral da peixeira:
também é o Sertão, o Agreste
sem rios, sem peixes, pesca.

No Agreste e Sertão, a faca
não é a peixeira: lá,
se ignora até a carne peixe,
doce e sensual de cortar.

⁸² A pedra, imagem da dureza da linguagem, somada à outra de contundência e de penetração da mimese – a faca. Não se pode esquecer que esse é o poeta que já havia nomeado um livro de **Educação pela Pedra** e reforça o caráter pedagógico de outro de seus símbolos emblemáticos, a faca, conferindo a ela o mesmo caráter professoral do qual a pedra já se revestiu, pois afinal a faca também fez escola.

Não dá peixes que a peixeira,
docemente corta em postas:
cavalas, perna-de-moça,
carapebas, serras, ciobas.

Lá no Agreste e no Sertão
é outra faca que se usa:
é menos que de cortar,
é uma faca que perfura.

O couro, a carne-de-sol,
não falam língua de cais:
de cegar qualquer peixeira
a sola em couro é capaz.

Esse punhal do Pajeú,
faca-de-ponta só ponta,
nada possui da peixeira:
ela é esguia e lacônica.

Se a peixeira corta e conta,
o punhal do Pajeú, reto,
quase mais bala que faca,
fala em objeto direto.

Estas propriedades da faca – perfurar e rasgar – aparecem, ao lado da
função de picar, em **Uma Faca só Lâmina**, de 1955:

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

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

e daí a lembrança
que vestiu tais imagens
e é muito mais intensa
do que pôde a linguagem,

(Uma faca só lâmina)

E são estes atributos que convertem a lâmina em instrumento pedagógico que modula a representação poética da realidade, emprestando-lhe caráter cortante e contundente. Além disso, ao concordar com a sugestão de Antonio Candido, e nomear o livro emprestando-lhe o nome de um dos seus poemas, Cabral reforça a identidade entre o objeto representado – a realidade de Pernambuco e a sua pessoal – e instrumento de investigação, as facas que fizeram a escola estão inscritas na própria natureza de Pernambuco, a parte e o todo são homônimos:

A escola das facas

O alísio ao chegar ao Nordeste
baixa em coqueirais, canaviais;
cursando as folhas laminadas,
se afia em peixeiras, punhais.

Por isso, sobrevoada a Mata,
suas mãos, antes fêmeas, redondas,
ganham a fome e o dente da faca
com que sobrevoa outras zonas.

O coqueiro e a cana lhe ensinam,
sem pedra-mó, mas faca a faca,
como voar o Agreste e o Sertão:
mão cortante e desembainhada.

Lembre-se que, desde **Uma faca sô lâmina**, a virulência da faca que corta – representada em associação com a imagem da bala (faca que perfura) e do relógio (faca que pica) – é um paradigma para a linguagem que deve descascar o objeto poemático. O livro de 1955 apresentava, ainda, um subtítulo explicativo, bastante sugestivo: **Uma faca só lâmina ou serventia das idéias fixas**. Isto assinala que mais do que um poema em torno da faca e suas

atribuições – rasgar, perfurar e picar – era um tratado sobre a natureza das obsessões, ou conforme sintetiza Marly de Oliveira⁸³:

“Como sob o título há uma indicação de serventia das idéias fixas, a obsessão pode ser um conceito poético, uma idéia política ou qualquer outra coisa, mas, me parece, partindo do fato de que é sobretudo uma *ausência*, que deve ser preenchida e, muito provavelmente, de natureza amorosa.”

A imagem da faca sem cabo, só lâmina, apresentada em conjunção com outras “facas”, como bala e relógio, inscrevem a obsessão e a ausência como idéias abstratas, subjacentes à concretude das imagens, que são decompostas no poema. Interessante assinalar que a ausência, conforme descrição de Marly de Oliveira, pareceria de ordem amorosa. O que reforçaria a idéia, que apontei no capítulo 2, de que a constituição do eu – escrivão da obsessão – pode ser modulada pela existência ou pela carência do amor, abstração que se torna concreta em **Os três mal-amados** e que, munido de boca, devora, repetindo, com isso, as mesmas funções da faca: picar, rasgar e perfurar.

Assim, ao reiterar o signo da faca no livro de 1980, Cabral parece assinalar o princípio organizador de toda a representação do autobiográfico: a contenção de uma linguagem lírica, “*vacinada*” contra a imprecisão e a emotividade desenfreada, e a contundência que permite perfurar, picar e rasgar qualquer objeto representado, até mesmo o autobiográfico. Assinala, inclusive, que após enfrentar a tematização do amor e corporificar a mulher o eu está habilitado a se tornar matéria de poema.

⁸³ OLIVEIRA, Marly: “João Cabral de Melo Neto: breve introdução a uma leitura de sua obra”. JOÃO CABRAL DE MELO NETO; **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. (pp. 18-19)

Esta inserção do autobiográfico, assim como o seu vínculo com a imagem da faca, parece bem clara, por exemplo, no poema que abre o livro **A Escola das Facas**:

Menino de Engenho

A cana cortada é uma foice.
Cortada num ângulo agudo,
ganha o gume afiado da foice
que a corta em foice, em dar-se mútuo.

Menino, o gume de uma cana
cortou-me ao quase de cegar-me,
e uma cicatriz, que não guardo,
soube dentro de mim guardar-se.

A cicatriz não tenho mais;
o inoculado, tenho ainda;
nunca soube é se o inoculado
(então) é vírus ou vacina.

Observa-se que o poema, desde o título, guarda uma dupla articulação: a referência pessoal autobiográfica, uma vez que Cabral nasceu e viveu sua infância em um engenho pernambucano; e a referência literária à obra homônima de José Lins do Rego⁸⁴ que sempre é citada em função de seu caráter memorialista, mas também em razão de sua grande importância como a representação/ testemunho de um sistema e de um mundo que, conforme

⁸⁴ Cf. SECCHIN, Antonio Carlos: **João Cabral: a poesia do menos**. Rio de Janeiro: Topbooks. 1999. (p. 273). Secchin é o primeiro a apontar o vínculo entre este poema e o romance de José Lins do Rego. Não se pode perder de vista, no entanto, que a obra de José Lins do Rego já foi citada por Cabral, anteriormente, no poema **Os Três Mal-Amados**, mas como parte integrante dos objetos e coisas devoradas pelo amor. Naquele texto, porém, os romances a que se fez referência foram **Fogo Morto** e **Usina**. Aqui a referência é ao romance mais assumidamente autobiográfico do autor: **Menino de Engenho**.

menção Alfredo Bosi⁸⁵, está “*prestes a se desagregar*”: a sociedade patriarcal canavieira do Nordeste brasileiro.

O eu-poético constrói, então, um primeiro símile entre sua condição particular de menino de engenho e a biografia de sua geração, operando através de uma citação, mais que demarcada, ao livro que se constituiu referente de toda uma geração de nordestinos – do qual João Cabral é mais que parte integrante –, que pôde encontrar no “*Santa Rosa e na figura de Coronel Zé Paulino*” uma síntese exemplar da oligarquia canavieira do nordeste.

Importante frisar, inclusive, que em **A Escola das Facas** encontram-se vários poemas que traçam esse diálogo com o mesmo romance de José Lins do Rego. Figura, por exemplo, nos textos dedicados aos engenhos percorridos durante a infância do poeta: “O engenho moreno”, “Fotografia do engenho Timbó”. Apresenta-se na seleção de algumas motivações nucleares do romance: “Cento-e-sete” (“*Cento-e-Sete era um agregado/ do casão-avô da Jaqueira*”), “Tio e sobrinho”, “Moenda de usina”.

No caso específico de “Menino de Engenho”, vejamos como se processa o diálogo do texto cabralino com o romance de José Lins do Rego. Note-se, inicialmente, que o poema se constrói mediado por um complexo jogo de espelhamentos e de símiles que vão se adicionando e complementando. A primeira estrofe parte do exemplo talvez mais concreto que pode existir para um menino de engenho: o corte da cana pela foice - força motriz do próprio engenho e da cultura canavieira. Através de um jogo de ecos sonoros, em que uma palavra

⁸⁵ BOSI, Alfredo: **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix. 46ª edição. 1994. (p. 399)

do verso anterior é sempre retomada pelo que o sucede, monta-se uma espécie de espelhamento sonoro que faz ecoar na estrutura formal do texto aquilo que se pode depreender de sua leitura: a cana é cortada pela foice, mas a cana é também foice que amola – faca com faca –, garantindo à lâmina a preservação de seu fio e o seu corte contínuo. O último verso se fecha com uma indicação clara de que ambos ganham algo após o contato num “dar-se mútuo”.

Não obstante a primeira estrofe assinale um exemplo de grande concretude, a sua generalidade é particularizada pela segunda, em que o eu-poético comparece para testemunhar sua condição similar à da cana cortada. Interessante que, aqui, o “ângulo agudo”, ou de viés, é mais uma vez reiterado por um eu que só se grafa em forma de objeto (me, mim)” cortou-me...cegar-me...de mim”, é reforçado por sua elipse (não guardo) ou ocultado por um “Menino” que, apresentado sem qualquer determinante, tanto pode ser o próprio eu ou um menino qualquer de engenho dentre os tantos do nordeste. Deve-se lembrar, inclusive, que a faca que “laciona”, na escola do sertão e do agreste, é o punhal do Pajeú que *“fala em objeto direto”*, do mesmo modo como o eu-poético deste texto.

Importa frisar, ainda, que o mesmo “dar-se mútuo” ocorrido entre a cana e a foice é parâmetro essencial da vida do engenho: a foice contamina e é contaminada pela cana, assim como ocorre entre a cana – aqui convertida, definitivamente, em objeto cortante – e o menino.

Na segunda estrofe, central – tanto do ponto de vista espacial como temático - ainda se abre espaço para a tematização da cicatriz, apresentada sob o signo da personificação e repleta de movimento autônomo: uma vez que não é o

eu que a guarda, mas ela que soube se guardar sozinha no espaço mais interno que lhe poderia ser reservado: “*dentro de mim*”. Embora apagada, ou negada, o eu reconhece que o contágio e a mistura entre ela e o seu “*de dentro*” é inevitável.

Resta então, na última estrofe, reconhecer o seu verdadeiro estatuto: motivador da doença ou remédio que a previne. Note-se que o termo “*inoculado*” abarca não só o vocabulário médico – “*comunicação de uma doença inserindo o agente em um organismo*” – como também o campo agrícola – “*enxertar ou enraizar para propagar e difundir*”⁸⁶. Deste modo, está assegurado o sentido aparente de cicatriz como vacina ou vírus, mas também o vínculo com a cultura canavieira, descrita na primeira estrofe, em que a cana é transmitida e propagada a outras canas pela foice que a mata, porém carrega, consigo, seu sumo e a transmite, obrigatoriamente, às outras canas decepadas no canavial.

A leitura do poema impõe uma analogia, inequívoca, entre o destino da cana, o da foice e o do homem que para se sustentar através da cana deve, primeiro, sustentar o peso da foice sobre ela. É o homem quem corta, mas que também é cortado, na transmissão de um destino comum, a seiva da cana seria paralelo metafórico do sangue do homem que se transmitem e se contaminam, formulando um espaço entre o autobiográfico e o coletivo que são indissociáveis. Tudo parece convergir para um mesmo ponto: o trabalho do homem, seu sustento, sua fonte, seu instrumento de trabalho, sua vida particular e a vida de toda sua região são partes indissociáveis de um todo. Interessa citar o que diz Alfredo Bosi sobre **Menino de engenho**, de José Lins do Rego:

⁸⁶ BUARQUE DE HOLANDA, Aurélio: **Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

“ A sua vida espiritual é um assíduo retorno à paisagem do Santa Rosa, ao avô, o mítico senhor de engenho coronel Zé Paulino, às histórias noturnas contadas pelas escravas, amas-de-leite, às angústias sexuais da puberdade, enfim ao mal estar que o desfazer-se de todo um estilo de vida iria gerar na consciência do herdeiro inepto e sonhador. **Não são memórias e observações de um menino qualquer, mas de um menino de engenho, feito à imagem e semelhança de um mundo que, prestes a desagregar-se, conjura todas as suas forças de resistência emotiva e fecha-se na autofruição de um tempo sem amanhã.**”⁸⁷ (grifo meu)

Não seria muito difícil aplicar tudo que Alfredo Bosi diz sobre o romance de José Lins do Rego ao poema homônimo de Cabral. Ambos nordestinos com uma biografia repleta de intersecções e de “recortes análogos”.

Mas o diálogo com o autor de **Usina** não é exclusivo deste poema. O livro traz um outro texto, quase homônimo, alterado, contudo, por um detalhe: o menino, em questão, não é de um engenho, mas de três engenhos. O cenário do livro de José Lins do Rego será triplicado, pluralizado. O poema “Menino de Três Engenhos”, longo poema narrativo constituído de quatro partes – “O Engenho Poço”, “Pacoval”, “Dois Irmãos”, “A “Salvadora”” – que apresentam uma estrutura, rigorosamente, simétrica: são 8 dísticos em cada parte, todos constituídos de versos de oito sílabas, o que organiza todo o texto em função do 4 e de seus múltiplos.

Nele, há a descrição da vida de um menino que habita, durante a infância, em três engenhos diferentes: Engenho Poço, Pacoval e Dois Irmãos. Sabe-se que o poeta João Cabral de Melo Neto nasceu, em 1920, no casa do avô, no bairro da Jaqueira, cidade do Recife (“*no casão-avô da Jaqueira*”, onde vivia o agregado “Cento-e-Sete”). Ainda recém-nascido volta com seus pais para casa, o Engenho Poço, em São Lourenço da Mata, várzea do rio Tapacurá, afluente do

⁸⁷ BOSI: **Op. Cit** (p. 399)

Capibaribe. De lá, segue para morar em outro engenho da família, o Pacoval, para, finalmente, viver no Engenho Dois Irmãos, de onde saiu na adolescência para ser aluno interno do Colégio Marista do Recife⁸⁸. Para, finalmente, seguir, do Recife para a cidade do Rio de Janeiro, onde o poeta conclui seus estudos e ingressa na carreira diplomática.

O poema “Menino de três engenhos” configura, portanto, uma recriação poética da infância do próprio poeta. A alusão a sua biografia é bastante explícita. O modo como ela é representada atualiza, inclusive, grande parte do que se tem observado nos estudos teóricos sobre a memória e a autobiografia inscritas na ficção literária.

Menino de Três Engenhos

O engenho Poço

Lembro do Poço? Não me lembro?
Que lembro do primeiro Engenho?

Não vejo onde começariam
a lembrança e as fotografias.

Rio? Um nome: o Tapacurá,
rio entre pedras, a assoviar,

e um dia quase me afogou:
Lembro? ou alguém me contou?

Do Engenho Poço talvez lembre mesmo
é de um grande e geral bocejo

(ainda em mim, que ninguém podia
fazer dele fotografia).

Talvez lembre o ser-para-ruína,
do fornecedor, ser-para-a Usina,

que então tinha toda nas unhas

⁸⁸ Cf. NUNES, Benedito: “Nota biográfica”. **João Cabral de Melo Neto**. Petrópolis: Vozes. 1974. (pp. 9-22)

a várzea ex-Carneiro da Cunha.

O dístico inicial do poema faz a primeira das sucessivas indagações que se farão. O teor da pergunta convida o leitor a duvidar das lembranças do eu-poético, que não sabe se de fato há alguma reminiscência do lugar a ser descrito: “*Lembro do Poço?*” ou “*Não me lembro?*”. Note-se que a dúvida, apesar de não solucionada, sustenta a próxima que, de certo modo, responderá à pergunta inicial: “*Que lembro do primeiro Engenho?*”. A interrogação persiste, o 2º verso, porém, pontua que há lembranças, mas devido ao seu caráter longínquo – são as primeiras do eu-poético – ou se perderam, ou se fragmentaram, ou seriam provenientes, exclusivamente, do acervo fotográfico da família.

Esta primeira estrofe já postula duas importantes considerações sobre a memória, formuladas tanto no campo da Psicanálise quanto no da Filosofia. Conforme Adélia Bezerra de Menezes, a memória é caracterizada, desde Platão e Aristóteles, mas também nos estudos psicanalíticos de Freud, a partir de alguns atributos comuns, entre eles o de ser seletiva – “*Assim, seleciona-se o que se vai registrar: a memória não é museológica mas seletiva*”⁸⁹ – e o de assumir um caráter visual – “*aquela que diz respeito ao caráter visual da recordação da infância*” –. No texto cabralino, o caráter imagético e figurativo da lembrança é evidenciado, reforçado, inclusive, pela impossibilidade de distingui-la do verdadeiro acervo mnemônico que é o álbum fotográfico da família que lhe é apresentado no decorrer da vida adulta. O seu caráter seletivo também se postula desde o 2º verso, uma vez que o poema será ele todo uma tentativa de

⁸⁹ BEZERRA DE MENESES, Adélia: “Memória e Ficção I (Aristóteles, Freud e a Memória). **Do Poder da Palavra**. São Paulo: Duas Cidades. 1995 (pp. 131-141)

desentranhar aquelas reminiscências do “*primeiro engenho*” que, como já sabemos, não virão em bloco, mas em fragmentos construídos de forma heterogênea: memória pessoal e/ou fotografia.

A terceira e a quarta estrofes relatam uma possível lembrança ,cujo caráter verbal substitui a visualidade das anteriores. O rio é lembrado através de seu nome e, além disso, emite um som que, impossível de decodificação pelo adulto, poderia ser melhor traduzida pelo ouvido da criança: “o assovio”. O Tapacurá é descrito também como o rio que, quase, engoliu o menino, suprimindo sua voz e seu fôlego e envolvendo-o num primeiro abraçar mútuo que quase lhe retira a vida. Não se sabe, no entanto, se é o próprio menino, transfigurado na voz de adulto que lembra ou se o afogamento foi contado pelos demais familiares. Interessante a analogia entre o nome do engenho e a lembrança relatada, ele se afogou no Engenho Poço, água até no nome, porém não foi em um poço – água estagnada na terra – e sim no rio que flui e que ele conhece pelo nome e pelo assovio⁹⁰. O mesmo rio Tapacurá já foi referido por Cabral no poema-livro **O Rio**:

Foram terras de engenho,
agora são terras de usina.
É o que contam os rios
que vou encontrando por aqui.
Rios bem diferentes
daqueles que já viajam comigo.
A estes também abraço
com abraço líquido e amigo.
Os primeiros porém
nenhuma palavra respondiam.
Debaixo do silêncio
eu não sei o que traziam.
(...)
Então, o Tapacurá,
dos lados da Luz, freguesia

⁹⁰ A imagem do afogamento já foi, aliás, descrita por João Cabral de Melo Neto no livro **Morte e Vida Severina**. Nele, Severino indaga a “Seu José

da gente do escrivão
que foi escrevendo o que eu dizia”
(Outros rios. **O Rio**)

O Tapacurá, é descrito pelo rio Capibaribe – eu- enunciador do poema **O Rio** – como um rio dotado de voz. Através dele, e dos demais rios locais, também narradores, é que o Capibaribe é informado sobre as transformações em processo naquela localidade, que transita do mundo do engenho para o da usina. De um para outro modelo de produção canavieira, daquela assentada sobre a tradição familiar e oligárquica para a que se faz em série. Mais do que isso, o Capibaribe aceita abraçar esse rio e localiza-o como aquele que pertence à *“freguesia do escrivão/ que foi escrevendo o que ele dizia”*.

O rio que “assoviava” para o menino parecia, então, prever, sua condição de futuro tradutor de suas águas, bem como pactuava, através do afogamento registrado ou não na memória, um eterno “*abraçar líquido e amigo*”. Note-se, inclusive que o conteúdo da mensagem, que o Tapacurá transmitirá ao Capibaribe, é idêntico ao que o eu-poético gravou em sua memória: com um bocejo – ou boquiaberto de tédio – ele testemunha o mundo estruturado do engenho, onde a terra cabia “*inteira nas unhas*” de um antepassado⁹¹ ceder a um mundo em “*ruína*” o “*ser-para-usina*”.

Mestre Carpina” se não seria melhor “*saltar para fora da ponte e da vida*”. Além de caminho para a morte, e o alívio da condição miserável, o afogamento constituiria, segundo “Diálogo entre os Coveiros” forma privilegiada de morrer: “*O rio daria a mortalha/ e até um macio caixão de água;/ e também o acompanhamento/ que levaria com passo lento/ o defunto ao enterro final/ a ser feito no mar de sal.*” Morte paralela ao afogamento, o enforcamento também é reincidente na obra: aperece no eu enforcado de “Os manequins”, de **Pedra do Sono**, é causa efetiva da morte do personagem histórico recriado em **Auto do Frade**, Frei Caneca. Esta recorrência pode ser vista, portanto, como um sinal de que sua autobiografia motiva todo o percurso literário do poeta, mesmo aquele que não a explicita.

⁹¹ A mãe do poeta, Carmen Carneiro Leão, descende dos Carneiro da Cunha, família que fundou o Engenho Poço. Integra esse mesmo ramo da família o poeta Manuel (Carneiro de Sousa) Bandeira (Filho), primo de João Cabral de Melo Neto.

Do Engenho Poço talvez lembre mesmo
é de um grande bocejo

(ainda em mim, que ninguém podia
fazer dele fotografia).

Talvez lembre o ser-para-ruína,
do fornecedor, ser-para- a Usina,

que então tinha toda nas unhas
a várzea ex-Carneiro da Cunha.

O caráter verbal desta reminiscência continua pontuado pelos conceitos relativos à memória, haja vista que ela, a memória, é visual, plástica, mas o processo desencadeador das lembranças é fruto de uma cadeia associativa, instaurada a partir de múltiplos canais, como afirma Ecléa Bosi: *“Por que definir o espaço privado só em formas visuais? (...) as lembranças estão povoadas de sons”*⁹². A autora exemplifica, inclusive, que na ativação das reminiscências de Combray, que despontam nos volumes de **Em busca do tempo perdido**, são convocados os “cheiros” (até mesmo o cheiro da “Madeleine”), sons, sabores, enfim todos os recursos sensoriais que podem ativar a memória e recuperar o aparentemente perdido⁹³.

Chega-se, então, à segunda parte do poema, exatamente o seu centro. Nele, o segundo engenho, Pacoval, é apresentado a partir de uma outra contradição: *“Foi pouco tempo, mas é o Engenho/ de que melhor me lembro”*. Ou seja, apesar da curta estadia foi lá que a lembrança se gravou com mais afinco,

⁹² BOSI, Ecléa: **Memória e sociedade, lembranças de velhos**. São Paulo: Cia. das Letras. 2004. (p. 445)

⁹³ Cf. MENESES, Adélia Bezerra de: “Literatura e Psicanálise: aproximações”. **Do Poder da Palavra**. São Paulo: Duas Cidades. 1995. Observar que a prova mais cabal de que o verbal é veículo de desentranhamento da memória é a praxis psicanalítica que organiza a experiência do paciente através da palavra.

chegando a ser descrita, inclusive, como uma *“memória que ainda me sangra”*. As reminiscências do engenho são então apresentadas, dentre elas a mais sugestiva seja, talvez, a de que era lá que *“eu e meu irmão/ fomos a um futebol pé-no-chão”*. Essa lembrança é modulada de forma tão assertiva que apresenta um dos poucos versos cabralinos em que o pronome pessoal de 1ª pessoa aparece grafado na posição de sujeito⁹⁴, o “eu” aqui se afirma sem deslocamentos. Mas ele não aparece sozinho e sim vinculado *“ao meu irmão”*, o que converte o Engenho Pacoval no lugar da afirmação do eu e do acolhimento dele na sua família. Um acolhimento que se dá com *“pé-no-chão”*, na dinâmica do jogo, entre o eu e o ente familiar que melhor configura a união com o igual: o irmão. Reitero que esta é a segunda das quatro partes do poema, portanto o seu eixo central sobre o qual todas as demais partes se enovelam.

O último engenho habitado pelo poeta tem o nome, sugestivo, de “Dois Irmãos”, mas é, apesar do nome, um *“engenho de sala”*, onde está vetado o pé-no-chão e a espontaneidade do contato familiar. Em tudo oposto à simplicidade e cumplicidade do anterior, Pacoval, esse é o engenho típico, com uma enorme casa-grande e com hábitos já citadinos e requintados.

A última parte do poema, “A “Salvadora””, refere-se a um fato histórico, fortemente vinculado à ruína do mundo ordenado da oligarquia canavieira, que incluía o poeta: a Revolução de Trinta. Nesta última parte, são narrados os destinos de muitos dos senhores de engenho que acabam por descobrir destino

⁹⁴ Não só neste livro, mas em toda a obra poética de Cabral a apresentação do pronome pessoal de 1ª pessoa em posição de sujeito é raríssima de encontrar, quando ocorre o uso de 1ª pessoa, conforme já descrevi, ele costuma se dar através dos pronomes oblíquos ou da elipse do sujeito colada ao verbo.

diverso ao da cana-de-açúcar, como um parente seu “*Melo Azedo*” encontra a política, por exemplo.

A autobiografia na poesia cabralina inscreve o homem singular, individual, no homem social historicizado, cuja origem aristocrática é matizada pela função social de “escrivão” do seu lugar, ou, segundo, Antonio Carlos Secchin:

“Ressaltemos, no entanto, que o preenchimento temático, em si, é critério insuficiente para dizer do grau de inovação que uma obra possa conter: exemplo disso foi **Museu de tudo**, onde a diversificação de temas não correspondeu uma estratificação no modo de trabalhá-los. Não é esse o caso de **A escola das facas**. O poeta consegue criar no texto uma perspectiva inexistente: a do próprio sujeito lírico enquanto ser histórico.”⁹⁵

Aponto que, para Philippe Lejeune, a autobiografia se define como um “*Récit retrospectif en prose qu’une personne réele fait de sa propre existence, lorsqu’ elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité*”⁹⁶. A definição de autobiografia, apresentada por Lejeune, não pode ser aplicada, em sua integridade, à poesia de Cabral, uma vez que não estamos diante de um “*récit*” e sim de uma produção lírica, o que acarreta uma série de divergências, como, por exemplo, a constatação óbvia de que não temos, aqui, um personagem real⁹⁷, mas um eu-poético, cuja enunciação não é mediada pela prosa. Não obstante isso, em acordo com as proposições de Phillippe Lejeune, o poema registra uma “*vida individual*”, ou mais precisamente, a “*história de*

⁹⁵ SECCHIN, Antonio Carlos: **João Cabral: a poesia do menos**. Rio de Janeiro: Topbooks. 2000. (p.272)

⁹⁶ LEJEUNE, Philippe: **Le Pacte Autobiographique**. Paris: Seuil. 1975 (p.14)

⁹⁷ Cf. a propósito da relação entre personagem de ficção e ser real CANDIDO, Antonio: “A Personagem do Romance”. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva. 1968

formação de uma personalidade". A definição se faz do único modo como poderia se configurar a biografia de um "menino de três engenhos" que se tornou poeta, mediada pela carga de referência literária e regional que o termo arrasta, desde, pelo menos, a publicação e grande êxito do romance de José Lins do Rego. A formação da personalidade de um poeta, obviamente, vêm carregada dessa articulação entre fontes históricas e literárias, o que torna o registro de sua autobiografia não diário pessoal, mas discurso de sua geração e do chão histórico-social onde ele, de "*pé-no-chão*", ensaiou o primeiro jogo, paralelo evidente do processo de ficcionalização⁹⁸ do real.

Deve-se apontar, aliás, a ambigüidade da dedicatória do livro: "*A meus irmãos*"; referência que abarcaria, ao mesmo tempo, os irmãos Cabral de Melo e os irmãos de Pernambuco, tema de quase todo o livro, que parece encerrar um procedimento, bem ao gosto drummondiano⁹⁹, de cruzamento entre o autobiográfico e o regional, nivelando os irmãos da terra aos irmãos do sangue e do sobrenome, confundindo memória coletiva e memória pessoal. Um esforço reiterado pela epígrafe do livro, extraída de texto de W. B. Yeats: "*rooted in one dear, perpetual place*" e, que, parece bem pontuado pela única "*memória que ainda me sangra*", aquela do engenho do Pacoval, onde o eu se materializa, literalmente se torna sujeito, através da sua união com o irmão e em um jogo – que bem poderia ser o social e histórico que se descreverá a seguir – em que o pé

⁹⁸ Cf. ROCHA, Clara Crablé: **O Espaço Autobiográfico em Miguel Torga**. Coimbra. Almedina. 1977. Neste livro, ao analisar a inscrição do autobiográfico na narrativa ficcional de Miguel Torga, a autora aponta que a ficção-autobiográfica encena uma tensão entre discurso histórico e literário, ou entre os conceitos de pacto autobiográfico e pacto ficcional, nas palavras de Philippe Lejeune. E esta tensão só pode ser compreendida como um **jogo** entre real e ficcional, escamoteamento e revelação, virtualidade e efetividade.

⁹⁹ Cf. CANDIDO, Antonio: "Inquietudes na Poesia de Drummond" (1967). **Vários Escritos**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ouro sobre Azul/ Duas Cidades. 2004.

deve se plantar no chão. Um jogo de futebol, mas também jogo ficcional que habilitará o poeta a cumprir seu fado de *“escrivão daquela freguesia”*.

As descrições de cenários pernambucanos pontuam o livro inteiro – “Descrição de Pernambuco como um trampolim”; “O engenho moreno”; “Fotografia do engenho timbó”; “Forte de Orange, Itamaracá” - ao lado de outros textos que registram a memória da “Descoberta da Literatura” e da presença constante de Pernambuco entre os temas do poeta. Além do fechamento do livro com o poema “Porto dos cavalos” que traz na sua última estrofe uma outra referência literária tão reveladora como a que abre o primeiro poema já analisado:

O Capibaribe repete
o que diz e contei no “Rio”,
e mais de uma vez repeti
em poemas de alguns outros livros.

Me diz de viés, não me diz:
sua voz são os cheiros que lembram
como Combray regressa a Proust
quando convoca a “madalena”.

Observa-se, que tanto no poema de abertura do livro como no de fechamento, as referências literárias reforçam o caráter autobiográfico, citando autores cujo modelo de composição entrelaça memória pessoal e coletiva – José Lins do Rego e Marcel Proust – e , principalmente, porta-vozes de grupos que, como diz Bosi sobre José Lins do Rego, *“tenta se agarrar aos restos de um mundo em desagregação”*: a elite canavieira, no caso de José Lins do Rego , e a aristocracia francesa, no caso de Marcel Proust.

Isto tudo, ao meu ver, reforça que o livro é registro autobiográfico em duas instâncias fundantes: é memória individual, mas de um poeta que se forma de outros referentes literários e da escuta atenta da voz de seu povo, o que faz

dela memória coletiva e testamento de uma geração. Resgato, então, o que já disse sobre o lirismo-amoroso, em capítulo anterior: o amor *Eros* está atrelado ao amor *Ágape*, assim como a analogia entre mulher e casa está irmanada à comparação entre feminino e cidade. Tudo isto, para afirmar que, do mesmo modo, a autobiografia do eu se torna coletiva, falar dos “*seus engenhos*” é falar da estrutura que movimentou, ou arruinou, o cenário da oligarquia canavieira nordestina, biografia de toda uma geração que encontra no poeta seu porta-voz.

A descrição dos engenhos está atrelada ao mote renitente da ruína ou da carência, marcada que é pela progressiva substituição do engenho pela usina, que deflagra a crise no seio da oligarquia, sepultada pela Revolução de 30. A crise, ou término dela por um termo de ruína absoluta – materializado pela “Salvadora” –, vai deslocando o poeta de um engenho a outro, até que ele, como sugere o último verso, referindo-se a um parente (“*Doutor Luís, Melo Azedo*”) vai ter que cumprir o mesmo destino do parente “*Desgostado, ele esquece a Cana./ Vai politicar. Tem diploma*” e, mesmo não indo, ainda, “*politicar*”¹⁰⁰, rumo para o Recife, onde estudará no Colégio Marista e vai, enfim – destino de todos os meninos de engenho de sua época – “*ter diploma*”.

O signo da ruína vai conduzi-lo a itinerância, muito próxima da de um “Severino-retirante”, embora ele se instale do outro lado do jogo social. Ele é “*filho-engenho*” não “*cassaco de eito*”, conforme distinção feita no poema “Descoberta da Literatura”. Apesar disso todos, “severinos” e o poeta terão que seguir “*o rio*”, cuja voz anunciou que “*nascer já é caminhar*”.

¹⁰⁰ João Cabral de Melo Neto, como atestam seus biógrafos, sai do Engenho Dois Irmãos e volta para o Recife, onde se torna interno do Colégio Marista. De lá, segue para o Rio, para finalizar seus estudos e ingressar na “Política Exterior”, como diplomata do Itamaraty.

No mesmo poema “Descoberta da Literatura”, é indicado que a persona de um poeta, sobretudo deste, não se forma apenas no trato com a casa-grande, mas forja vínculos que lhe fazem extrapolar o seu lugar social, através da convivência com a língua e com o imaginário do povo iletrado e anônimo. Leia-se o poema:

Descoberta da Literatura

No dia-a-dia do engenho,
toda a semana, durante,
cochichavam-me em segredo:
saiu um novo romance.
E da feira do domingo
me traziam conspirantes
para que os lesse e explicasse
um romance de barbante.
Sentados na roda morta
de um carro de boi, sem jante,
ouviam o folheto guenzo,
a seu leitor semelhante,
com as peripécias de espanto
preditas pelos feirantes.
Embora as coisas contadas
e todo o mirabolante,
em nada ou pouco variassem
nos crimes, no amor, nos lances,
e soassem como sabidas
de outros folhetos migrantes,
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
o de perto com o distante,
o ali com o espaço mágico,
seu franzino com o gigante
e que acabassem tomando
pelo autor imaginante
ou que tivesse 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
própria dos cegos de feira,
muitas vezes meliantes.)

O engenho onde se processa essa “descoberta da literatura” é fácil de ser localizado, consultando o poema “Menino de três engenhos”. Nele, o Pacoval – aquele “*engenho da infância/ onde a memória ainda me sangra*” e onde ele “*joga com o irmão*” – é descrito como o da “*moita já morta*” e, embora, seja este o engenho cuja lembrança é a mais viva, é só em relação a esta moita que o eu-poético assinala alguma dúvida:

A moita do Engenho, já morta
 (existia, ou é só na memória?)

amadurecia ao sol e à lua
 as coxas secas, já de viúva.

A moita morta, descrita em “Menino de três engenhos”, vira, em “Descoberta da Literatura”, o lugar de transgressão, onde a “*letra analfabeta*” é lida pelo *filho-engenho*, retirando-o de seu lugar social. Projetando-o em outra dimensão, o leitor se descreve como “*semelhante*” do “*folheto guenzo*” que lia e, conseqüentemente, viraria, através da mediação do texto, um semelhante dos cassacos de eito que lhe ouviam atentos, imersos em uma realidade “*igualmente franzina*”. O menino lia o folheto com a frieza do alto-falante, mas foi assim que ele “descobriu” a Literatura. Possivelmente, denominando “descoberta” a constatação de que o cassaco, ainda que parecesse o contrário, sabia respeitar a fronteira que

isola ficcional e real (“o gigante do franzino”) , mas não deixava de viver vicariamente cada projeção que a história permitia fazer, chegando, inclusive, a forjar, ficcionalmente, um não distanciamento. A organização textual do poema é também reveladora, conforme Antonio Carlos Secchin:

“Longe de encobrir o impasse, João Cabral permite que aflore na própria organização do texto: utiliza-se de um metro popular, típico do cordel (a redondilha maior), mas se esquia da tradicional cesura na 3ª sílaba, e trabalha com uma rima “difícil” (- ante) em termos de contingente vocabular.”¹⁰¹

Para Secchin, o texto “Descoberta da Literatura” seria um poema de iniciação, que descreve a formação literária do poeta. Segundo ele, ainda, a discordância entre o lugar social do poema em relação às formas populares seria um modo de reforçar a discrepância entre o lugar social do poeta, descrito como um “frio alto-falante” , e o lugar onde se inscrevem os cassacos. Nas palavras do crítico, a discordância formal seria o modo de demarcar a voz da casa-grande, paralela e oposta à do poeta, e o ouvido da senzala, o cassaco. Suponho, no entanto, que o que foi chamado de discordância, bem poderia ser denominado de recriação, materializando, na forma do poema, a tensão insolúvel que inscreve o poeta em dois lugares sociais opostos e, por isso mesmo, em nenhum deles. Ele, de fato, se descreve como “frio alto-falante” , mas é, também, como já se disse, o “semelhante do folheto guenzo” que magnetiza os cassacos de eito e os torna, assim como no Íon de Platão, imantados na cadeia de uma mesma “musa”. Além disso, a ação do menino leitor é transgressora, em relação às determinações da casa-grande, e é cessada tão logo é descoberta pelos seus tributários, conforme

¹⁰¹ SECCHIN, Antonio Carlos: **João Cabral: a Poesia do Menos**. Rio de Janeiro: Topbooks. 2000. (p. 284).

destaca o próprio Antonio Carlos Secchin. Assim, entendo que não há lugar confortável para o menino, nem na casa-grande, nem na senzala, o que é atestado pela adesão parcial e tensa do poema à forma popular do objeto representado no texto: os folhetos nordestinos.

Já se referiu ao caráter seletivo e visual da memória, mas não se deve esquecer também que ela é movida por desejo¹⁰². Assim parece que “a memória sangra”, ao rememorar o Pacoval, por que foi lá que o poeta aprendeu – junto com o irmão, ou com os vários irmãos, seus semelhantes – um importante jogo: o desejo e a fantasia movem as reminiscências da memória, mas também a matéria prima de toda poesia.

Lembre-se que o poeta chegou a denominar alguns de seus textos como “Poemas em voz alta”, destacando neles o emprego de formas populares, como o auto, e o vínculo, mais explícito, com a temática regional e social. Neste poema, essa “poesia em voz alta” parece encontrar a descrição de sua genealogia, suas origens remontam à “moita morta” do Pacoval, cuja lembrança ainda sangra. E, afinal, como não sangrar se na genealogia do literário encontraremos sempre a genealogia de um eu que fez da poesia o seu ser social e o seu tempo histórico. Um lugar que não se inscreve, folgadoamente, nem no engenho, nem no eito, mas radicado em ambos.

¹⁰² Cf. MENESES, Adélia Bezerra de: “Memória e Ficção I (Aristóteles, Freud e a Memória)”. **Do Poder da Palavra**. São Paulo: Duas Cidades. 1995. Entre as páginas 139 e 141, a autora se debruça sobre a impossibilidade de se dissociar memória e imaginação, reportando-se tanto a Aristóteles (“A que parte da alma pertence à memória? É evidente que a esta parte da qual brota também a imaginação. ... a imaginação, quando se move, não se move sem o desejo.”) quanto a Freud (“a saber, que os sintomas neuróticos não estavam diretamente relacionados a fatos reais, mas com fantasias impregnadas de desejo e que, no tocante à neurose, a realidade psíquica é de maior importância que a realidade material”)

Parece óbvio que a condição de menino da casa-grande, em nenhum momento, é amainada ou esquecida, até porque, quando ele se esquece, ela é lembrada pelos outros “Melo” que cortam seu vínculo com os cassacos. Contudo localizar a lembrança do irmão – um Melo – e dos cassacos – semelhantes – no mesmo engenho, no mesmo lugar geográfico e histórico, é bastante revelador do caráter, ao mesmo tempo, individual e coletivo, que reveste a autobiografia em João Cabral de Melo Neto.

A junção entre social e autobiográfico é patenteada ainda como fontes que se agrupam para formar o poeta e sua poesia. Nasce dessa terra todos os “professores” que orientam o processo gradual de apreender uma lógica compositiva: começa com o assovio do Tapacurá, tem seu letramento através da fala pétrea do cassaco (**A Educação pela Pedra**), é maturado na prosa que mantém com o Capibaribe, quando devolvido ao Recife onde nasceu:

Maré do Capibaribe,
mestre monótono e mudo,
que ensinaste ao antipoeta
(além de a música ser surdo)?

Nada de métrica larga,
gilbertiana, de teu ritmo;
nem lhe ensinaste a dicção
do verso Cardozo e liso,

as teias de Carlos Pena,
o viés de Matheos de Lima.
(Para poeta do Recife
achaste faltar-lhe a língua).

(parte 5 de “Prosas na maré da Jaqueira”)

A lição ministrada pelo Capibaribe, para ele mudo e monótono, foi uma antílira, uma poesia bastante distante da que o rio soprou a outros tantos, apresentados aqui como portadores de uma dicção oposta à do poeta – Gilberto

Freyre, Joaquim Cardoso, Carlos Penna, Matheos de Lima –. Mas não se pode negar que, dura ou não, a sua poesia amadureceu moldada por essas águas mudas e monótonas. A 8ª e última parte do poema “Prosas da maré da Jaqueira” apresenta, ainda, a curiosa recriação de um episódio descrito no poema-livro **O Rio**. O cotejo de ambos me parece esclarecedor:

Um velho cais roído
e uma fila de oitizeiros
há na curva mais lenta
do caminho pela Jaqueira,
onde (não mais está)
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;
viu o mesmo boi morto
que Manuel viu numa cheia,
viu ilhas navegando,
arrancadas das ribanceiras.
(**O Rio** , trecho “De Apipucos à Madalena”. 1950)

Maré do Capibaribe
na Jaqueira, onde menino,
cresci vendo-te arrastar
o passo doente e bovino.

Rio com quem convivi
sem saber que tal convívio,
quase uma droga me dava
o mais ambíguo dos vícios:

dos quandos no cais em ruína
seguia teu passar denso,
veio-me o vício de ouvir
e sentir passar-me o tempo.

(Parte 8 “Prosas da Maré da Jaqueira”. **A Escola das Facas**. 1980)

Conforme se vê aqui estão descritos os dois interlocutores das “prosas”. A distância temporal na publicação dos dois textos é de, exatos, 30 anos. No

primeiro, o poeta/escrivão copia o que diz o rio sobre ele menino; no segundo ele é a voz adulta do homem que rememora, de uma perspectiva própria, as prosas travadas com o mesmo rio. No segundo poema, o rio é descrito como “*mudo e monótono*”, no primeiro é o “*menino guenzo*” que, silencioso, observa o rio como que assistindo a um filme. A memória visual do filme, da infância, é recontada através de uma reminiscência verbal do adulto em forma de prosa. Ela foi maturada, modulada pelo desejo e enfim descrita. Interessante, observar que o rio descreve o poeta como “*um menino guenzo*” que vê o boi ao lado de um outro menino, mais íntimo do boi e do rio, porque chamado não como menino, mas pelo nome, Manuel. Aqui outra referência autobiográfica, dessa vez a Manuel Bandeira, poeta e primo de João Cabral de Melo Neto – portanto integrante do “casão-avó” da Jaqueira – e seu conhecido poema “Boi Morto”¹⁰³. Mais uma vez a reiteração de uma imagem que vincula o eu à família e ao destino coletivo e social, ao mesmo tempo.

A poesia de Cabral evidencia muitos mecanismos de contenção da emoção lírica. Ela já foi analisada em relação à tematização do amor, não obstante isto, contenção não é sinônimo de impessoalidade, sendo, ao contrário, uma opção consciente pela conquista de uma linguagem que, a um só tempo, rasga e perfura o real representado. Uma linguagem que, inicialmente, escrita sob ditado do Capibaribe, em um poema como **O Rio**, consegue convertê-lo, posteriormente, em interlocutor nas “Prosas da Maré da Jaqueira”. Processo consciente e lúcido de um poeta que sai da condição de escrivão passivo e que

¹⁰³ MANUEL BANDEIRA: “Boi Morto”. **Estrela da Vida Inteira**. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 2007. 7ª edição. (p. 241)

– após enfrentar o amor “*que devorara o seu nome, sua identidade, a conversa com os primos*” -- pode inscrever-se na forma de sujeito “*eu*” --- ao recordar o Pacoval, memória que sangra como se rasgada por peixeira – ou na forma do punhal de Pajeú, “*objeto direto/ reto*”, quando se apresenta como menino de um engenho localizado na memória coletiva do Nordeste e de sua oligarquia arruinada.

Isto posto, entendo que reflexão sobre a linguagem e representação do real estão entranhados na filigrana de cada verso de João Cabral. O conjunto dos poemas autobiográficos de **A escola das facas** atualiza e recompõe muitas motivações nucleares de poemas e livros anteriores do poeta. A memória está em um livro como **Museu de Tudo**, por exemplo, no qual a memória, ainda museológica e não seletiva, impedia o seu desentranhamento, ela era “*coisa de cabeceira*” em **A Educação pela Pedra**, nos poemas “Coisas de Cabeceira, Recife” e “Coisas de Cabeceira, Sevilha”, mas já estava lá. Sobretudo, estes textos autobiográficos não constituem a primeira apresentação da tensão entre individual e coletivo, singularidade e pluralidade. João Cabral de Melo Neto é poeta da concisão, do dizer preciso de “pedra”, mas ao que parece é também poeta da reapresentação serial de motivos e formas, configurada pela idéia abstrata de obsessão, ou idéia fixa, saturada pela imagem cortante, e constante, das facas. Convivem nele a linguagem enxuta e o caráter serial¹⁰⁴.

¹⁰⁴ Observação da Prof^a Dr^a Viviana Bosi, no Exame de Qualificação desta tese, no dia 02 de fevereiro de 2007. Segundo ela, aliada à propalada concisão do poeta está a repetição obsessiva de motivos e procedimentos de composição. Note-se, inclusive, que este é o poeta que nomeou um livro inteiro de **Serial** (1961) e que disse conviver com “*mesmas vinte palavras*”. Assim obsessão (um dos atributos da faca) e concisão (pedra) convivem em tensão. Aqui faço apenas referência a este dado, pretendo, contudo, analisá-lo com mais acuidade no último capítulo desta tese, em que discuto, especificamente, a inscrição da metalinguagem na obra.

Note-se que os modos de representação do autobiográfico demonstram que a genealogia do eu, no caso de uma obra poética, é sempre genealogia da formação do poeta e de seus modos de dizer em poesia. Não há outra contextualização social e histórica para um poeta mais adequada do que sua própria poesia. Assim se explica podermos encontrar no exercício da metalinguagem tantas proposições semelhantes àquelas que o autobiográfico, o social e o lirismo-amoroso lançaram.

4. O Gosto dos Extremos

Tensão e Dualidade na Poesia de João Cabral de Melo Neto

“Não se conclua porém que esta poesia seja um edifício racionalista. Muito pelo contrário, o trabalho ordenador a que é devida se exerce sobre os dados mais espontâneos da sensibilidade. Daí a riqueza do livro, que alia a ordenação da inteligência ao que há de mais essencialmente espontâneo no homem.”¹⁰⁵

4.1. O Gosto dos Extremos

A poética de João Cabral despertou e, certamente, continuará despertando, um grande interesse da crítica em compreender a estrutura singular, e altamente complexa, formulada pelo poeta para se dizer em poesia. Não há dúvidas que, entre nós, nenhum poeta refletiu tanto, e através de tantos canais, sobre o dizer e suas modulações poéticas. João Cabral é o poeta crítico, por excelência, não restam dúvidas. E também é inquestionável que não houve, até o período em que sua poesia despontou no Brasil, um poeta que tenha orientado, tanto e tão de perto, o que a crítica especializada disse sobre sua poesia. As orientações sobre sua própria poesia estão espalhadas por toda sua obra, na forma de textos teóricos¹⁰⁶, mas sobretudo em seus próprios poemas. Ressalto que, quase todos, os seus livros se fecham ou se abrem com alguma orientação:

¹⁰⁵ CANDIDO, Antonio: “Poesia ao Norte” (13. 06. 1943). **Textos de Intervenção**. São Paulo: 34/ Duas Cidades. 2002. Org., seleção e notas de Vinícius Dantas. Trecho comentando o primeiro livro de poesia de João Cabral, ainda no “calor da hora”. (p. 137)

¹⁰⁶ JOÃO CABRAL DE MELO NETO: “Considerações sobre o poeta dormindo”; “Poesia e Composição”; Da Função Moderna da poesia” e outros tantos enfileirados na sua obra e, quase sempre, publicados ou proferidos em palestras, exatamente, quando da publicação de uma obra poética fundamental para a definição de seu papel na poesia brasileira. Para ficar em um exemplo, menciono que “Poesia e Composição” que trata da questão da comunicação na poesia moderna foi texto de palestra proferida pelo poeta, praticamente no mesmo período de sua referida “guinada social participativa”, quando da publicação de **O Cão sem Plumas** (1952). Cf. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1994.

para o leitor que receberá seu livro (“O museu de tudo” que abre **Museu de Tudo**); para o editor que o publicará (“O que se diz ao editor a propósito de poemas , a José Olympio e Daniel”, na abertura de **A escola das facas**); ou a todos – críticos, leitores, editores e demais envolvidos no processo de publicação e recepção da obra –. Esta última possibilidade é o que se parece configurar no poema que transcrevo, a seguir, aceno final de um poeta que cria escrever o seu último livro¹⁰⁷:

1

Agora aos sessenta e mais anos,
quarenta e três de estar em livro,
peço licença para fechar,
como fizeste o meu postigo.

Não há nisso nada de hostil:
poucos foram tão bem tratados
como o escritor dessas plaquetes
que se escreviam sem mercado.

Também, ao fechar o postigo,
não privo de nada ninguém:
não vejo fila em minha frente,
não o estou fechando contra alguém.

2

O que acontece é que escrever
é ofício dos menos tranqüilos:
se pode aprender a escrever,
mas não a escrever certo livro.

Escrever jamais é sabido;
o que se escreve tem caminhos;
escrever é sempre estrear-se
e já não serve o antigo ancinho.

¹⁰⁷ Quando da publicação de **Crime na Calle Relator**, em entrevista ao jornal **Folha de São Paulo**, constante da matéria “O Poeta e sua despedida sempre adiada”, de 19 de novembro de 1987, o poeta reitera que julgava que seu livro anterior, **Agrestes**, seria o último, tanto que o fechou com um poema despedida.

Escrever é sempre o inocente
 escrever do primeiro livro.
 Quem pode usar da experiência
 numa recaída de tifo?

3

Aos sessenta, o pulso é pesado:
 faz sentir alarmes de dentro.
 Se o queremos forçar demais
 ele nos corta o suprimento

de ar, de tudo, e até de coragem
 para enfrentar o esforço intenso
 de escrever, que entretanto lembra
 o de dona bordando um lenço.

Aos sessenta, o escritor adota,
 para defender-se, saídas:
 ou o mudo medo de escrever
 ou o escrever como se mija.

4

Voltaria a abrir o postigo,
 não a pedido do mercado,
 se escrever não fosse de nervos,
 fosse coisa de dicionários.
 Viver nervos não é higiene
 Para quem já entrado em anos:
 quem vive nesse território
 só pensa em conquistar os quandos:

o tempo para ele é uma vela
 que decerto algum subversivo
 acendeu pelas duas pontas,
 e se acaba em duplo pavio.

(“O Postigo” (a Theodomiro Tostes, confrade, colega, amigo). **Agrestes**)

A poesia é tratada como artigo de “venda”, distribuída nas mercearias de interior, através da excelente imagem do postigo¹⁰⁸ que se traduz em três

¹⁰⁸ Postigo, segundo o **Dicionário Aurélio** é pequena porta. Abertura quadrangular em porta ou janela, que permite observar sem as abrir completamente. No interior do Brasil, no sertão do Nordeste, inclusive, era o modelo de porta mais empregado nas mercearias, bares e “vendas” de toda ordem.

condicionantes para quem vende: “enquadramento” do olhar do vendedor – no caso o poeta –, oferecer-lhe apoio para o braço e ser, finalmente, o balcão onde a troca comercial se efetiva. O signo da troca parece ser o mote fundamental do postigo para o vendedor que, sempre protegido pelo resguardo de uma meia-porta, pode estabelecer preço para a mercadoria e vendê-la. O olhar “quadrado” do postigo é reforçado, ainda, pela estrutura do poema, em quatro partes, e reforça, sem sombra de dúvida, a obsessão do poeta pelo número quatro que já lhe rendeu, inclusive, título de livro (**Quaderna**),

A segunda estrofe indica, depois da devida apresentação do mote do poema, a relação do poeta com a crítica e com o mercado. Ele diz que “*poucos foram tão bem tratados*”, seguramente referindo-se ao prestígio adquirido junto à crítica especializada, uma vez que “*suas plaquetas*” eram escritas “*sem mercado*”. Assinalando, com isso, a lacuna que, no Brasil e em grande parte do mundo, preenche o espaço entre público leitor e as comunidades leitoras especializadas. Afora, as considerações que essa disjunção impõe, e que não é de meu interesse investigar aqui, retenho-me ao fato de que ele se diz bem tratado pela crítica.

A parte 2 parece complementar, ou retificar, a psicologia da composição do poeta, muitas vezes, empreendida em livros anteriores, sobretudo no livro cujo título a anuncia¹⁰⁹. Na parte 3, contudo, vemos uma psicologia do poeta, complementando a dissecação do processo compositivo. Neste segmento do texto, o poeta aponta que, na madura idade, o escritor adota “*saídas*”, novas formulações para antigos impasses, que podem ser resumidas a duas possibilidades para se defender: “*o mudo medo de escrever/ ou escrever como se*

¹⁰⁹ **Psicologia da Composição com a Fábula de Anfion e Antiode**. 1947.

mija”. Ou seja, o escrever como quem excreta suas impurezas, filtradas pelo corpo, ou silenciando o medo de escrever que já é, por si, sempre silencioso.

Registro, aqui, uma sensível alteração em relação ao que é dito no livro **Psicologia da Composição com a Fábula de Anfion e Antiode**, lá a poesia se esgarça no silêncio, esbarra nele para empreender a depuração da linguagem¹¹⁰, aqui a mudez se refere não ao poema, mas ao poeta, trata-se de um “*mudo medo de escrever*” e não mais de uma poesia que enfrenta o silêncio .

A quarta parte que fecha o poema assinala a eventual, e neste caso efetivada, possibilidade de o postigo se abrir novamente, mas não “*a pedido do mercado*”. E sim para conquistar “*os quando*”, palavra pluralizada que anuncia uma enunciação de vários termos explicativos, contrastando, no entanto, com um único item listado: “*o tempo*”.

O tempo que será definido, na última estrofe, é comparado a uma vela acesa de ambos os lados: uma vela só chama, assim como “uma faca só lâmina”. O atributo vira essência, e a vela é definida através de sua funcionalidade e não de sua substância. Uma vela que é só chama deve, então, materializar “*a serventia de uma idéia fixa*”, que, neste caso, não poderá ser o caráter cortante/perfurador da faca que revestiu a idéia abstrata de ausência ou falta. Uma vela pura chama traduz uma obsessão pelo calor e pela luminosidade, ela aquece, ou até queima, e ilumina. A imagem também modularia o “*escrever só nervos*”, descrito na 1ª estrofe da parte 4, visto que uma vela acesa nas duas pontas não caberia em um castiçal e só poderia ser sustentada por mãos hábeis que a

¹¹⁰ Cf. CARONE, Modesto: **A poética do silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Célan**. São Paulo: Perspectiva. 1979.

mantenha na horizontal com o risco, constante, do quase queimar-se. O ato de escrever seria, então, um risco e um desafio que o tempo faz aos de “*sessenta ou mais anos*”: o de transitar no “quase”, no limiar, sugando do fogo seu calor e luz, mas driblando, a todo momento, o risco de queimar-se e assim se consumir. O fazer poético é transformado, assim, em correlato de atividades de enfrentamento absoluto, nas quais o tangenciamento do risco e a convivência entre extremos é tarefa constante. Apresentando o ato de escrever deste modo peculiar, o poeta torna-o um paralelo do ato de dançar da “bailadora andaluza” que é “brasa” e “cinza” e “se acende sozinha fabricando sua própria faísca”. Outra analogia também pode ser apontada e é esta a que me parece mais significativa. Note-se que tangenciamento do risco e extremos constitui uma quase obsessão na arte de tourear, conforme se pode verificar no poema seguinte, para o toureiro “Juan Belmonte”, integrante do livro, final, do poeta **Andando Sevilha**:

Juan Belmonte

la sempre de terno branco
como qualquer pernambucano.

Já velho para ser toureiro,
ora abastado e fazendeiro,

vinha calar todas as tardes
no terraço de *Los Corales*:

Saudávamo-nos com ovizinhos,
cada um no seu terno de linho.

Sempre solitário e sem corte,
falando mudo, com a morte,

de entre as quarenta cicatrizes
com que o agredira, usando chifres.

Ele que transformara a arte
de desafiar a morte, dar-se

à morte com quem discutia,
ao fim levou-o de vencida.

Por amor de moça mocinha
que o recusara e às suas quintas,

mostrou que enfim era o mais forte:
suicidou-se, mandou na morte,

ele que mandava nos touros
com que ela sempre ameaçou-o ,

de que escapava por um triz:
convocou-a, mas quando o quis.

João Cabral tematizou, algumas vezes, a atividade de toureiro, ou a tourada, propriamente dita, alguns exemplos disto são o seu primeiro poema que enfoca o tema, “Alguns Toureiros”, de **Paisagens com Figuras** e os seis que despontam no seu último livro, **Andando Sevilha**: “Touro andaluz”; “A Praça de Touros de Sevilha”; “Manolo Gonzáles”; “Miguel Baez, “Litri””; “Manolo Caracol” e, o último deles, “Juan Belmonte”. O seu livro final possui uma série de poemas sobre o tema e, não por coincidência, insere este “Juan Belmonte” ao final, o que parece bem adequado.

“Juan Belmonte” foi um famoso toureiro andaluz, descrito, no poema, como vizinho e conterrâneo do poeta, ou seja o “sevilhano” vira pernambucano. E o reconhecimento desta origem se faz através da roupa, do traje que veste, igual ao do poeta. Ressalta-se, ainda, o poder que o toureiro demonstrou, durante toda a vida e até o seu termo final, de domar a morte, literalmente, pelo chifre. O tempo inteiro a tangenciando, descobriu que poderia governá-la. Este tangenciamento confirma a correlação entre “torear” e “escrever só nervos”, conforme aparece no poema “O Postigo. Ou seja, *“quem vive nesse território”*, o

de ser entrado em anos – caso do poeta e do toureiro –, “*só pensa em conquistar seus quandos*” e isso só se faz através do enfrentamento do risco infundido em quem tangencia extremos e desafia até a morte.

Não se pode esquecer que a temática da morte é muito operante na obra de João Cabral. A representação da morte, inclusive, apresenta a diluição do individual no coletivo, do mesmo modo como ocorre na autobiografia, conforme se diz em “O Exorcismo”, de **Crime na Calle Rellator**:

Seu escrever da morte é exorcismo
seu discurso assim me parece:
é o pavor da morte, da sua,
que o faz falar da do Nordeste.”

A proximidade entre os dois se torna, com isso, ainda mais patente.

A analogia entre fazer poético e tourada não é ativa apenas em João Cabral, ela parece ser tão recorrente, que Michel Leiris¹¹¹ estabeleceu a relação entre tauromaquia, atividade passional, estética e religião, justamente em função do conceito de tangência, ou “risco do quase”, envolvidos no jogo cênico da tourada, mas também no jogo ficcional da poesia.

Para Leiris, a tauromaquia, o impulso erótico, a poesia e alguns

“outros lugares, acontecimentos, objetos, circunstâncias têm o poder, por um brevíssimo instante, de trazer à superfície insipidamente uniforme em que habitualmente deslizamos mundo afora alguns dos elementos que pertencem com mais direito à vida abissal, antes de deixar que retornem (...) à obscuridade lodacenta de onde haviam emergido.”¹¹²

¹¹¹ LEIRIS, Michel: **Espelho da tauromaquia** (1938) São Paulo: Cosac e Naify. 2002. Trad. de Samuel Titan Jr.

¹¹² LEIRIS, Michel: Op. Cit à p. 11-12.

E, ainda, aponta que essa emergência do abissal só se viabiliza porque integra estas *“atividades passionais”* um movimento de tangenciamento, uma coincidência de contrários que, no limite, faria, momentaneamente, convergir o *“zero e o infinito”* e as noções de *“sagrado e de profano”*.

O meu interesse não é me aprofundar na análise da analogia entre tauromaquia e arte poética, mas sim observar que o conceito de *“tangenciamento”*, tão importante para Leiris, está assinalado nos dois poemas de Cabral. Escrever é tangenciar um risco, domando o touro, a realidade que vem de fora – configurada pela voz do público leitor, do crítico (*“bom freguês que só o trata bem”*) e do editor que o aceita, mesmo *“sem mercado”* – . Note-se que a relação do poeta com todos é mediada por uma bandeirola de porta, quase janela, *“um postigo”*, que possui uma movimentação e uma forma bem próximas da *“mantilla roja”* com que o toureiro dribla o touro. Devo referir, inclusive, que os toureiros considerados de excelência, adquirem como glória máxima ao fim das *faenas* (lutas), o privilégio de saírem da arena carregado nos braços dos espectadores, numa consagração, não coincidentemente, chamada de abrir a *“Puerta Grande”*. Ou seja, se o desejo de tangenciar o risco, *“enfrentar a vela de dupla chama”*, retornar à porta do poeta, ela se abrirá de novo e se fará porta grande e não mais postigo.

Enfrentar esse tangenciamento, conforme descrito por Leiris é permitir a *“irrupção”* do mais subjetivo e através dele ligar-se aos outros, é amainar fronteiras entre individual e coletivo. Mais do que isto, a tourada é arte de driblar o touro, aquele que bem driblado oferece à glória ao toureiro e, mal conduzido, o levará à

morte. Sugerindo, então, que o poeta “bem tratado” soube driblar bem o seu touro, fazendo-o crer em todas as indicações e valores que ele imprimiu às plaquetes que negociou no decorrer de sua vida literária.

Creio, assim, que as indicações do poeta sobre sua obra precisam ser matizadas, cabe ao crítico, hoje, abrir, por completo, o postigo e verificar se o conteúdo da “mercearia” é exatamente aquele de que ele se serviu no balcão, sempre entreaberto.

Posto isto, julgo que a lição de sol do **Engenheiro** não pode mais ser vista apenas como ideal de claridade, mas também como calor que agrega e junta. Importa destacar que, em poema que fecha o livro **Museu de Tudo**, assim se refere Cabral à poética solar que, tantos críticos reconhecem como símbolo de lucidez, domínio da técnica, controle do discurso:

Poema

Trouxe o sol à poesia
Mas como trazê-lo ao dia?

No papel mineral
qualquer geometria
fecunda a pura flora
que o pensamento cria.

Mas à floresta de gestos
que nos povoa o dia,
esse sol de palavra
é natureza fria.

Ora, no rosto que, grave,
riso súbito abria,
no andar decidido
que os longes media,

na calma segurança
de quem tudo sabia,
no contato das coisas
que apenas coisas via,

nova espécie de sol

eu, sem contar, descobria:
 não a claridade imóvel
 da praia do meio-dia,

de aérea arquitetura
 ou de pura poesia:
 mas o oculto calor
 que as coisas todas cria.

(Museu de Tudo)

Neste poema, atualizam-se muitas proposições já assentadas sobre a poesia cabralina. A lucidez solar é matizada em contato com um sol que “*trazido à poesia*”, lá em **O Engenheiro**, agora quer ser “*trazido ao dia*”. Mesmo sem saber como o fazer, o “*eu, sem contar, descobria*” uma “*nova espécie de sol*”, assinalando dois cortes significativos para a poesia cabralina: um eu, grafado sem pormenores “descobre” algo que não passou pelo crivo da consciência e que instaurou uma nova ordem. A clareza continua existindo, mas, agora, está a serviço do “*resgate do calor*” que não foi construído, assim como a claridade do engenheiro se fez, por exercício ou labor, mas através de um processo inconsciente que devolveu às coisas, ao mundo e, conseqüentemente, ao eu-poético um calor que já existia imantado em suas essências – “*eu, sem saber, descobria*” –.

O texto está estruturado em sete estrofes, sendo a primeira de dois versos e as demais todas de quatro, repetindo a forma da quadra, tantas vezes empregada pelo poeta. A primeira estrofe, embora seja uma interrogação, assinala a finalização de um estágio e a necessidade, ou desejo, de abrir novo caminho. A noção de processo temporal é clara, no entanto, trata-se de um processo em curso e longe do termo, uma vez que aberto até pelo ponto de interrogação.

Na segunda estrofe, as imagens são as mais recorrentes na poesia cabralina, uma espécie de síntese do percurso, onde todas as principais formulações sobre sua poesia, que ele contribuiu muito para que se cristalizassem, são justapostas. A imagem da mineralidade, pétrea, da imagem e da palavra que converte todo o real em palavra. As linhas geométricas que modulam o fazer do engenheiro e o papel controlador que elas exercem sobre as coisas todas que são convocadas para habitar o espaço mineral do poema.

A partir da terceira estrofe, no entanto, a adversativa pontua uma sensível alteração no percurso original. “O sol de palavra” virou “natureza fria”, diante dos “gestos arbóreos que povoam o dia”. O dia não é mais matéria fixa e iluminada, ele é instado a iluminar e participar do corriqueiro das relações que envolvem e mobilizam as coisas. O dia, oposto à poesia desde a primeira estrofe, metaforiza o mundo e seu complexo ajuntamento de gestos e pessoas envolvidas neles.

A quarta estrofe pontua uma gradativa alteração no rosto que se apresentou aos demais. A imagem circulante do eu-poético é, sensivelmente, alterada, troca-se a “gravidade” pelo “riso súbito” e o “andar decidido” daquele que “longes media”, pelo andar só nervos de quem mede o “quase”. A estrofe seguinte continua a pontuar o processo de transformação que já deixou, enfim, o espaço evidente do rosto e do passo para atingir a interioridade do eu que “seguro” podia emprestar tanta firmeza e solidez à imagem, mas que, agora, decide abandonar um contato superficial com as coisas e aprofundá-las, tornando-as parte integrante de si mesmo e da sua experiência.

As estrofes finais afirmam o que já se podia antever, a cada estrofe anterior, o “sol é trazido ao dia”. E o “novo sol” não impregna mais todo o edifício

de uma “claridade imóvel” que converte, modulado pela razão fria, todas as coisas à condição de coisas ou de palavras, mas configura uma metáfora de calor e agregação, entre coisas e homens. Citando um famoso poema de William Carlos Williams, “A sort of a song”, em tradução de Vinícius Dantas, “pela metáfora reconciliar as pessoas e as pedras”. O texto “Poema” reconcilia minerais e seres, inaugurando uma nova ordem e reafirmando o abandono de uma “aérea arquitetura” em favor de um fazer humanizado que, desde, pelo menos, Le Corbusier, foi definido como função do arquiteto e não do engenheiro. Mais do que isto, a pergunta que abre a primeira estrofe, e ecoa por todas as outras, não foi respondida através da razão, que a tudo mede, mas da irrupção do imponderável e do subjetivo de quem, mesmo “sem querer, descobre”.

Confirma-se, com isso, que a poesia de Cabral é lugar tenso da convivência entre extremos e que, sobretudo, nos livros posteriores a **A Educação Pela Pedra** o percurso que parecia findado, ainda estava longe de ter seu termo, sobretudo muitos aspectos cristalizados em sua arte poética seriam ainda diluídos em função de novas fórmulas e reorientações diversas.

Não quero defender a tese, absurda aliás, de que a poesia de João Cabral de Melo Neto esteja radicada na mimetização do real e na inspiração. Nem me recuso a aceitar que, em toda poesia brasileira moderna ou anterior, houve um poeta, para o qual a reflexão e o apuro da linguagem tenham assumido um papel tão relevante. No entanto, julgo que o volume **Duas Águas**, aceito por quase toda a crítica cabralina como um demarcador de certa divisão da obra do poeta, foi, no máximo, a delação de uma fórmula esgotada pelo poeta, no mesmo instante em que ela era definida. O que se torna patente em poemas como “O postigo”, de

Agrestes, “Juan Belmonte”, de **Andando Sevilha** e “Poema”, de **Museu de Tudo**, nos quais o fazer poético é tangenciar riscos, descobrir, inconscientemente, coisas, e, pretensamente, dominar o tempo da morte, postergando-a e fazendo o dia se sustentar de um calor bem menos oculto do que se fez crer que era.

4.2 Tensão e Dualidade na Poesia de João Cabral de Melo Neto

Benedito Nunes definiu “as duas águas”, seguindo a trilha do poeta, em função de sua comunicabilidade, o que implicaria em teor maior ou menor de construção e implicações quanto à natureza da recepção almejada. Haroldo de Campos, seguido por muitos críticos, definiu-a em função de um recorte temático: a primeira água para metalinguagem e a segunda para os poemas sociais.

A distinção entre social e metalinguagem é depois matizada por João Alexandre Barbosa que sustenta a divisão como sendo entre poesia que fala de si e poesia que fala do real concreto, fazendo com que um livro como **Quaderna**, que tematiza a lírica-amorosa, possa caber na segunda água, sem o quê não caberia em água alguma, ou então nos obrigaria a dizer, como diz Haroldo de Campos, que **Quaderna** seria uma síntese das “duas águas”. Antonio Carlos Secchin ao tratar de **A escola das facas**, embora corrobore com o critério temático, não menciona em que vertente incluiríamos o livro que funde autobiográfico, genealogia do poeta e de sua poesia, em uma visada claramente metalingüística, e o desvelamento do social-histórico.

Os últimos livros e poemas de João Cabral – refiro-me, aqui, a todos depois de **A educação Pela Pedra** – parecem impossíveis de se inscreverem em uma água, utilizando qualquer um dos critérios clássicos. Até porque, excluído o

critério temático, como faríamos para classificar **O Auto do Frade**, de 1984, visto que é comunicativo por ser peça teatral, como Benedito Nunes afirma que deve ser classificado qualquer texto dramático do poeta, embora se organize de modo extremamente apurado, denotando um alto teor de construção, rompendo, portanto, com a fórmula proposta por Benedito Nunes: “quanto maior for o grau de construção, menor a sua comunicabilidade. A propósito desta conjunção entre “vozes e geometria”, assim se referiu Alfredo Bosi a **O Auto do Frade**, dando sinais claros da impossibilidade de sua classificação quanto à comunicabilidade e ao teor de construção:

‘Se a geometria do texto, visto como um todo, circunscreve o **Auto** e lhe sofreia o passo, criando um clima de préstito fúnebre
“(É a lei que monta o espetáculo)”,
as vozes da tessitura abrem os canais da História e do sujeito, deixando irromper o *pathos* do poeta dramaturgo e a sua consciência ideológica.”¹¹³

Os livros anteriores, de **Pedra do Sono** a **A educação pela pedra** podem ser classificados, quanto ao critério temático, somente se nos propusermos a sustentar a incoerência de ler obras poéticas como **Os Três Mal-Amados** e **Psicologia da Composição com Fábula de Anfion e Antiode** como sendo, exclusivamente, metalingüísticos, embora eles formulem indagações e tematizem ausências, que nesta poesia podem assumir feição obsessiva como atesta **Uma faca só lâmina**, que só a lírica-amorosa de **Quaderna** ou a temática social de **Morte e Vida Severina** ou **O cão sem plumas**¹¹⁴ podem solucionar. Sobretudo,

¹¹³ BOSI, Alfredo: “**O Auto do Frade**: as Vozes e a Geometria”. **Céu, Inferno**. São Paulo: Duas Cidades/ 34. 2003. (p.148)

¹¹⁴ **O Cão sem plumas**, como já mencionei, é o ornitorrinco dessa taxionomia, é de grande elaboração formal, talvez a mais densa dentre todas, mas possui uma temática, evidentemente, social. Ficando difícil definir se ele trata, preferencialmente, da desagregação da metáfora (e assim

qualquer uma das opções por um destes critérios, obrigaria-nos a indagar como fazemos para isolar em um texto poético o tema das suas condicionantes formais, de que modo comunicabilidade e teor de construção podem dirigir uma leitura isolada do tema, ou vice-versa.

Cumpro reiterar que, na leitura de **Os Três Mal-Amados**, procurei indicar que, pelo menos, duas instâncias temáticas estão inscritas, inequivocamente, no texto: poesia que tematiza a ausência do feminino e a precariedade do amor e poesia que vincula esse feminino a três vertentes poéticas em confronto. Conforme se sabe, a tradição nos estudos cabralinos, contudo, foi a de ler a obra em uma visada, exclusivamente, metalingüística. Não se deve esquecer, inclusive, que duas das mais importantes teses constitutivas da Fortuna Crítica do poeta estão assentadas no caráter metalingüístico desse livro-poema: a de João Alexandre Barbosa e a de Antonio Carlos Secchin, sem que qualquer um deles fizesse menção à tematização do amor, explicitada até pelo título.

Assim, quanto ao aspecto temático, parece, por demais, complicado, definir essas águas. Note-se que, o próprio Haroldo Campos, primeiro a formular criticamente o conceito, seguindo de perto as indicações do próprio poeta, assim se refere a **Quaderna**:

“Aqui as relações invariantes seriam as configuradas na unidade-quadra, as variantes do jogo semântico. Em **Quaderna** as **duas águas** de nosso poeta comunicam-

é da primeira água) ou do homem e do Capibaribe (sendo assim da segunda água). Lembro que para Benedito Nunes **O cão sem plumas** pertence à primeira água, enquanto que **Os três mal-amados**, por sua estrutura teatral, está na segunda. Já Haroldo de Campos vê o livro **O Cão sem plumas** como sendo da “segunda água”, apesar de ele mesmo dizer que estamos “em um estado de trânsito entre as duas águas”, e **Os três mal-amados** como sendo, inequivocamente, da primeira água.

se como braços que são de um mesmo manancial, não se distinguindo senão pela ocasião temática.”¹¹⁵

A recepção crítica de Haroldo de Campos para o livro, de 1960, já denuncia o enrosco teórico de se tentar classificar e seccionar as duas águas partindo de um critério temático, uma vez que a proporção com que este ou aquele tema comparece é imponderável. Principalmente, é de se supor que se ambos os temas despontam é porque há muito ou pouco deles em tudo. Vale lembrar, além disso, que se está partindo de uma perspectiva, puramente estrutural, supondo que tema é uma entidade abstrata entranhada em um texto, cujo esforço de decifrar e compreender é do leitor, quando se sabe que tema é uma rubrica do texto que pode ou não ser reconstruída no ato da leitura com a feição pretendida. Ou seja o tema de um texto não é: ele se formula, junto aos outros elementos do texto, no processo de interação com o leitor em um dado contexto social e histórico.¹¹⁶ Apenas, para efeito ilustrativo, o caráter da comunicabilidade também não resolveria o impasse em relação a **Quaderna**, uma vez que o livro que, poderia ter alguns poemas inscritos como comunicativos, aparece, em sua primeira publicação, ao lado de **Serial** e de **Paisagens com Figuras**, livros ditos como não comunicativos, porém enfeixados, em um único volume, cujo título está impregnado de uma feição popular: **Terceira Feira**, assinalando que os três podem ser ditos comunicativos, indistintamente.

Benedito Nunes revê o critério de divisão das “duas águas” que, grande parte da crítica adotava: o temático. Ao fazer isso, indica que a definição desta

¹¹⁵ CAMPOS, Haroldo: “O Geômetra Engajado”. **Metalinguagem e Outras Metas**. São Paulo: Perspectiva. 1992. (p.84)

¹¹⁶ Cf. BAKHTIN, Mikhail: **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes. 2003. Trad. de Paulo Bezerra.

segmentação tem sido alvo de três principais equívocos. O primeiro, o de supor que “*duas dicções*” seriam “*duas espécies de poesia distintas*”, uma difícil e outra fácil. O segundo é o de formulá-la em função de um critério temático, o que continuou e continua muito difundido, e o terceiro a divisão em função do “engajamento”. Em relação ao segundo equívoco, o mais corrente na época e até hoje, assim pretexta Benedito Nunes:

“O segundo equívoco diz respeito à temática, e o terceiro à participação. Com a publicação de **Duas Águas** parecia haver-se definido uma partilha de temas na poesia de João Cabral: as composições da “segunda água” ocupar-se-iam exclusivamente de temas sociais, salientando, bem como a poesia da fase heróica do Modernismo, até 1930, os seus aspectos localistas e regionais. Antes que se pudesse ler detidamente **Paisagens com Figuras**, onde a temática social, oriunda de motivações regionais, comparece ou isoladamente ou em conjunto com outros assuntos, podia-se pensar que essa temática fosse privativa de uma só água, não passando para a outra, que submete o instrumento poético ao exercício da reflexão, e que está marcada pela “poesia da poesia”. Podia-se pensar também, como é corrente ainda hoje, que a “segunda água”, de acessibilidade garantida”, laborava num já cediço exotismo regional, indo buscar na velha arca nativista da geração de 22, os guardados folclóricos com que foram recheados episódios de **Morte e Vida Severina**”¹¹⁷

Para Benedito Nunes, conforme se vê, não há qualquer eventualidade de o tema ser o sinal de equação das “duas águas”. O grau de participação também não, pois, segundo ele, “*a poesia que se define por seu uso prático, como arma da crítica social*” constitui uma constante e não uma variável na poética cabralina. Posto isto, ele esmiúça o primeiro equívoco:

“As duas linhagens, ou tipos de dicção, que aparecem no volume de 1956 (**Duas Águas**), mas que **O Cão Sem Plumas** já continha, diferem não porque uma seja menos

¹¹⁷ NUNES, Benedito: **Op. Cit.** (p. 72)

elaborada do que a outra. Ambas atendem a uma perspectiva de construção, pela qual o poeta se distancia de si mesmo e das coisas, tornando-se um agente do discurso, liberado da voz pessoal de seus sentimentos. O grau de construtividade é que varia de uma para outra, não chegando em **Morte e Vida Severina** ou em **O Rio** a um mesmo adensamento temático e ao mesmo controle lógico do mecanismo das imagens, que podemos notar em **O Cão Sem Plumas**. Mas nesse poema, já marcado pela lógica da composição, que o guinda a um plano metapoético, pode-se também notar, seguindo-se a trilha de suas palavras-chave, de suas gradações enfáticas, de suas repetições anafóricas, nas rimas e no andamento do verso, uma impostação no dizer, que aumentam o volume de sua comunicabilidade”¹¹⁸

Observe-se que Benedito Nunes disse que o “primeiro equívoco” seria considerar as duas dicções como duas espécies de poesia, “*uma acessível e penetrável*”, outra “*requintada e super-elaborada*”, afirmando que não se tratam de dois processos de composição divergentes. Apesar disso, é ele próprio que assinala que **O Cão Sem Plumas** é da “primeira água”, mas que, devido a uma série de elementos estritamente formais e imantados no texto ele denunciaria uma proximidade também com a “segunda água”. Uma opção teórica que o faz incorrer no mesmo equívoco que ele aponta nos demais estudiosos.

Uma vez pontuados os equívocos mais recorrentes, Benedito Nunes explicita o critério por ele formulado: o da comunicabilidade de cada água que já citei no primeiro capítulo, mas peço licença para repetir:

“ É precisamente sob o aspecto da comunicação, problema que tanto preocupa João Cabral, que a **diferença entre as “duas águas” pode ser estabelecida. Não é a quantidade de informação nem as qualidades formativas da poesia que estão em jogo** na “segunda água”, mas o aumento do volume e da

¹¹⁸ NUNES, Benedito: Op. Cit. (p. 73)

área de sua comunicabilidade. Temos assim, em vez de duas espécies de poesia, dois tipos de dicção que se distinguem em função do destinatário e da modalidade de consumo do texto.”¹¹⁹ **(grifo meu)**

Benedito Nunes, reitera que as “*qualidades formativas*” e a “*quantidade de informação*” não implicariam na distinção entre as “duas águas”, mas exclusivamente a dicção, ou a variação “*da área de comunicabilidade*” de cada água, contudo logo no parágrafo seguinte, na mesma página e na mesma obra já citada, ele explicará como se “*amplia o volume*”, na segunda água, que será “*diminuído*” na primeira:

“Temos assim, em vez de duas espécies de poesia, dois tipos de dicção que se distinguem em função do destinatário e da modalidade de consumo do texto. Quanto mais construída for a poesia, mais dependente se torna como na “primeira água”, do mecanismo da linguagem escrita, e a sua comunicação, **tendo por base a realidade factual do texto**, solicita a leitura silenciosa e múltipla de um receptor individual. **Quanto menor for o grau de construção, maior será a altura da dicção poética**, que se sobrepõe à linguagem escrita, recebendo o texto, nesse caso, que é o da “segunda água”, **um suprimento de oralidade, que avoluma o seu poder de comunicação e facilita a sua difusão**, de modo a alcançar um receptor coletivo e a ser consumido coletivamente.” **(grifo meu)**

“*Como, então dizer quem fala/ ora a Vossas Senhorias?*”. Temos “*duas dicções poéticas*”, disse, primeiro, Benedito Nunes, que não correspondem a “*duas espécies de poesia*”, não guardam relação com “*qualidades formativas ou informativas*” dos textos. No parágrafo seguinte, no entanto, o autor estabelece uma relação de proporção, diametralmente oposta, entre construção – ou qualidade formativa – e dicção. Ou seja, a primeira água é descrita como menos

¹¹⁹ NUNES, Benedito: **João Cabral de Melo Neto**. Petrópolis: Vozes. 1971 . (p. 74)

comunicativa, porque é mais construída e o contrário se observa na segunda água. O apoio de todo o processo de comunicação, alta ou baixa, da poesia se inscreve no texto e em suas “*qualidades formativas e informativas*”. Note-se, ainda, que a base da maior comunicação da “segunda água”, ou recurso privilegiado por ela para obtê-la, encontraríamos um “*suprimento de oralidade*”. Ou, invertendo a perspectiva, na “primeira água” a menor comunicabilidade seria em decorrência de ela se esgotar nos limites, quase exclusivamente, da escrita.

A associação entre oralidade e facilitação, ou relaxamento da forma, não é uma idéia que possa ser imputada a Benedito Nunes. Ela constitui um postulado que, sempre, grassou, e continua a ter adeptos fiéis, entre estudiosos da linguagem e, sobretudo, da Literatura, desde, pelo menos, os primeiros estudos sobre a epopéia homérica, que detectaram nela a sobreposição de camadas textuais híbridas, e os estudos sobre a canção de gesta medieval.¹²⁰

A discussão, sobre a relação entre oralidade e comunicação será verificada em outro estágio deste capítulo. Primeiramente, pretendo analisar as qualidades formativas que condicionam o maior teor de construção da primeira água e que conformariam sua diferenciação em relação à segunda, para depois examinar os modos de inserção da “oralidade” na poesia de Cabral e sua vinculação com a comunicabilidade.

Recupero, inicialmente, como Benedito Nunes descreve a lógica de composição cabralina. Todas as considerações seguintes se referem ao já

¹²⁰ Cf. ROMILLY, Jaqueline: **Perspectives Actuelles sur l'Epopée Homerique**. Neste estudo, a autora aponta que há, seguramente, “*une mélange des usages linguistiques*” na épica homérica, e que, esta mistura esgota formas escritas e orais, de períodos diferentes. Mas reage à idéia, muito difundida, segundo ela, de que isso denote o resgate de um primitivismo ou arcaísmo, com o intuito de facilitar, através da oralidade, a fluência ou o caráter facilitado do texto.

clássico texto de Benedito Nunes, “A Máquina do Poema”, publicado em versão isolada em seu livro **O Dorso do Tigre**. Mas aqui utilizado com base em sua primeira publicação. NUNES, Benedito: **João Cabral de Melo Neto**. Petrópolis: Vozes. 1974. (pp.138-171) que agrupa a leitura integral que ele fez da obra poética de João Cabral de Melo Neto, desde **Pedra do Sono** a **A Educação Pela Pedra**. Insisto que a análise foi feita, em 1971, excluindo 6 livros escritos pelo poeta posteriormente, o que implica em uma leitura não da totalidade da obra, mas de parte dela. Reitero, ainda, que mesmo assim, várias proposições teóricas do crítico permanecem vigentes para estudar a obra do poeta, consituindo, inclusive, uma das mais profundas e totalizadoras leituras de Cabral. O que entendo, contudo, é que algumas delas precisam ser matizadas no confronto com a totalidade da poética cabralina, sobretudo, com as obras não analisadas.

Assim sendo, para Nunes, a construção poética de João Cabral, a que distinguiria a primeira água, funcionaria como uma máquina cuja engrenagem se movimenta em dois eixos fundamentais: um vertical e outro horizontal.

No eixo vertical, estariam as operações de desdobramento, como as ocorridas em **O Cão sem plumas**¹²¹ no qual se materializa uma *“arborescência da imagem a partir de um núcleo verbal* (no caso de **O Cão sem plumas** “é

¹²¹ Para Benedito Nunes, este livro pertence à primeira água, dado o processo de composição do texto e busca por um dado modelo de recepção. O crítico não aponta a exclusividade destes procedimentos na “primeira água”, mas também não os examina em livros da “segunda”, o que nos leva a crer que sejam esses os recursos formais a que se refere na distinção. Além disso, conforme se verá, toda a análise da “segunda água” se fará mediante o confronto dos poemas cabralinos com formas populares e recursos folclóricos, ou oriundos da poesia popular ibérica e nordestina. E embora ele apure os traços de ironia e sarcasmo com que Cabral relê a tradição popular, inscrevendo-a na forma escrita, ele ainda assim, sustenta que o “teor construtivo” é menor aqui. O que, a meu ver, supõe a pressuposição de que a “máquina do poema”, tecida por Cabral no confronto com a alta tradição da lírica ocidental e brasileira – Paul Valéry, Mallarmé, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade, por exemplo – esgotem-se na primeira água e não seja operante na segunda.

atravessada por”) que se ramifica, formando, por transições semânticas entre seus termos, uma ou mais séries de significantes correlatos”¹²². Uma relação que se faria por acréscimo de um elemento, ou por sua subtração, formando uma correlação sucessiva entre pares que vão se formando, em função do núcleo verbal repetido a exaustão:

Conforme se pode exemplificar, um desdobramento por acréscimo:

O rio ora lembrava
a língua mansa de um cão (+1)
o ventre triste de um cão (+1)
ora o outro rio (repetição do elemento inicial)
de aquoso pano sujo
dos olhos de um cão.

Como se observa, uma operação lógica de soma de imagens que resultam, ao final, em uma síntese, adição de um elemento no outro, o cão é descrito pelos atributos do rio e vice-versa: olhos, aquoso, sujo, vê.

Na decomposição por subtração, teríamos o processo inverso, o de esvaziamento do conceito, através de imagens sucessivas que subtraem ou negam a ideação assinalada no início do texto. Exemplifico com o mesmo poema:

Aquele rio
era como um cão sem plumas
Nada sabia da chuva azul (-1)
da fonte cor-de-rosa (-1)
da água do copo de água, (-1)
da água de cântaro (-1)
dos peixes de água (-1)
da brisa na água (-1)

Aqui, vemos o objeto ser subtraído, descascado, a cada verso. No primeiro verso, temos a definição e ela vai se repetindo, passo a passo, em uma subtração gradual de todas as plumas, ou adornos, que a um rio ou um cão são

¹²² NUNES, Benedito: Op. Cit. (p. 142)

dadas possuir: cores, transparência, vida. Ao final da operação, através do uso de múltiplas imagens, o objeto se esvazia, mas o símile ganha em concretude. Como diz Benedito Nunes, aqui, estamos diante do processo de “*desagregação da metáfora*”, o esvaziamento dela através de símiles reiterados que retiram o impressionismo da metáfora e emprestam concretude à imagem construída.

O eixo horizontal corresponderia ao movimento de permuta entre elementos inscritos em uma série, como ocorre, várias vezes, em **Serial**, mas, principalmente, na estrutura de **A Educação Pela Pedra**, o livro de Cabral considerado o “*mais construído*”¹²³. Conforme, pode-se verificar nos dois poemas que transcrevo a seguir:

Coisas de cabeceira, Recife

Diversas coisas se alinham na memória
numa prateleira com o rótulo: Recife.
Coisas como de cabeceira da memória,
a um tempo coisas e no próprio índice;
e pois que em índice: densas, recortadas,
bem legíveis, em suas formas simples

2.

Algumas delas, e fora as já contadas:
o combogó, cristal do número quatro;
os paralelepípedos de algumas ruas,
de linhas elegantes mas grão áspero;
a empena dos telhados, quinas agudas
como se também para cortar, telhados;
os sobrados, paginados em romancero,
várias colunas por fólio, impressados.
(Coisas de cabeceira, firmando módulos:
assim, o do vulto esguio dos sobrados)

¹²³ A idéia de que **A Educação pela pedra** seja o “mais construído” livro do poeta não é, exclusiva, de Benedito Nunes, é partilhada por ele, com João Alexandre Barbosa e Antonio Carlos Secchin, para ficar em poucos, mas significativos, exemplos. Todos entendem que o livro seria a máxima expressão desse “poeta engenheiro”.

Coisas de Cabeceira, Sevilha

Diversas coisas se alinham na memória
 numa prateleira com o rótulo: Sevilha.
 Coisas, se na origem apenas expressões
 de ciganos dali; mas claras e concisas
 a um ponto de se considerarem em coisas,
 bem concretas, em suas formas nítidas.

2

Algumas delas, e fora as já contadas:
 não esparramarse, fazer na dose certa;
 por derecho, fazer qualquer quefazer,
 e o do ser, com a incorrupção da reta;
 con nervio, dar a tensão ao que se faz
 da corda de arco e a retensão da seta;
 pies claros, qualidade de quem dança,
 se bem pontuada a linguagem da perna.
 (Coisas de cabeceira somam:exponerse,
 fazer no extremo, onde o risco começa.)

Os dois poemas pertencem a partes diferentes de **A educação pela pedra**, um livro dividido em quatro segmentos: “Nordeste (a)”; “Não Nordeste (b); Nordeste (A); Não Nordeste (B). O primeiro, “Coisas de Cabeceira, Recife”, encontra-se na primeira parte, “Nordeste (a)”; e o segundo, “Coisas de cabeceira: Sevilha”, na segunda parte, “Não-Nordeste (b)”. O paralelismo entre ambos está presente, verso a verso: a pontuação é idêntica e o primeiro verso da primeira e o da segunda parte também é¹²⁴.

A organização estrutural também é a mesma. A primeira estrofe define o modo de armazenagem de “coisas” na memória, apontando-a como resultante de um acúmulo museológico, e não de uma seleção, conforme se repetirá em **Museu de Tudo**. Na segunda estrofe, faz-se a listagem do acervo acumulado, tal

¹²⁴ SECCHIN, Antonio Carlos: **João Cabral: a Poesia do Menos**. Rio de Janeiro: Topbooks. 2000. Na obra, o capítulo XII (“O Poema em Trânsito”) faz a que, pode ser considerada, mais detalhada e extensiva descrição dos processos de composição atuantes em **A Educação Pela Pedra**, sobretudo, o levantamento, o pormenorizado, da movimentação entre as séries.

e qual em um museu ou biblioteca. Contrastando com a semelhança estrutural temos a troca de uns versos pelos outros, em decorrência da diversidade do que se pôde registrar em Sevilha e em Pernambuco. Exemplificando, portanto, a permuta entre termos da série, conforme nomeou Benedito Nunes. Esta permuta imprimiria uma feição “serial” à obra, tal e qual em uma linha de montagem, podemos reproduzir poemas quase iguais, mas com algumas alterações acessórias. Interessa, então, mensurar as diferenças, as permutas feitas entre os dois poemas de **A educação pela pedra**, que cotejamos.

A diferença mais substancial se, assim pudermos resumir, entre os versos permutados, está na natureza do que é armazenado em cada um. As coisas armazenadas com o rótulo Recife, são *“a um tempo coisas, e no próprio índice”* e as de Sevilha *“se na origem apenas expressões/ (...) se condensaram em coisas/ bem concretas, em suas formas nítidas.”* Ou seja, as coisas de Recife são em natureza *“coisas que se converteram em lista de nomes”*, tal e qual um dicionário lista palavras sem qualquer junção ou sintaxe. As coisas de Sevilha eram palavras unidas, *“expressões”*, e foram convertidas em imagens, mas imagens dinâmicas, inspiradas pela prática da “dança” e da “tourada”, que tanto impregna a memória dos sevilhanos e do poeta .

O verbal, temporal, por excelência, é congelado e, sem o trânsito da sintaxe que vincula, as palavras dormem em “condição dicionária”. O visual, atemporal e estático, é dinamizado, pelo signo da dança e da tourada, que instaura nele o trânsito que não lhe é próprio. A permuta entre os pares da mesma série é, por si só, um trânsito, na macroestrutura do livro, como formula Benedito Nunes é *“seu estar na máquina do poema”* .

Deparamo-nos, mais uma vez, com u mgrande nó da composição poética de Cabral: a relação entre visual e verbal. Não pretendo, aqui, obviamente, analisar, esta conjunção, que rendeu e renderá, sem dúvida, muitos estudos críticos sobre o poeta, mas indicar em que sentido ela, também, foi convocada para amparar a segmentação da poesia de Cabral em duas vertentes. Benedito Nunes definiu a operação entre plasticidade e verbal, na obra de Cabral, como um percurso circular que permitiria ao poeta ir da *“percepção externa de objetos sensíveis à abstração ideatória da essência material a eles inerentes”*,¹²⁵ um percurso que adianta ele, pode ser feito na contramão. Ou conforme, explicita, ao analisar o poema “A palavra seda”, de **Quaderna**:

“O essencial do poema é ver e dar a ver, como no poema intitulado “A palavra seda”, e **Quaderna** (...), esses dois movimentos, jamais desligados, fazendo-se e completando-se um no outro. Nessas condições, ir da coisa à palavra ou da palavra à coisa são percursos equivalentes no âmbito da linguagem-objeto”¹²⁶

Esta correlação que João Alexandre Barbosa¹²⁷ define como sendo a motivação nuclear da obra de Cabral –a *“imitação da forma”* – foi também descrita por Haroldo de Campos em relação ao lirismo-amoroso de **Quaderna**. Haroldo de Campos acrescenta ainda que reside nisso o débito da poesia de Cabral com a plasticidade de Murilo Mendes, débito, aliás, declarado pelo poeta,

¹²⁵ NUNES, Benedito: Op. Cit. (p. 122)

¹²⁶ NUNES, Benedito: Op. Cit. (p. 162)

¹²⁷ BARBOSA, João Alexandre: **A Imitação da Forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Duas Cidades. 1975. Aponto, aqui, que a obra de João Alexandre Barbosa assumiu um caráter paradigmático para os estudos cabralinos, em função sobretudo disso. Afinal, foi o primeiro estudo a fazer uma reflexão sistemática sobre o lirismo-amoroso de Cabral, antes mencionado, mas nunca analisado em sua complexidade. E, inscrevendo este tema e os demais, nas relações entre plasticidade e verbal nesta poesia, inaugurando, uma linha de pesquisa que hoje é, talvez, a mais trilhada nos trabalhos sobre o poeta. **A Haroldo de Campos se deve a primeira menção ao tema, mas coube a João Alexandre Barbosa a análise e verificação deste dado.**

em várias ocasiões, inclusive, no depoimento a seguir, extraído de texto de Haroldo de Campos sobre Murilo Mendes:

“Sua poesia (a de Murilo Mendes) sempre me foi mestra, 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”.¹²⁸

Viviana Bosi¹²⁹ mencionou a estranheza que poderia causar a convivência de dois extremos na poética cabralina. Convivem nele, segundo ela, “*a concisão da forma precisa e enxuta*” – desde a escolha vocabular (“*vivo sempre com as mesmas vinte palavras*”) até a contundência da expressão (“*girando ao redor do que as limpa do que não é faca*”) – com o caráter serial das imagens que saturam todo e qualquer objeto. A mesma precisão implicaria em uma reiteração dessas palavras e imagens, conduzindo a uma quase “*prolixidade*”. Não se pode esquecer que este é o autor de um livro intitulado **Serial**, que fez em **A Educação Pela Pedra** um esquema de permuta que impõe a repetição de versos inteiros, projetando na poesia uma feição similar a de uma linha de montagem. A relação entre concisão e seriação pode ser, ainda, melhor compreendida, caso se observe o que é postulado por Flora Süssekind acerca do diálogo entre verbal e visual:

“A poesia interessada no diálogo com o pictórico tenta ressignificar em território especificamente poético a questão da temporalidade, trazendo à baila um problema para a História da Arte, desde Laocoonte, qual seja, o da possibilidade de movimento na pintura¹³⁰.”

¹²⁸ JOÃO CABRAL DE MELO NETO Apud: CAMPOS, Haroldo: “Murilo e o mundo substantivo”. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva. 1967.

¹²⁹ Indicação feita em Exame de Qualificação desta tese, em 02 de fevereiro de 2007.

¹³⁰ SÜSSEKIND, Flora: **A voz e a série**. Belo Horizonte/ Rio de Janeiro. 7 Letras/ UFMG. 1998. (p.177)

Flora Süssekind aponta, ainda, que a seriação seria um possível recurso para conferir à plasticidade inscrita no verbal uma feição temporal. João Cabral de Melo Neto, poderia empregar então a fórmula da seriação para permitir o trânsito da idéia verbal abstrata para a concretude da imagem visual, sem perder a dimensão temporal. Contudo, ao deflagrar o visual na dança e na tourada, como várias vezes faz em seus poemas, inauguraria um modo próprio de impregnar a plasticidade de movimento: a dança e a tourada são imagens dinâmicas e não estática, envolvem um caráter processual-temporal.

Lembre-se que, para Benedito Nunes, o movimento da coisa à palavra pode suportar seu vice-versa e talvez aí se explique a composição de palavras destituídas de sintaxe, “Rios sem discurso”, estáticas, como as que ocorrem no poema “Coisas de Cabeceira, Recife”; e, também, de signos visuais em movimento, como em “Coisas de Cabeceira, Sevilha”, ou “Estudos para uma bailadora andaluza”. A ideação abstrata da palavra ganha um caráter estático e a concretude da imagem pode ser dinamizada, permitindo que uma possa intercambiar com a outra.

O mais interessante, ainda, é que a saturação do conceito pela imagem e vice-versa que, nos poemas de **A educação pela pedra**, foram os objetos de permuta, dizem respeito ao eixo vertical. Sair da idéia abstrata para a concretude da imagem é desdobrar um símile inicial em várias imagens concretas. Mas isso mostra que os dois eixos também se complementam e que a “arquitetura” é mesmo hábil, no caso desse poeta.

Recupero, então, a inferência que pude fazer da leitura de Benedito Nunes, segundo a qual a construção da máquina do poema, e seu papel funcional para a comunicabilidade do texto, constituem critério para segmentar as “duas águas”. O que nos faz supor que, tanto, a disposição da lógica compositiva em dois eixos, vertical e horizontal, quanto o percurso generativo entre imagem e palavra se esgotariam na “primeira água”, ficando para a segunda, os “*suprimentos facilitadores da oralidade*”.

Estou tentado a supor que na economia da referida “segunda água” os recursos da primeira água, próprios de uma concentração reflexiva recomposta no código da escrita são operantes, assim como os recursos da “oralidade” despontam em poemas ditos da “primeira água”. Senão vejamos, alguns exemplos, todos extraídos de **Morte e Vida Severina**, o poema, por excelência, da segunda água. Verifiquemos, primeiro, o desdobramento, eixo vertical, segundo Benedito Nunes:

—— De sua formosura
deixai-me que diga:
é tão belo como um sim
numa sala negativa.

—— é tão belo como a soca
que o canavial multiplica.

—— Belo porque é uma porta
abrindo-se em mais saídas.

—— Belo como a última onda
que o fim do mar sempre adia.

—— é tão belo como as ondas
em sua adição infinita.

—— Belo porque tem do novo
a surpresa e a alegria.

— Belo como a coisa nova
 na prateleira até então vazia.
 — Como qualquer coisa nova
 inaugurando o seu dia.
 — Ou como o caderno novo
 quando a gente o principia.
 — E belo porque o novo
 todo o velho contagia.
 — Belo porque corrompe
 com sangue novo a anemia.
 — Infecciona a miséria
 com vida nova e sadia.
 — Com oásis, o deserto,
 com ventos, a calmaria.
 (“ Falam os vizinhos, amigos, pessoas que vieram com presentes etc.”. **Morte e Vida Severina.**)

Neste trecho do poema temos uma nucleação verbal, predicativa, “*É belo*”, que persistiria até com a elipse do verbo ser, que se apresenta expletivo em muitas variantes gramaticais do Português do Brasil. A este núcleo verbal vão se unindo imagens sucessivas que, a cada nova investida, adiciona um atributo comparativo ou explicativo: “*é belo porque*” ou “*belo como*”. A “*arborescência da imagem*”, aliás, vai se processando por uma série sucessiva de orações explicativas ou comparativas, cada uma apresentando uma imagem nova que, convoca o próprio cotidiano do mangue, para mostrar a superação de seu prosaísmo. Ou seja, é “arborescência de imagens” e é subversão também, o sinal pode ser trocado a, qualquer momento. Isso porque todas as imagens compõem o cotidiano, mas são empregadas para dizer que “a novidade” chegou. Ela foi extraída daquele igual que, mesmo estagnado e infértil, conseguiu gerar mais um

idêntico, porém diferente, porque recomposto nos limites dessa parca humildade. Convém lembrar, aqui, também da famosa “Apresentação do Retirante” que, a cada verso soma uma nova imagem, mas uma imagem que subtrai, assim como as plumas vão sendo subtraídas do rio em **O cão sem plumas**, vai se subtrair a identidade singular de Severino-retirante e mergulhá-lo no anonimato, uma transição progressiva do substantivo para o adjetivo, como bem mencionou Benedito Nunes, ao analisar o **Auto de Natal Pernambucano**, de João Cabral. Veja-se a “Apresentação do Retirante”:

— O meu nome é Severino,
como não tenho outro de pia.
Como há muitos Severinos,
que é santo de romaria,
deram então de me chamar
Severino de Maria
como há muitos Severinos
com mães chamadas Maria,
fiquei sendo o da Maria
do finado Zacarias.

Mas isso ainda diz pouco:
há muitos na freguesia,
por causa de um coronel
que se chamou Zacarias
e que foi o mais antigo
senhor desta sesmaria.

Como então dizer quem falo
ora a Vossas Senhorias?
Vejamos: é o Severino
da Maria do Zacarias,
lá da serra da Costela,
limites da Paraíba.

Mas isso ainda diz pouco:
se ao menos mais cinco havia
com nome de Severino
filhos de tantas Marias
mulheres de outros tantos,
já finados, Zacarias,
vivendo na mesma serra
magra e ossuda em que eu vivia.

Somos muitos Severinos
 iguais em tudo na vida:
 na mesma cabeça grande
 que a custo é que se equilibra,
 no mesmo ventre crescido
 sobre as mesmas pernas finas
 e iguais também porque o sangue,
 que usamos tem pouca tinta.

E se somos Severinos
 iguais em tudo na vida,
 morremos de morte igual,
 mesma morte severina:
 que é a morte de que se morre
 de velhice antes dos trinta,
 de emboscada antes dos vinte
 de fome um pouco por dia
 (de fraqueza e de doença
 é que a morte severina
 ataca em qualquer idade,
 e até gente não nascida).

Somos muitos Severinos
 iguais em tudo e na sina:
 a de abrandar estas pedras
 suando-se muito em cima,
 a de tentar despertar
 terra sempre mais extinta,

a de querer arrancar
 algum roçado da cinza.
 Mas, para que me conheçam
 melhor Vossas Senhorias
 e melhor possam seguir
 a história de minha vida,
 passo a ser o Severino
 que em vossa presença emigra.

(“O retirante explica ao leitor quem é e ao que vai”. **Morte e Vida Severina**)

Aqui, estaríamos, diante de um desdobramento, por subtração, em que cada novo verso, faz uma exclusão, ou nova negativa. Sempre o que diz “*é pouco*”, “*diz pouco*”, “*não suficiente*”, por isso, um nova acepção.

A marca do desdobramento neste poema pode, inclusive, ser vislumbrada em sua macroestrutura, afinal temos várias apresentações do mesmo – a morte –, que, para assinalar seu caráter onipresente, impõe-se ao personagem e ao leitor. Lembro a análise empreendida por Marlyse Meyer¹³¹, referida no primeiro capítulo, em que é mencionada a repetição monótona da morte que, a cada nova paragem, apresenta uma feição própria, mas vai, gradualmente, acentuando a corrosão do respeito ritual pela morte e pelo morto. Ou seja, a cada novo episódio adicionado uma nova imagem concreta – bala, campo de cultivo, corpo feminino, vala comum etc. – é convocada para materializar a idéia abstrata de morte, contudo, ao fazê-lo subtrai dela o decoro original.

No que se refere à permuta, poderíamos lembrar o paralelismo antitético, desenhado entre a fala de Severino para o carpina, no momento em que decide “saltar, para fora, da ponte e da vida”, e o anúncio da “Boa Nova”. Confira os dois trechos:

— Seu José, mestre carpina,
que diferença faria
se em vez de continuar
tomasse a melhor saída:
**a de saltar, numa noite,
fora da ponte e da vida?**

(“O Retirante aproxima-se de um dos cais do Capibaribe”. **Morte e Vida Severina. (grifo meu)**)

— Compadre José, compadre,
que na relva estais deitado:
conversais e não sabeis
que vosso filho é chegado?
Estais aí conversando
em vossa prosa entretida:
não sabeis que vosso filho
saltou para dentro da vida?

¹³¹ MEYER, Marlyse: “Mortes Severinas” (1983). **Caminhos do Imaginário no Brasil**. São Paulo: EDUSP. 1992.

Saltou para dentro da vida
 ao dar o primeiro grito
 e estais aí conversando
 pois sabeis que ele é nascido.

(“Uma mulher, da porta de onde saiu o homem, anuncia-lhe o que verá”. **Morte e Vida Severina. (grifo meu)**)

Não estou propondo que haja no simples paralelismo antitético, entre um verso, ou um trecho específico, uma engrenagem tão sofisticada quanto a permuta operada entre pares de poemas de **A educação pela pedra**, mas sim supondo que esta operação de troca entre termos, versos, poemas está na dinâmica de toda poesia cabralina e não só inscrita em uma vertente. Sendo assim, a distinção a partir de dados da construção só poderia se dar caso pudéssemos mapear o seu teor, conforme Benedito Nunes propõe ao se referir a um *“teor construtivo”*. O que nos obrigaria a lembrar que menos ou mais seriam meros sinais relativos, assentados em uma comparação que se tornaria inesgotável e sempre subordinada à interpretação impressionista de um ou outro leitor.

Lembre-se que o próprio Benedito Nunes, esboça a dificuldade de se classificar **O Cão Sem Plumas**, do mesmo modo como Haroldo de Campos custa a definir o estatuto temático de **Quaderna**. Indico, ainda, quanto a esta complexa operação de definir teor construtivo e potencial comunicativo, as avaliações conflitantes que dois renomados críticos fizeram de um mesmo poema de Cabral. Observe-se o que diz João Alexandre Barbosa, corroborando, em parte, o que foi dito por Haroldo de Campos acerca da estrutura de **Serial** e do poema “Velório de um comendador”, especificamente:

“ De um modo geral, pode-se afirmar que a comunicabilidade de **Serial** depende essencialmente da

compreensão de seu processo compositivo, daquilo a que Haroldo de Campos chamou de “*artisanat furieux*” e que, segundo ele, “explica o amaneiramento de alguns poemas do livro, o comprazimento luxurioso no difícil que se torna fácil à força de demasia de competência que o poeta já tem no seu fabrico”.

Mas se poderia inverter os termos anteriores para a melhor caracterização desse livro: o “fácil” também se torna “difícil” na medida em que ele é dependente desse sentido artesanal que dirige a maior parte dos textos. Assim sendo, mesmo num poema como “Velório de um comendador”, a comunicabilidade do texto é “dificultada” pela abstração a que o poeta submete as suas escolhas imagísticas, obrigando o leitor a uma desvinculação imediata com a realidade para que a esta, depois, retorne enriquecida”¹³²

Note-se, através da caracterização feita por João Alexandre Barbosa, como é difícil definir a comunicabilidade de um texto em função de critérios textuais. A impossibilidade de definir se o poema “Velório de um comendador” é fácil e comunicativo, pelo fato de explicitar, segundo Haroldo de Campos, os andaimes de um processo compositivo bem demarcado em todo livro, é visto por João Alexandre Barbosa como sinal de complexidade e, conseqüentemente, de menos comunicabilidade, invertendo, com isso, a avaliação de Haroldo de Campos. Aponto que na publicação, em 1966, do volume **Morte e Vida Severina e Outros Poemas em Voz Alta**, organizado pelo próprio poeta, ele inclui entre os “poemas em voz alta” este mesmo “Velório de um Comendador”, e alguns outros textos do livro **Serial**, apresentando-os como “bailes” .

Retomando o que disse Benedito Nunes acerca da modalidade de recepção das duas águas, então poderíamos supor que “Velório de um

¹³² BARBOSA, João Alexandre: **A Imitação da Forma: uma leitura de João Cabral**. São Paulo: Duas Cidades. 1975. (p. 202). No trecho há referência ao texto de CAMPOS, Haroldo: “O Geômetra Engajado”. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva. (p. 87)

Comendador”, poema em “voz alta” segundo o poeta, corroborado por Benedito Nunes, dispensaria a *“leitura silenciosa e múltipla de um receptor individual”*, prática própria da “primeira água”, ao qual ele não se filiaria por ser “em voz alta”. Observemos, no entanto, o que diz, o próprio Benedito Nunes acerca desse “baile”, “O Velório de um Comendador”:

“Em “O Velório de um Comendador”, os objetos banais intensificam o insólito das poses macabras, que são estados morais coisificados, de um defunto ilustre. O estranhamento vem do contraste entre duas séries verbais diferentes que focalizam o mesmo objeto. Ora se afastando, ora se aproximando, sem de todo coincidirem, essas séries, cada qual através de uma cadeia autônoma de termos, visam, como se pode notar na primeira quadra a um referente comum.”¹³³

Na seqüência, o autor analisa, na página seguinte outro “baile”, o poema “O Relógio”, sobre o qual indica que:

“ Pelo mesmo processo, certas coisas banais tornam-se estranhas quando, desprendidas dos nomes comuns a elas continuamente associados, e que lhes conferem identidade mágica, transferem-se a outra cadeia verbal. É o que sucede nesse extraordinário “O Relógio”. Retirada a sua capa nominal habitual, o objeto respectivo, descrito como se o visse um habitante de Sírius, que desconhecesse o uso dos relógios, ou a Alice de Carrol, descobrindo-o no **bric-à-brac** da Cabra fleugmática adquire uma extraordinária e obsedante presença perceptiva”.

Aponto, inclusive, que na apresentação desses poemas de **Serial** o crítico menciona neles a existência de uma *“exploração perceptiva do mundo”*, no sentido fenomenológico de Husserl. Por tudo isto, suponho que o caráter construtivo da “primeira água” é relativo e imponderável, sobretudo ela está atrelada ao julgamento do leitor, uma vez que nem os principais críticos do poeta conseguem

¹³³ NUNES, Benedito: **João Cabral de Melo Neto**. Petrópolis: Vozes. 1971. (p. 126)

concordar na caracterização de um único poema como sendo “construído” ou não, “comunicativo ou não. Torna-se impossível, então, definir a comunicabilidade inscrita na qualidade formativa de um texto, uma vez que é a circunstância de leitura de um texto que define o nível de complexidade da estrutura e delimita o seu poder de dialogar. O que faz de conceitos como “dicção” e “teor de construção”, duas variáveis difíceis de serem definidas na estrutura textual.

Verifico, então, o modo de inscrição da “oralidade” na poesia da “segunda água”. Já aludi ao fato de que esta associação entre facilidade e oralidade é, apesar de corrente, muita complexa, segundo Paul Zumthor seria, mesmo, inviável. Para exemplificar a impropriedade da afirmativa, apenas para ficar nos quadros da Literatura Brasileira, poderíamos tentar lançar esta reflexão a qualquer um dos sermões de Padre Antonio Vieira, textos compostos para uma leitura coletiva, sem o apoio e o contato direto com o código escrito por parte da audiência, mas nunca supostos como facilitados em função disso. Aliás, quantos textos escritos com a intenção de uma leitura direta e silenciosa já foram produzidos, em nossa Literatura, que se ofereceriam mais fáceis para uma audiência, do que estes sermões compostos para serem ouvidos?

Vale lembrar que para conferir maior ou menor grau de comunicabilidade ao texto, Benedito Nunes, aponta que, na segunda água, este aumento se dará em função da inserção de oralidade e diminuição do teor de construção. O crítico assinalará, então, que notações como a opção por um gênero (a forma teatral do auto, por exemplo) e a inclusão ou não de elementos oriundos da oralidade é que serão os pilares dessa comunicabilidade.

O próprio termo “oralidade” é depreciativo e para Paul Zumthor, pois procuraria vincular a voz ao improviso ou a formas menos elaboradas de dizer. Para ele é de se preferir o termo “vocalidade”, que resgataria para o verbal, tanto a eventualidade de qualquer texto escrito ser “vocalizado” como o sinal de que todo e qualquer texto escrito possui em menor ou maior escala um “*grão de voz*”. Conforme descrito em seu texto:

“Permanece um fato: é no ato de percepção de um texto, mais claramente do que em seu modo de constituição, que se manifestam as oposições definidoras da vocalidade. É certo (às vezes consideravelmente) que na economia interna e na gramática de um texto não importa que ele tenha ou não sido composto por escrito. No entanto, o fato de ele ser recebido pela leitura individual direta ou pela audição e espetáculo modifica profundamente seu efeito sobre o receptor e, portanto, sobre sua significância. Isso se mantém verdadeiro na forma atenuada de performance que constituiria uma leitura pública feita por um intérprete sentado, ou mesmo de pé, na frente de seu facistol. Com base nessa constatação inicial, operaremos as distinções que a complexa realidade histórica impõe. A voz é sempre ativa, mas seu peso entre as determinações do texto poético flutua em virtude das circunstâncias; e o conhecimento (necessariamente indireto) que dela podemos ter passa a uma investigação dessas últimas.”¹³⁴

Pode-se constatar, pelas indicações de Zumthor, que a relação entre vocalidade e texto poético¹³⁵ e que a análise dela como uma categoria “*sobrepõe uma estética do efeito produzido a uma estética da produção*”. O que nos impediria de avaliar a relação entre vocalidade e escrita nos limites exclusivos da materialidade textual, mais do que isso definir a comunicabilidade só é consentido

¹³⁴ ZUMTHOR, Paul: **A letra e a voz**. São Paulo: Cia. das Letras. 1993. Trad. de Amália Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. (pp. 23-24)

¹³⁵ Cf. também a propósito dos estudos de vocalidade. ZUMTHOR, Paul: **Introduction à la poésie orale**. Paris: Seuil. 1983.

se observarmos as circunstâncias mutáveis que envolveram um processo de recepção textual em um dado contexto histórico e social.

Além disso, Zumthor pontua que vocalidade, assim como escrita, comporta níveis de formalização e que sua própria inscrição em um texto poético já condiciona o esgotamento das formas vocais pela ação corrosiva que a escrita promove. Um texto escrito, aliás, não é nunca vocal e nem teria suprimidos de oralidade primária e sim uma possível representação escrita de traços da oralidade, o que ele definiu como “uma *oralidade segunda que se recompõe com base na escritura num meio onde esta tende a esgotar os valores da voz no uso e no imaginário*”¹³⁶

Em minha dissertação de mestrado¹³⁷, procurei analisar como a montagem teatral que o TUCA – Teatro da Universidade Católica de São Paulo – fez para **Morte e Vida Severina, Auto de Natal Pernambucano** orientou e, segue orientando a recepção do poema de Cabral. Nela, partindo dos conceitos de “*horizonte de expectativas*” e de “*fusão de horizontes*”, de Hans Robert Jauss¹³⁸, verifiquei que circunstâncias implicadas na elaboração do espetáculo do TUCA condicionaram uma dada recepção do texto que o tornou comunicativo. Posteriormente à conclusão do meu trabalho, pude observar que não se poderia dizer que houvesse condicionantes no texto de uma maior ou menor comunicabilidade. Ou seja, as circunstâncias históricas, atuantes na década de

¹³⁶ ZUMTHOR, Paul: **Op. Cit.** (p. 18)

¹³⁷ OLIVEIRA, Waltencir Alves de: **A leitura da leitura de Morte e Vida Severina, Auto de Natal Pernambucano, de João Cabral de Melo Neto, na década de 60.** (inédita) Dissertação de mestrado ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP. 19 de setembro de 2001. Orientadora: Profª Drª Adélia Bezerra de Meneses.

¹³⁸ JAUSS, Hans Robert: **A história da literatura como provocação à teoria da literatura.** São Paulo: Ática. 1994

60, aliadas às inclusões e marcações do espetáculo cênico, pelo TUCA, e o texto literário de João Cabral formam elementos que não podem ser desmembrados para conferir o “efeito estético” que a apresentação cênica gerou. Isso pode ser mensurado, por exemplo, pelas considerações feitas pelo próprio poeta João Cabral sobre a montagem do TUCA e, posteriormente, sobre outra montagem dos anos 90:

“ é a primeira vez que o vou dizer: a representação impressionou-me enormemente. Eu não tinha concebido assim, mas à maneira tradicional, como um auto de Gil Vicente, por exemplo. Mas esta encenação – com os actores todos sempre no palco, a utilização da música e do canto, a realização plástica, etc. – foi tão boa, que tenho a impressão que todas as outras (montagens) me parecerão fracas.”¹³⁹

“ Eu vi há pouco tempo uma montagem de **Morte e Vida Severina**, aqui no Rio. O cara foi terrível de ruim. Péssimo!

Entrevistadora: O senhor lembra quem era o diretor?

Eu fui ver a peça e felizmente ele não estava lá. Não tive que dar palpite. Eu soube que Chico Buarque foi e quando, na saída, perguntaram o que ele tinha achado, ele disse: “o texto é muito bom!” O sujeito distorceu tudo. Botou roupas. Você viu a montagem do TUCA? ... Você não pode imaginar os tons. Todo mundo vestido de cores. Uma coisa de louco. Quase não se ouve a música de Chico. Achei muito ruim.”¹⁴⁰

¹³⁹ João Cabral de Melo Neto em entrevista concedida a José Carlos de Vasconcelos. **Diário de notícias de Lisboa**. 03 de junho de 1966. (alguns dias depois de assistir à montagem teatral do TUCA, pela primeira vez)

¹⁴⁰ João Cabral de Melo Neto em entrevista a Níobe Peixoto, disposta em apêndice de sua dissertação de mestrado. SILVA, Níobe Abreu Peixoto: **João Cabral e o poema dramático Auto do Frade (poema para vozes)**. Dissertação de mestrado ao DLCV da FFLCH/USP. São Paulo. 1998. Orientação do prof. Dr. João Roberto Faria. Não há indicações claras sobre a encenação, mas tenho quase certeza de que o poeta esteja se referindo à montagem teatral de Gabriel Vilela, no festival “Rio Cena Contemporânea”, no Teatro Glória, em outubro de 1997. Isso porque, eu assisti à peça, no mesmo dia em que Chico Buarque foi e vários comentários surgiram após, mencionando a insatisfação do cantor. Bárbara Heliodora, em texto publicado em **O Globo**, de 28 de outubro de 1997, intitulado “Versos Banhados em Ritual”, comenta a mesma montagem de Gabriel Vilela, reforçando os mesmos defeitos acentuados pelo poeta, e acusando a insatisfação dele e de Chico Buarque.

Duas coisas ao menos podem ser depreendidas pelos depoimentos do autor. A primeira é que sua peça não trazia, na tessitura do texto, as indicações claras sobre os rumos de uma eventual montagem, tanto que a do TUCA o surpreendeu, fazendo algo distante do inicialmente projetado. A segunda é que a montagem do TUCA e suas circunstâncias, para dizer com Zumthor, orientaram a recepção da crítica especializada, caso de Bárbara Heliodora e do próprio Benedito Nunes; do próprio poeta; de um importante operador das circunstâncias de recepção nos anos 60, Chico Buarque; e, em última análise, do público, que, em grande parte se retirou, antes da peça de Gabriel Vilela terminar, vaiando, e condenando um espetáculo que, inicialmente, teria uma temporada nacional, a umas parcas apresentações tumultuadas, em outubro de 1997, na cidade do Rio de Janeiro.

Sendo assim, seria complexo definir que um poema é mais ou menos comunicativo, considerando, exclusivamente, suas propriedades formativas. Uma vez que o mesmo texto pode ter uma leitura coletiva satisfatória ou não, apresentando evidente ruído na comunicação projetada. Mais complexo ainda, definir a sua comunicabilidade em função de um *“suprimento de oralidade”*, postulando que a *“voz ou vocalidade”* em um texto escrito se processa em função de um conjunto de traços formais e estruturais, como se estivéssemos voltado em anos, para o tempo em que os formalistas russos nos propuseram investigar o grau de *“literariedade”*¹⁴¹ de um poema, partindo de seu grau de *“estranhamento”* em oposição a uma norma lingüística, que como se sabe só pode ser definida em

¹⁴¹ O termo *Literaturnost*. Cf. EIKHENBAUM, B. et alii: **Teoria da Literatura: os formalistas russos**. Porto Alegre: Globo. 1976.

uma dimensão histórica e socialmente cristalizada¹⁴², portanto variável e relativa, sempre respeitando uma norma que cada texto impõe. Ou seja, como definir “oral” e “escrito”, se não em uma oposição, e como formular esta oposição aprioristicamente, sem contextualização de uma em outra. Principalmente, como analisar essa conjunção, ou, no mais das vezes uma tensão, sem conhecimento de todas as suas potencialidades e de todo funcionamento que as duas propriedades assumirão, quando inscritas na efetividade do uso e da performance envolvidos em sua recepção.

Lembre-se que o próprio poeta denominou alguns de seus poemas como “Poemas em Voz Alta”¹⁴³, mas na seleção deles incluiu tanto **Morte e Vida Severina**, quanto alguns poemas de “propalada arquitetura verbal” como “Velório de um comendador”, do livro **Serial**. O mesmo que, para Haroldo de Campos, é fácil e comunicativo, e para João Alexandre Barbosa, é complexo e denso. O próprio poeta – que, permitam-me concluir, orientou os críticos, em quase toda sua recepção de poeta “bem tratado”, embora “não vendido” – estaria reforçando, com isso, que a “voz *alta*” não se prestaria a segmentar em águas livros inteiros e que a comunicabilidade em questão é relativa.

Lembro, por fim, que, ao listar os poemas pertencentes à segunda água, Benedito Nunes esbate-se em outro limite bastante complexo, a associação entre

¹⁴² Cf. EAGLETON, Terry: **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes. 1992. Trad. de Waltensir Dutra.

¹⁴³ JOÃO CABRAL DE MELO NETO: **Morte e Vida Severina e outros poemas em voz alta**. Rio de Janeiro: José Olympio. 1966. Neste volume, reúnem-se, indistintamente, poemas de vários livros seus, muitos incluídos até mesmo na “primeira água”, a “dos poemas mais construídos”. A primeira parte é denominada “Bailes” e inclui os seguintes poemas: “Velório de um comendador”, “O relógio”, “Generaciones y semblanzas” (**Serial**); “O motorneiro de Caxangá”, “Sevilha”, “Jogos Frutais” (**Quaderna**); o livro-poema **Dois Parlamentos; Morte e Vida Severina, Auto de Natal Pernambucano; O rio**.

“*poemas para vozes*”, ou, em outras palavras, texto teatral e comunicabilidade. Supondo que um texto teatral resguarda em sua natureza constitutiva uma abertura para a comunicação maior do que outros gêneros tão híbridos quanto ele. Segundo ele, agrupam-se, na segunda água, **Os três mal-amados, O Rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe se sua nascente até sua foz e Morte e Vida Severina, Auto de Natal Pernambucano**.

O livro **O rio** seria, segundo ele, uma composição recomposta nos limites da épica *castellana* medieval e, por seu parentesco com a canção de gesta e com o *romancero*, de um modo geral, estaria garantida sua comunicabilidade. Os outros dois poemas seriam formas teatrais, portanto, comunicativas.

Observando, apenas os outros dois – **Os três mal-amados e Morte e vida Severina** – já temos um problema grande pois, embora Benedito Nunes caracterize, com imensa propriedade, a filiação de **Morte e Vida Severina** às raízes ibéricas do Auto e às poéticas populares do Nordeste e do folclore pernambucano, o autor faz supor que um poema como **Os três mal-amados** seria tão comunicativo quanto ele. Nisso, não incorrendo mesmo em controvérsia, uma vez que não sabemos a potencialidade de **Os Três Mal-Amados** se comunicar com largos auditórios, uma vez que nunca foi encenado, o que confirmaria o caráter cênico e comunicativo que sua estrutura textual prevê. Contudo, nota-se pela própria tessitura dos dois textos que chamar de teatral não é sinônimo de texto fácil, ou é uma categoria por si só suficiente para uma segmentação¹⁴⁴. Quantos estudos dentro da área da dramaturgia tiveram a

¹⁴⁴ Cf. SZONDI, Peter: **Teoria do Drama Moderno**. São Paulo: Cosac e Naify. 2001. Trad. de Luiz Sérgio Repa. A indicação de gênero teatral como modelo aberto à comunicação pode ser discutida

intenção de mapear o cenário heterogêneo e complexo de suas formas? Lembre-se, inclusive, que, entre as experiências teatrais cabem tantas rubricas quanto em relação a qualquer outro gênero literário, ou seja texto dramático não é uma categoria por si só comunicativa Assim como oralidade e popular não são sinônimos de forma diluída e relaxada que, sempre, desobriga uma *“leitura reflexiva e atenta”*.

Deve se referir, inclusive, que alguns poemas de **A Educação pela Pedra**, livro considerado por todos os críticos, inclusive Benedito Nunes, como a máxima expressão da poética cabralina da “primeira água”, a que exige a leitura direta, e jamais permite a leitura em grandes auditórios, foi compilada e apresentada pelo ator Matheus Nachtergale durante o programa semanal **Fantástico**, da Rede Globo de Televisão. A leitura dramatizada de alguns poemas de **A Educação pela Pedra** integrou um quadro do programa que discute temas de Física, sob o comando de Marcelo Gleiser, e tinha por objetivo ilustrar as definições de tempo. A própria exibição dos poemas em horário nobre do programa de mais larga audiência televisiva do domingo parece-me argumento irrefutável de que comunicabilidade, potencial cênico e nível de dificuldade ou de facilidade constituem aspectos bastante relativos e imprevisíveis. Lembre-se, inclusive, que para Hans Robert Jauss¹⁴⁵ o texto literário funcionaria como uma partitura musical e que a leitura seria como que a execução efetiva da música, ou seja, a confirmação do potencial comunicativo de uma peça musical só se dá com

mediada pela própria historicização feita, pelo autor, que aponta as várias modulações que a rubrica de gênero pode ter, sobretudo procurando matizar a inserção da épica no teatro e as raízes do drama moderno.

¹⁴⁵ JAUSS, Hans Robert.: **A História da Literatura como Provocação à Teoria da Literatura**. São Paulo: Ática. 1994.

a execução, assim como só à leitura efetiva é facultado confirmar o potencial comunicativo de um texto literário.

Estou longe de concluir quais seriam todas as implicações que a redefinição das duas águas acarretaria em termos de revisão dos estudos sobre o poeta. Julgo ter problematizado, contudo, que a aceitação de que esta delimitação exista é igualmente falha, o que tornou necessário repensar o cenário dos estudos cabralinos e recompor algumas das fórmulas, hoje, já tão cristalizadas.

Suponho, por exemplo, que o desenho da poética cabralina possa ser melhor resolvido em termos de uma tensão insolúvel que suportaria no espaço de um mesmo poema, de um mesmo livro, duas pulsões antagônicas, às vezes complementares, que conformariam tanto a perquirição sobre a linguagem quanto o emprego dela na referência ao real, que igualmente preocupa o poeta. Observe-se que em um poema como “Autocrítica”, de **A escola das facas**, o poeta ressalta tanto a dimensão metalingüística como o emprego desta linguagem, “*vacinada do falar rico*”.

Alcides Villaça¹⁴⁶, em texto que analisa dois poemas de Cabral, “O Ferrageiro de Carmona” e “Crime na Calle Rellator”, ambos do livro **Crime na Calle Rellator** menciona que na poesia de Cabral podemos perceber a convivência de dois movimentos análogos, “expansão” e “limite”. Para ele, a representação da morte nesses poemas, e por que não dizer em vários do poeta, traça uma fronteira tênue entre morte e vida, assim como entre artifício e natural,

¹⁴⁶ VILAÇA, Alcides: “Expansão e Limite na Poesia de João Cabral”. BOSI, Alfredo: **Leitura de Poesia. São Paulo: Ática. 1996**

podendo até mesmo abarcar o par individual e coletivo. Isto, matizaria a tensão entre dois movimentos que se completam e se refutam: a expansão e o limite. Aqui, atendo-me a leitura de um dos poemas, “Crime na Calle Relator”, que abre o livro homônimo:

Crime na Calle Relator

“Achas que matei minha avó?
O doutor a noite me disse:
ela não passa desta noite;
melhor para ela, tranqüilize-se.

À meia-noite ela acordou;
não de todo, a sede somente;
e pediu: *Dáme pronto, hijita,*
una poquita de aguardiente.

Eu tinha só dezesseis anos;
só, em casa com a irmã pequena:
como poder não atender
a ordem da avó de noventa?

Já vi gente ressuscitar
com simples gole de cachaça
e arrancarse por bulerías
gente da mais encorujada.

E mais: se o doutor já dissera
que da noite não passaria
por que negar uma vontade
que a um condenado se faria?

Fui a esse bar do Pumarejo
quase esquina de San Luís;
comprei de fiado uma garrafa
de aguardente (*cazzala* e anis)

que lhe dei cuidadosamente
como uma porção de farmácia,
medida como uma poção,
como não se mede a cachaça;

que lhe dei com colher de chá
como remédio de farmácia:
Hijita, bebí lo bastante,
Disse com ar de comungada.

Logo então voltou a dormir
sorrindo em si como beata,
um semi-sorriso de *gracias*
aos santos óleos da garrafa.

De manhã acordou já morta,
e embora fria e de madeira,
tinha o riso ainda
que a aguardente lhe acendera.”

O poema apresenta um tom narrativo evidenciado desde o primeiro verso: uma indagação que interpela o leitor. Acentuando este tom narrativo temos o prosaísmo do texto, repleto de diálogos e de marcadores conversacionais que maçam algumas notações do oral, pontuando a progressão temporal da narrativa (“À meia-noite”; “Eu tinha só dezesseis anos”; “Já vi”; “E mais”; “Logo então”; “De manhã”).

O intervalo de tempo total da narrativa inscrita no poema é igual a passagem de uma noite completa até a manhã, período em que se perfaz o processo de caminhar da vida para a morte. O relato que deveria ser revestido de um caráter agônico – trata-se da última noite da avó de uma moça sozinha – assume, no entanto, um tom redentor, uma vez que é concedida à avó uma morte tranqüila e “*sorridente*”.

A indagação inicial apresentaria o poema como a confissão de um crime. A seqüência dos fatos permite avaliar e julgar o crime especulado: uma possível eutanásia, ou, nada mais, do que a assistência aos instantes finais de agonia, em que se concede ao condenado a graça de seu último desejo. A dubiedade do relato, garantida, até mesmo pela possível inocência da menina, é a todo tempo preservada. Note-se, até mesmo, que a aguardente é convertida em remédio e em

extrema-unção, último ritual de um credo que garante ao moribundo boa-morte e salvação.

Confere-se à aguardente um duplo caráter: é remédio do corpo e lenitivo da alma, no instante de eles se desprenderem: *“como remédio de farmácia”/ “disse com ar de comungada”*. Ou seja, a cachaça – ao mesmo tempo água e ardente – é o foco de toda ambigüidade do poema: se ela for considerada um remédio – que acena com a possibilidade de restabelecimento, conforme apresenta a quarta estrofe – não há como negar à menina sua absolvição do crime; caso seja vista como última comunhão, temos um gesto premeditado de precipitar a morte da avó.

Não se pode deixar de mencionar que neta e avó – literalmente – não falam a mesma língua, sinalizando um descompasso, acentuado pela condição delas, em todos os aspectos, oposta. Uma se encontra na puberdade, *“tinha só dezesseis anos”*, a outra estava no estágio final da vida, noventa anos. Afora isso, a relação de respeito e primazia que parece respeitada, uma vez que a menina não se sentiu apta a desacatar a ordem da avó, é subvertida, conferindo a mais nova o poder decisório de prolongar ou encurtar a vida. Isto é reforçado, ainda, pela própria ação da moça, ou médica-enfermeira que aplica o remédio curador ou sacerdotisa que ministra a extrema-unção. Em ambas acepções fica assegurada a ela uma posição hierárquica superior à da avó, em um claro sinal de que a morte subjuga a ordem da vida e a transpõe. Importa ainda perceber que o poder da moça advém de uma garrafa cujo conteúdo mágico e transformador assume as feições de poção.

Sobre esta última estrofe é que Alcides Villaça assinala que:

“ O ressalvante realismo de “embora fria e de madeira” (atento ao quadro materialista da morte física) é, por sua vez, ressalvado pelo “riso ainda/ que a aguardente lhe acendera” (expressão na qual a química da cachaça eleva-se ao símbolo do *acender* : calor e luz conservados): donde o réquiem iluminado por um intrigante sentido de triunfo.”¹⁴⁷

Conforme se pode observar, preserva-se em cada traço do poema um sentido fronteiro entre morte e vida, assim como a vida está em tensão insolúvel e perene com a morte em um poema como **Morte e Vida Severina**, aqui também na face da morte fez-se antever a vida, conservada pela cachaça e nutrida por ela. E essa conjunção entre a frieza geométrica da utilização crítica da linguagem (“fria e de madeira”) e o oferecimento dessa mesma linguagem para a tematização do outro e da subjetividade, ainda que contida, está na base do que Alcides Villaça nomeou de limite e expansão da poesia cabralina. Para ele, há na obra do poeta um constante entrechoque entre dois pólos, corroborando, a meu ver, a idéia de que seria impossível a divisão de sua poesia em duas vertentes. Importa ainda mencionar que Alcides Villaça reforça essa idéia elegendo o constante choque entre morte e vida como um dos pilares dessa “fronteira recortada”:

“Nesta recortada fronteira entre vida e morte, matéria e símbolo, história e poesia, Cabral apreendeu o limite e a expansão (“ainda”) possível da imagem. O duplo aqui conjugado faz pensar no comportamento geral de sua poesia mesma, no aspecto “frio” que assume em sua planificada ossatura, em sua perspectiva simétrica e geometrizar; mas também faz pensar na menos definível iluminação que lhe corre subterraneamente, e a enraíza em múltiplas experiências: casos pungentes, paisagens animizadas, objetos tocados, personagens cúmplices. Como falar de uma coisa sem falar da outra? Como orientar o prazer estético para o puro desenho da forma, sem admitir que seu rigor mesmo provém e se destina ao mundo interpretado?”¹⁴⁸

¹⁴⁷ VILLAÇA, Alcides: “Expansão e limite da poesia de João Cabral”. BOSI, Alfredo (org.): **Leitura de Poesia**. São Paulo: Ática. 1996. (p. 169)

¹⁴⁸ VILLAÇA, Alcides: Op. Cit. (p. 169)

Outro par , a partir de uma oposição complementar , foi formulado por Alfredo Bosi¹⁴⁹ em texto sobre **O Auto do Frade**, peça teatral de Cabral, na qual o crítico vislumbrou a concorrência de “vozes” e da “geometria”. Pelo próprio título do ensaio, sobre a última peça teatral de Cabral, de 1984, já se pode desfazer o equívoco de associar forma teatral – vozes – à facilitação da forma em função de sua comunicação – geometria. Lembre-se, que Antonio Candido, ao observar seu primeiro livro também menciona uma *“crise interna de modo tão entranhado em cada poema ou verso”*.

Adélia Bezerra de Meneses, enfoca, em uma leitura bachelardiana de Cabral, a combinação entre os movimentos de penetração da matéria e acolhimento nela. Além disso, na apresentação da evolução da imaginação da terra, mostra os dois estágios extremos desta progressão: do barro ao diamante, a mais dura rocha, instaurando uma oposição entre mole e duro. A autora, aponta, ainda que o duro, em sua mais forte acepção, atinge o diamante, em conformidade com Vinícius de Moraes, que nomeia “Cabral, o poeta diamante”, em alusão ao corte octogonal dos versos e estrofes. A referência ao diamante parece bem sinalizada no poema **Auto do Frade** , todo ele constituído de versos octossílabos (excetuando as estrofes da 2ª e 3ª partes que possuem 16 versos e as falas de Frei Caneca que possuem 40 versos, todos múltiplos de 8). E como aponta Adélia Bezerra de Meneses:

“Essas oitavas octossilábicas são significativas: sabemos que o diamante é formado por 2 tetraedros de arestas cruzadas, o useja um octaedro. Assim, eu poderia dizer que, no geral, a

¹⁴⁹ BOSI, Alfredo: “As vozes e a geometria”. **Céu, Inferno**. São Paulo: Cia. das Letras. 1998.

estrutura formal do poema mimetiza o sistema cristalino do diamante”.¹⁵⁰

Em uma visão prospectiva – o texto da autora é de 1984 e só analisa a poética cabralina até **Museu de Tudo** – assinala que talvez sua poesia atingiu o metal, outra figuração possível da dureza, conforme alguns poucos poemas de seu *“último livro”*. Vale lembrar que, dois anos depois, será publicado o livro **A Escola das Facas** e que as facas depois serão matéria constitutiva do esqueleto, dos que guardam “faca interna” e vivem no “fio” como formulado em alguns poemas dedicados a toureiros e dançarinas sevilhanos, como, por exemplo, “O Retrato”, de **Sevilha Andando**. Nele, a andaluza é descrita como “*o nu vivo e extremo de lâmina*” sendo que o “*expressar-se é em carne viva*”, o retalhamento da carne pode inclusive levá-la, no limite, de volta ao barro: emprego de uma circularidade óbvia, do barro ao barro.

Posso inferir que há na obra poética de Cabral uma tensão constante, gerando a formulação de pares antagônicos e/ ou complementares que podem atuar em um ou mais poemas, mas que não, obrigatoriamente, permitiriam distinguir longas séries a ponto de construir uma vertente. Contraposições temáticas, qualidades formativas antagônicas, como concisão e repetição seriada que se retesam e complementam a cada poema, tensão entre pólos que se atualizam a cada novo texto, podendo, às vezes, ser repetidos ou até assumir feição obsessiva. O desenho, contudo, não me parece linear e sim espiralado,

¹⁵⁰ MENESES, Adélia Bezerra de: “A Alquimia da Pedra”, **Folhetim** (Suplemento Cultura da **Folha de São Paulo**, 11 de novembro de 1984 (p.11). Este ensaio, ampliado, foi republicado no capítulo “A Imaginação da Terra”. **Do Poder da Palavra**. São Paulo: Duas Cidades. 1995. p. 96/97. (2ª edição de 2004)

uma “tangência” constante entre pólos que, ao se distenderem podem se encontrar em algum ponto.

Sendo assim o desenho do arquiteto não pode ser simplificado a um “V” descendente, e invertido, de um telhado de “*duas águas*”. Múltipla e dialética, a fórmula do engenheiro é adaptável à natureza de cada edifício-poema. Lembre-se, inclusive, que o principal diálogo de Cabral com a construção foi com Le Corbusier¹⁵¹, um arquiteto, e não um engenheiro, que afirmou que “*a engenharia se ocupa da física das coisas*” e “*o arquiteto é aquele que se ocupa da coisa humana em todo e qualquer programa*”. Definindo o seu ofício, Le Corbusier assinala a adaptabilidade da construção e indica que todo projeto arquitetônico deve se pautar também por sua funcionalidade.

Descarto as duas vertentes invariáveis que se prestam a segmentar poemas e livros inteiros, como se fossem blocos uniformes e concretos. Ao contrário, prefiro sustentar que há nesta poesia leis invariáveis – um dado método compositivo – que se atualizam de formas diferentes a cada nova construção. Assim como os movimentos dialéticos implicados no ato de “envolver”, em parte de sua lírica-amorosa; do mesmo modo como o par sujeito / objeto que materializa o choque individual / coletivo, no tratamento do autobiográfico.

Múltiplos pares como “a expansão e o limite” observados por Alcides Vilaça em alguns poemas de **Crime na Calle Relator**; “as vozes e a geometria” segundo Alfredo Bosi; o pastoso (lama) e o duro (diamante), na evolução da imagética da terra, apontada por Adélia Bezerra de Meneses. Não se pode

¹⁵¹ LE CORBUSIER: Esta idéia, bem como a epígrafe do trabalho foram extraídos da mesma fonte. BARDI, Pietro Maria: **Lembrança de Le Corbusier: Atenas, Itália, Brasil**. São Paulo: Nobel. 1984. Trad. das conferências e depoimentos de Anna Carboncini e Leda Maria Figueiredo Ferraz.

descartar, inclusive, a possibilidade de um desses pares se desdobrarem em outros tantos, numa “*arborescência*”, para utilizar o termo de Benedito Nunes. Gosto dos extremos, tensão e dualidade o tempo todo tangenciados.

Vale inclusive, recuperar a epígrafe deste trabalho, visto que não se sabe se a bailadora andaluza é “*cavaleira ou égua / há uma conformidade / entre o que é animal e é ela*”, porque “*então, o caráter do fogo / nela também se adivinha: / mesmo gosto dos extremos, / de natureza faminta*”.

Concluo, reiterando que a obra de Cabral permite visualizar uma grande viga mestra: a tensão, que se impõe, a cada poema, com uma feição singular. O cálculo estrutural do engenheiro é sempre o mesmo, a matéria-prima também pode ser constante – “*as mesmas vinte palavras*”, “assim como o modo de fazer “*girar ao redor do sol / que as limpa do que não é faca*”, contudo cada edifício-poema determinará como as variáveis do projeto se combinarão para modular a construção adequada, lembrando, sempre, que “*o oculto sol que as coisas todas cria*” pode ser descoberto, sem previsão anterior do projetista.

Em um dos seus mais belos poemas, Cabral reiterou a lição de outro autor – portador da mesma contundência de faca e senhor da mesma precisão de pedra – para o qual, também, não era possível distinguir dentro da “*poesia vacinada do falar rico*” aquele que fala, daquele para quem se fala, aquilo de que se fala, nem a obsessiva feição de sol que resseca todos os que ali falam e vivem. E é com este poema que fecho esta tese, para que a palavra final seja sempre a do poeta, merecidamente, “*bem tratado*”:

Graciliano Ramos:

Falo somente com o que falo:
com as mesmas vinte palavras
girando ao redor do sol
que as limpa do que não é faca:

de toda uma crosta viscosa,
resto de janta abaianada,
que fica na lâmina e cega,
seu gosto de cicatriz clara.

Falo somente do que falo:
do seco e de suas paisagens,
Nordestes, debaixo de um sol
ali do mais quente vinagre:

que reduz tudo ao espinhaço,
cresta o simplesmente folhagem,
folha prolixa, folharada,
onde possa esconder-se na fraude.

Falo somente por quem falo:
por quem existe nesses climas
condicionados pelo sol,
pelo gavião e outras rapinas:

e onde estão os solos inertes
de tantas condições caatinga
em que só cabe cultivar
o que é sinônimo da míngua.

Falo somente para quem falo:
quem padece sono de morto
e precisa de um despertador
acre, como o sol sobre olho:

que é quando o sol é estridente,
a contrapelo, imperioso,
e bate nas pálpebras como
se bate numa porta a socos.

(João Cabral de Melo Neto. **Serial**)

VII. BIBLIOGRAFIA

VII.1. OBRAS DO AUTOR

Obra Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.1994.

Morte e Vida Severina e Outros Poemas em Voz Alta. Rio de Janeiro: José Olympio. 1966.

Poesias Completas. Rio de Janeiro: Sabiá. 1968.

Terceira Feira. Rio de Janeiro: Editora do Autor.1961.

Duas Águas. Rio de Janeiro: José Olympio. 1956.

VII.2 OBRAS SOBRE O AUTOR:

ASLAN, Odette e MEYER, Marlyse: “Mort e Vie Sévérine, de João Cabral de Melo Neto” . BABLET, Denis(org.) **Les Voies de la Création Théâtrale.** Paris: Centre National de la Recherche Scientifique. 1970.

BARBIERI, Ivo: **Geometria e Composição: Morte e Vida da Palavra Severina.** Rio de Janeiro: Sette Letras. 1997.

BARBOSA, João Alexandre: **A Imitação da Forma.** São Paulo: Duas Cidades. 1975.

BECHARA, Eli Nazareth: **Cabral: Dois Momentos no Tecer da Manhã.** São José do Rio Preto: Centro de Publicações Ibilce UNESP.1991.

BOSI, Alfredo: “ O **Auto do Frade**: as Vozes e a Geometria”. **Céu,Inferno.** São Paulo: Duas Cidades/ 34. 2003

CABRAL, Regina C. Pereira: **Uma Arquitetura “Frac” em Morte e Vida Severina** . Rio de Janeiro: UFRJ. 1974. Dissertação de mestrado sem publicação.

CAMLONG, André: **Le Vocabulaire Poétique de João Cabral de Melo Neto, Cahier** n.º 1. Toulouse: Centre d'Étude Lexicologique, Université de Toulouse.1978.

CAMPOS, Augusto de: "Lição de Pedra" .*Suplemento Literário Minas Gerais*, Belo Horizonte. 1967.

CAMPOS, Haroldo de : "O Geômetra Engajado". "Murilo e o Mundo Substantivo" (1967) . **Metalinguagem e Outras Metas**. São Paulo: Perspectiva. 1992

CANDIDO, Antonio: "Poesia ao Norte" (1942). **Textos de intervenção**. São Paulo: 34/ Duas Cidades. Org., seleção e notas de Vinícius Dantas. 2002
 _____: "Dos Autores". **Introducción a la Literatura de Brasil**. Caracas: Monte Ávila. 1968

CARONE, Modesto: **A Poética do Silêncio: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan**. São Paulo: Perspectiva. 1979.

CIAMPA, Antônio da Costa: **A Estória do Severino e a História da Severina**. São Paulo: Brasiliense. 1987.

CRESPO, Angel e GÓMEZ, Pilar Bedate: "Realidad y Forma en la Poesia de Cabral de Melo". Madri: *Revista de Cultura Brasileña*. 1964.

DIMAS, Antonio: "O Gosto Duplo da Vitória". **Revista de Estudos Brasileiros**. São Paulo: Humanitas/ USP. V. 40. 1996 (p. 219-231)

ESCOREL, Lauro: **A Pedra e o Rio**. São Paulo: Duas Cidades. 1973.

FERRAZ, Eucanaã: **Máquina de comover: a poesia de João Cabral de Melo Neto e suas relações com a arquitetura**. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Literatura Brasileira da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. 2000. (Texto sem publicação)

GARCIA, Othon Moacyr: "A Página Branca e o Deserto" . **Revista do Livro**, 7/8/9.

GLEDSON, John: "Sleep, Poetry and João Cabral's "False Book"; a Revaluation of Pedra do Sono". **Separata do Bulletin of Hispanic Studies**(55: 43 - 57), University of Liverpool. 1978.

GONÇALVES, Aguinaldo: **Transição e Permanência**. São Paulo: Iluminuras. 1989.

HOUAISS, Antônio: **Seis Poetas e um Problema**. Rio de Janeiro: MEC. 1960.

INSTITUTO MOREIRA SALES. **Cadernos de Literatura Brasileira: João Cabral de Melo Neto**. vol. 1. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales. 1996.

LINS, Álvaro: "A Propósito da Nova Poesia" (1943). **Os Mortos de Sobrecasaca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1963.

LIMA, Luís Costa: "A Traição Conseqüente ou a Poesia de Cabral". **Lira e Antilira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1968.

LIMA, Maria L. M. B.: **Uma Leitura de Morte e Vida Severina**. Recife: UFPE. 1974. Dissertação de Mestrado sem Publicação.

LOBO, Danilo: **O Poema e o Quadro**. Brasília: Thesaurus. 1981.

MAMEDE, Zila: **Civil Geometria** (Bibliografia Crítica). São Paulo: Nobel / EDUSP. 1987.

MARCINIAK, Ely Costa: **Intertextualidade em Morte e Vida Severina**. Porto Alegre: PUCRS. 1975. Dissertação de Mestrado sem Publicação.

MENDES, Nancy Maria, **Ironia, Sátira, Paródia e Humor na Poesia de João Cabral de Melo Neto**. Belo Horizonte: UFMG. 1980.

MENESES, Adélia Bezerra de: "A imaginação da terra" (1984). **Do Poder da Palavra**. São Paulo: Duas Cidades. 1995.

MERQUIOR, José Guilherme, "Falência da Poesia ou uma Geração Enganada e Enganosa: Os Poetas de 45". **Razão do Poema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1965.

MEYER, Marlyse: "Mortes Severinas" (1983). **Caminhos do Imaginário no Brasil**. São Paulo: EDUSP. 1992

NUNES, Benedito: **João Cabral de Melo Neto**. Coleção Poetas Modernos do Brasil, vol. 1. Petrópolis: Vozes. 1971.

OLIVEIRA, Marly de: **O Deserto Jardim**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1990.

_____: "Breve Introdução a uma leitura de sua obra". JOÃO CABRAL DE MELO NETO: **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1994.

OLIVEIRA, Waltencir Alves de: **A Leitura da Leitura de Morte e Vida Severina – Auto de Natal Pernambucano, de João Cabral de Melo Neto, na década de 60**. São Paulo: Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. (Texto sem publicação). 2001. Orientação da Profª Drª Adélia Bezerra de Meneses.

PEIXOTO, Marta: **Poesia com Coisas**. São Paulo: Perspectiva. 1983

PIRES FILHO, Ormindo: **A Contestação em João Cabral de Melo Neto**. Recife: Instituto Joaquim Nabuco. 1977.

PIGNATARI, Décio. **Contracomunicação**. São Paulo: Perspectiva. 2000.
 _____: "Depoimento no especial **João Cabral de Melo Neto**. Programa "Alô Escola". São Paulo: Rede Tv Cultura. Junho de 2006.

PROJETO SALVA - VIDAS: "Morte e Vida Severina: 40 Anos de sua Criação, um Momento para Reflexão e Transformação das Condições de Vida e Saúde da Criança Pernambucana"(Texto de Apresentação de Metas e Perspectivas do Projeto). Secretaria de Saúde. Governo Estadual de Pernambuco. Imprensa Oficial do Estado de Pernambuco. 1995.

SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro: **Os Meios de Expressão na Obra de João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: EDUSP. 1973.

SILVA, Níobe Abreu Peixoto da: **João Cabral e o Poema Dramático Auto do Frade**. São Paulo: Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (sem publicação). 1998. Orientação do Prof. Dr. João Roberto Faria.

SECCHIN , Antônio Carlos: **João Cabral: A Poesia do Menos**. (1985) Rio de Janeiro: Topbooks. 1999.

SENNNA, Marta de: **João Cabral: Tempo e Memória**. Rio de Janeiro: Antares. 1980.

SOARES, Angélica M. Santos: **O Poema, Construção às Avessas; Uma Leitura de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.1978.

TENÓRIO, Waldecy: **A Bailadora Andaluza**. São Paulo: Ateliê/ FAPESP. 1996

VICENTE, Silvana Moreli: **João Cabral de Melo Neto: a Poesia no Feminino**. São Paulo: Dissertação de Mestrado ao Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. (Texto sem Publicação). 2002. Orientação da Profª Drª Viviana Bosi.

VILLAÇA, Alcides: "Expansão e Limite da Poesia de João Cabral". BOSI, Alfredo (org.): **Leitura de Poesia**. São Paulo: Ática. 1996

VII.4.MATÉRIAS DE JORNAL E REVISTAS:

a) FOLHA DE SÃO PAULO:

19 de setembro de 1965: "Morte e Vida Severina", por José Geraldo Nogueira Moutinho.

28 de setembro de 1965: "Morte e Vida Severina", por Paulo Mendonça.

26 de novembro de 1965: "TUCA", por Tristão de Ataíde.

7 de junho de 1966: " TUCA Vitorioso Chega Hoje - A História do Êxito".

11 de janeiro de 1980: "Sessenta Anos e Um Novo Museu", por Mário Pontes.

21 de dezembro de 1981: "Morte e Vida Severina Chega à Televisão", por Isa Cambará.

02 de fevereiro de 1984: "A Faca Certeira de João Cabral", por Miguel de Almeida.

24 de abril de 1987: "João Cabral: em 33 Anos Tomou 70 Mil Comprimidos".

03 de junho de 1987: "O Árduo Trabalho do Poeta Cabral", por Gilson Rebello.

19 de novembro de 1987: "O Poeta e sua Despedida Sempre Adiada", por 19 de novembro de 1987: "O Poeta e sua Despedida Sempre Adiada", por Moacir Amâncio.

17 de fevereiro de 1988: "João Cabral e o Capibaribe".

23 de março de 1989: "Poesia de João Cabral Microanalisa o Brasil", por Arnaldo Jabor.

13 de outubro de 1989: "Nunca Analisaram meu Humor"(entrevista).

b) O ESTADO DE SÃO PAULO

11 de setembro de 1965: "O TUCA Estréia Hoje com Morte e vida Severina".

26 de setembro de 1965: "Morte e Vida Severina", por Décio de Almeida Prado.

20 de novembro de 1965: "Em Defesa do Autor", por Osman Lins.

17 de abril de 1966: "João Cabral: Poesia e Poética", por Carlos Felipe Moisés.

25 de junho de 1982: "A Poesia Crítica de João Cabral, por Donald Schöler.

2 de setembro de 1995: "Morte e Vida Retoma a Poesia da Realidade", por M. L. A .

11 de setembro de 1995: "TAPA Reinventa a Saga de Morte e Vida", por Sabina Deweik.

c) JORNAL DO BRASIL

19 de dezembro de 1965: "Morte e Vida Severina", por Yan Michalski.

28 de dezembro de 1965: "Morte e Vida Traz Vida Nova", por Yan Michalski.

20 de dezembro de 1970: “João Cabral, Por Tudo Poesia”, por Macksen Luiz.

18 de dezembro de 1984: “Uma Jóia Rara e de Sandálias”, por Cleusa Maria e José Neumann Pinto.

15 de outubro de 1985: “Poesia de João Cabral, Com Grandeza Universal”.

17 de janeiro de 1990: “Poeta Diamante”, por Felix de Athayde.

22 de março de 1992: “Morte e Vida Cabralina”, por Antonio Carlos Secchin.

d) CORREIO DA MANHÃ

13 de novembro de 1965: “A Flor e a Lâmina”, por Fernando Py.

12 de fevereiro de 1966: “Morte e Vida Severina”, por Anatol Rosenfeld.

6 de junho de 1966: “Morte e Vida Severina Aplaudida em Nancy”, por Van Jafa.

13 de fevereiro de 1968: “João Cabral: Vida e Arte em Barcelona”, por Flávio Macedo Soares.

16 de agosto de 1968: “João Cabral Agora já é Imortal”.

e) DIÁRIO DE SÃO PAULO

14 de dezembro de 1965: “Morte e Vida Severina”.

16 de agosto de 1968: “João Cabral é Eleito na ABL”.

f) ÚLTIMA HORA

22 de setembro de 1965: “Estudantes de Luto por Cientistas Perseguidos”, por Vicente Wissembach.

22 de setembro de 1965: “Morte e Vida Severina (II), por João Apolinário.

8 de novembro de 1965: “Morte e Vida Severina”, por Oliveira Ribeiro Neto.

27 de novembro de 1965: “Panfletarismo”, por João Apolinário.

17 de dezembro de 1965: “Universitários Paulistas Trazem Natal Nordestino”.

g) JORNAL DA TARDE

6 de maio de 1966: “Quem é o João que Fez Morte e Vida Severina?”.

11 de setembro de 1965: “Severina Volta ao TUCA”.

h) DIÁRIO DE NOTÍCIAS (Lisboa)

30 de janeiro de 1966: “Um “Auto” Pernambucano na Casa da Comédia”, por Manuela de Azevedo.

30 de maio de 1966: “Morte e Vida Severina de Perdurável Lembrança, Foi Ontem Representada pelos Estudantes de São Paulo”, por Manuela de Azevedo.

1 de junho de 1966: “Morte e Vida Severina de João Cabral de Melo Neto Objeto dum Colóquio na Faculdade de Letras de Lisboa”.

6 de junho de 1966: “Morte e Vida Severina”, por Natércia Freire.

11 de junho de 1966: “Entrevista com o poeta de **Morte e Vida Severina**”, por José Carlos de Vasconcelos.

i) *LE FIGARO* (Paris)

26 de abril de 1966: “Un Grand Moment d’Émotion au Festival du Théâtre Universitaire, por Jean Jacques Gautier.

10 de maio de 1966: “Mort e Vie de Sévérino au Théâtre des Nations, por Jean Jacques Gautier.

5 de junho de 1966: “Au Festival du Théâtre Universitaire de Nancy, Grâce a un Miracle, Une Troupe Brésiliénne a “Fait un Malheur””, por Gilles Lapouges. (*Suplemento “Le Figaro Littéraire*)

j) *LE MONDE* (Paris)

26 de abril de 1966: “ Sensation au Festival du Théâtre Universitaire: Mort e Vie Sévérino par les Étudiants de São Paulo”, por Bernard Poirot - Delpech.

12 de maio de 1966: “L’Université de São Paulo au Théâtre des Nations”, por Nicole Zand.

k) *LE REPUBLICAIN* (Nancy)

25 de abril de 1966: “Hier Soir, Mort e Vie Sévérine, par la Troupe de São Paulo (Brésil)”, por Yolande Thiriet.

26 de abril de 1966: “L’Histoire de San Sévérino, Un Grand Moment Théâtral”, por Yolande Thiriet.

2 de maio de 1966: “Le Public a sa Part Dans le Succés de ces Dix Jours”, por Yolande Thiriet.

l) *LE REPUBLICAIN LORRAIN* (Nancy)

24 de abril de 1966: “Mort e Vie Sévérine”, por Nelly Fairise.

25 de abril de 1966: “Toute une Salle S’Est Levée, Dimanche Soir, Pour Acclamer Mort e Vie de Sévérino”.

m) OUTROS JORNAIS

8 de novembro de 1965: “Morte e Vida Severina” por Oliveira Ribeiro Neto, *Jornal A Gazeta*, São Paulo.

5 de janeiro de 1966: “Um Grande Acontecimento Teatral: Morte e Vida Severina de João Cabral de Melo Neto”, *Jornal de Letras e Artes*, Lisboa.

3 de maio de 1966: “Nancy, Haut Lieu du Théâtre Universitaire” por Daniel Joski, *Tribune de Genève*, Genebra.

8 de maio de 1966: “O Grande Teatro da Rua Ulm é a “Estória” de Severino” por Francisco A . B. de Mello, *Jornal do Comércio*, Recife.

13 de maio de 1966: “ TUCA Repetiu Ontem em Paris o Grande Êxito Alcançado no Festival de Nancy”, *Diário da Noite*, Recife.

14 de maio de 1966: "Grand Prix du Festival Universitaire de Nancy; Mort e Vie de Séverine Ouvre la Saison des Nations", *La Croix*, Paris.

15 de maio de 1966: "Informações" por César Leal, *Diário de Pernambuco*, Recife.

21 de maio de 1966: "Muerte y Vida Severina, Revelacion de Brasil", *El Mundo*, Buenos Aires.

26 de maio de 1966: "O TUCA de São Paulo em Portugal" por Ruben A. , *Diário Popular*, Lisboa.

30 de maio de 1966: "Morte e Vida Severina no Avenida" por Manuela de Azevedo, *Diário de Lisboa*, Lisboa.

30 de maio de 1966: "Morte e Vida Severina de João Cabral de Melo Neto pelo Teatro da Universidade Católica de São Paulo" por J. B. , *República*, Lisboa.

30 de maio de 1966: "Morte e Vida Severina pelos Estudantes da Universidade Católica de São Paulo" por Henrique Rodrigues, *Novidades*, Lisboa

4 de junho de 1966: "Primeiras Apresentações", *Primeiro de Janeiro*, Porto.

4 de junho de 1966: "Morte e Vida Severina; Auto de Natal Pernambucano, de João Cabral de Melo Neto, pelo Grupo de Teatro da Universidade Católica" por Hugo Rocha, *Jornal Comércio do Porto*, Porto.

9 de julho de 1967: "Good - By Bossa Nova" por Ernest Blum, *The New York Times*, Nova Iorque.

28 de outubro de 1997: "Versos Banhados em Ritual" por Bárbara Heliodora, *O Globo*, Rio de Janeiro.

n) REVISTAS

24 de junho de 1966: "TUCA Volta Correndo para Prova de Julho", *Visão*, São Paulo.

Fevereiro de 1968: "João", *Realidade*, São Paulo.

11 de setembro de 1980: "Morte e Vida Severina - 15 Anos" (edição comemorativa), *Porandubas* (Jornalivro), Boletim Interno da PUC de São Paulo.

14 de setembro de 1984: "Morte e Vida Severina", *Porandubas* (Jornalivro), Boletim Interno da PUC de São Paulo.

3 de janeiro de 1990: "O Maior Poeta Menor" por Alcino Leite, *Istoé / Senhor*.

VII. 5. OBRAS GERAIS

ABREU, Márcia: **Histórias de Cordéis e Folhetos** . Campinas: ALB/ Mercado Aberto. 1999.

ADORNO, Theodor: "Conferência sobre Lírica e Sociedade". **Os Pensadores**, vol.48. São Paulo: Abril Cultural. 1975. Trad. de Wolfgang Leo Maar.

AGUIAR, Flávio Wolf e SQUEFF, Enio: **Com Palmos Medida: Terra, Trabalho e Conflito na Literatura Brasileira**. São Paulo: Boitempo. 1999.

ALLOUCH, Jean: **Erótica do Luto**. Lisboa. Cia. de Freud. 1997. Trad. Procópio Abreu.

ALQUILLIER, F.: **Entrétiens sur le Surréalisme**. Paris: Mouton. 1968.

AMARAL, Amadeu: **Tradições Populares**. São Paulo: Hucitec. 1976.

ANDRADE, Manuel Correia de: **A Terra e o Homem no Nordeste**. São Paulo: Brasiliense. 1973.

AGAMBEN, Giorgio: **A Linguagem e a Morte** . Belo Horizonte: UFMG. 2006. Trad. de Henrique Burigo.

ARAÚJO, Alceu Maynard: **Folclore Nacional**. vol.3. São Paulo: Melhoramentos. 1967.

ARIÈS, PHILIPPE: **Sobre a História da Morte no Ocidente**. Lisboa: Teorema. 1989. Trad. de Pedro Jordão.

ASENSIO, Eugênio: **Poética y Realidad en el Cancionero Peninsular de la Edad Media**. Madri: Gredos. 1970.

BACHELARD, Gaston: **La trre et les revries de la Volont**. Paris: Jos Corti. 1948.

_____ : **La trre et les revries du Reps**. Paris: Jos Corti. 1946.

BKTHIN, Mikhail: **Esttica da Criao Verbal**. So Paulo: Martins Fontes. 2003. Trad. de Paulo Bezerra.

_____ : **Problemas da Potica de Dostoievski**. Rio de Janeiro/ So Paulo: Forense Universitria. 2002. Trad. de Paulo Bezerra.

BARBOSA, Joo Alexandre: **A Metfora Crtica** . So Paulo: Perspectiva. 1978.

BATAILLE, Georges: **L' Exprince Intrieure**. Paris: Gallimard. 1978.

_____ : **L' Erotisme**. Paris: Minuit. 1957.

_____ : **Las Lagrimas de Eros**. Madrid: Tusquets. 1997.

BAUDRILLARD, Jean: **A Troca Simbólica e a Morte**. Lisboa: 70. 1996/1997.

BENJAMIM, Walter: **Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo, Obras Escolhidas**. vol. 3. São Paulo: Brasiliense. 1989. Trad. de José C. M. Barbosa e Hemerson A. Baptista.

_____ : **Magia, Técnica, Arte e Política**. Vol. 1. São Paulo: Brasiliense. 1985. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet.

BEZERRA DE MENESES, Adélia: **Do Poder da Palavra**. São Paulo: Duas Cidades. 1995.

_____ : **As Portas do Sonho**. São Paulo: Ateliê. 2002.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus. 2002.

BHABHA, Homi K. : **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG. 2003. Trad. de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves.

BOSI, Alfredo: **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Cultrix. 1978.

_____ : "Cultura Brasileira e Culturas Brasileiras". **Dialética da Colonização**. São Paulo: Cia. das Letras. 1992.

_____ : **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix. 1991.

_____ : "A Escrita e os Excluídos". **Literatura e Resistência**. São Paulo: Cia. das Letras. 2002.

BOSI, Ecléa: **Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos**. São Paulo: Cia. das Letras. 2004.

BURKE, Peter: **Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Cia. das Letras. 1989.

BRILLIANT, R. **Portraiture**. Cambridge, MA: Harvard UP. 1991

BRUZZO, François: "textual dominion: the representative text and text representation. **Revista Word & Image**. Vol 5. nº 3. Julho – Setembro de 1989. Translated by S. C. Morris.

CAETANO VELOSO: **Estrangeiro** (cd). Polygram/ Philips. 1989.

CANCLINI, Nestor Garcia: **As Culturas Populares no Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense. 1983.

CANDIDO, Antonio: "Literatura e Subdesenvolvimento" . **A Educação pela Noite & Outros Ensaios**. São Paulo: Ática. 1987.

_____ : **O Estudo Analítico do Poema**. São Paulo: Humanitas. 1993.

_____ : "Inquietudes na Poesia de Drummond". **Vários Escritos**. Rio de Janeiro/ São Paulo: Ouro sobre Azul/ Duas Cidades. 2004.

_____ : **Textos de Intervenção**. São Paulo: 34/ Duas Cidades. 2002. Seleção, apresentação e notas de Vinícius Dantas.

_____ : **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Nacional. 1980.

_____ : **A personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva. 1968.

CASCUDO, Luís da Câmara: **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Ediouro. 2000.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE: **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar. 1992

CERTEAU, Michel de: **A Cultura no Plural** . Campinas: Papirus. 1995.

CHARTIER, Roger: **A História Cultural**. Rio de Janeiro: Bertrand/ Difel. 1990

CHAUÍ, Marilena: **Conformismo e resistência, Aspectos da Cultura Popular no Brasil**. São Paulo: Brasiliense. 1986.

CLÜVER, Claus: "Estudos Interartes: conceitos, temas, objetivos". **Revista Literatura e Sociedade**. São Paulo: USP. nº 2. 1997 (p. 37-55).

COHEN, Jean: **Estrutura da Linguagem Poética**. São Paulo: Cultrix. 1978. Trad. de Álvaro Lorencini.

CORVIN, Michel: **Dicctionaire Encyclopédique du Théâtre**. Paris: Bordas. 1991.

CROCE, Benedetto: **A Poesia: Introdução à Crítica e à História da Poesia e da Literatura**. Porto Alegre: UFRGS. 1967. Trad. de Flávio Loureiro Chaves.

CUNHA, Antonio Geraldo: **Dicionário Etimológico do Português**. São Paulo: Lexicon. 2007.

DASTUR, Françoise: **A Morte: Ensaio sobre a Finitude** . Lisboa: Difel.

DELGADO, Jose: **Tauromaquia o Arte de Torear**. Madrid: Turner Espanha. 1994.

DUBY, Georges e PERROT, Michelle: **Les Images du Fêmmme**. Paris: Seuil. 1992.

EAGLETON, Terry : **Teoria da Literatura: uma Introdução**. São Paulo: Martins Fontes. 1983. Trad. de Waltensir Dutra.

_____ : **Depois da Teoria**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2005. Trad. Maria Lúcia Oliveira.

EIKHENBAUM, B. et alii.: **Teoria da Literatura: os Formalistas Russos**. Porto Alegre: Globo. 1976.

ELIOT, T. S.: **De Poesia e Poetas**. São Paulo: Brasiliense. 1991. Trad. de Ivan Junqueira.

ESCARPIT, Robert: **Le Littéraire e le Social**. Paris: Flammarion. 1970.

ETZION, Judith: "The Spanish Polyphonic Cancioneros" . *Revista de Musicologia* n.º 11 (pp. 65 - 107). Madri. 1988.

FARIA, Ernesto: **Dicionário Escolar Latino Português**. Rio de Janeiro: MEC/FAE. 1991.

FERGUSON: **Evolução e Sentido do Teatro**. Rio de Janeiro: Zahar.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda: **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. Curitiba: Positivo. 2004.

FERREIRA, Tânia: **Dança Flamenca: Expressividade e Cotidiano**. São Paulo: Mackenzie. 2007.

FINNEGAN, Ruth: **Oral Poetry, its Nature, Significance and Social Context** . Cambridge: University Press. 1977.

FREUD, Sigmund. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Imago.

_____ : **Interpretação dos Sonhos**. Rio de Janeiro: Imago. 2006.

FRIEDRICH, Hugo: **Estrutura da Lírica Moderna**. São Paulo: Duas Cidades. 1991. Trad. de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva.

GOMEZ CASTANEDA, Juan: **Tauromaquia y Sociedad**. Madrid: Diputacion Ciudad. 1996

HAGSTRUM, J. H.: **The Sisters Arts: the Tradition of Literary Pictorialism and English from Dryden to Gray**. Chicago: Chicago UP. 1974.

HEFFERNAN, James A. W.: **Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry**. Chicago/ London: Chicago UP. 1993

HOUAISS, Antonio: **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. São Paulo:Objetiva. 2007

JAKOBSON, Roman: "Lingüística e Poética" . **Lingüística e Comunicação**, São Paulo: Cultrix.1991. Trad. de José Paulo Paes e de Izidoro Blikstein.

JAUSS, Hans Robert: **A História da Literatura como Provocação à Teoria da Literatura**. São Paulo: Ática. 1994

_____ : **Pour une Esthétique de la Réception**. Paris: Gallimard. 1990

_____ : **Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics**. Minneapolis: Minnesota UP. 1982.

JOBIM, José Luis (org.): **Palavras da Crítica** . Rio de Janeiro: Imago. 1992.

KAYSER, Wolfgang: **Análise e Interpretação da Obra Literária**. Amâncio Amado. 1976.

LAFETÁ, João Luiz: **Figuração da Intimidade** . São Paulo: Martins Fontes. 1986.

LEIRIS, Michael: **O espelho da Tauromaquia**. São Paulo: Cosac e Naify. 2002. Trad. de Samuel Titan Jr.

LEITE, Dante Moreira: **O Amor Romântico e Outros Temas**. São Paulo: Nacional/ USP. 1979.

LEJEUNE, Philippe: **Le Pacte Autobiographique**. Paris: Seuil. 1975.

_____ : **Je est un autre**. Paris: Seuil. 1980.

_____ : **Signes de Vie**. Paris: Seuil. 2005

LIBRERIA EDITRICE VATICANA: **Compêndio de Catecismo da Igreja Católica**. Vaticano: 2005

MACEDO, Sílvia Cristina Cordeiro de: **Antonio Baltar e a Cidade Integrada à Região**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos. São Carlos: Universidade de São Paulo – São Carlos. 2002

MALLARMÉ: **Oeuvres Completes**. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.1945.

MANUEL BANDEIRA: **Estrela da Vida Inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2007. 7ª edição.

MAUROIS, André: **Introdução ao Método de Paul Valéry**. Campinas: Pontes, 1990. Trad. de Fábio Lucas.

MEYER, Marlyse: **Autores de Cordel. Literatura Comentada**. São Paulo: Nova Cultural. 1989.

MITCHELL, W. J. T. : **Iconology: Image, Text, Ideology**. Chicago: Chicago UP. 1986.

MORIN, Edgar: **O Homem e a Morte**. Rio de Janeiro: Imago. 1997. Trad. de Cleone Augusto Rodrigues.

_____ : **L'Homme et la Mort**. Paris. Seuil. 1970.

_____ : **Amor, Poesia, Sabedoria**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2003.

NITRINI, Sandra: **Literatura Comparada**. São Paulo: EDUSP. 2000.

OLSON, David R. TORRANCE, Nancy: **Cultura Escrita e Oralidade**. São Paulo: Ática. 1995

ONG, Walter: **Interfaces of the Word**. New York: Ithaca UP. 1977.

_____ : **Orality and Literacy**. Londres/ Nova Iorque: Methuen. 1985.

ORTIZ BLASCO, M.: **Diccionario de la Tauromaquia**. Madrid: Espasa Calpe. 1995.

PAVIS, Patrice: **Dictionnaire du Théâtre – termes e concepts de l' analyse théâtrale**. Paris: Sociales. 1980.

_____ : **Análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva. 2003

PAZ, Octavio: **El Arco y la Lira**. México: FCE. 2006.

PEREIRA DA COSTA, F. Augusto: **Folk-lore Pernambucano**. Rio de Janeiro: Liv. J. Leite. (s/d)

PRADO COELHO, Jacinto do (org.): **Dicionário das Literaturas Portuguesa, Brasileira e Galega**. Figueirinhas: Porto. 1978.

POUND, Ezra: **A, B, C da Literatura**. São Paulo: Cultrix. 1989. Trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes.

PROENÇA, Ivan Cavalcante: **A Ideologia do Cordel** . Rio de Janeiro: Brasília/ Rio. 1977.

ROCHA, Clara Crablé: **O Espaço Autobiográfico em Miguel Torga**. Coimbra: Almedina. 1977.

ROSENFELD, Anatol: **Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva. 1989.

_____ : **Teatro Moderno**. São Paulo: Perspectiva. 1986.

- ROUGEMONT, Denis de: **L' Amour e l' Occident**. Paris: 1018. 2001.
 _____: **Penser avec les Mains**. Paris: Gallimard. 1972
 _____: **Les Mythes de l'Amour**. Paris: Gallimard. 1967.
- RYNGAERT, Jean Pierre: **Introdução à Análise do Teatro**. São Paulo: Martins Fontes. 1996.
 _____: **Ler o Teatro Contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes. 2003
- SAMOYAULT, Tiphaine: **L' Intertextualité**. Paris: Nathan. 2001.
- SCHWARZ, Roberto: **O Pai de Família e Outros Estudos**. Rio de Janeiro: paz e Terra. 1999.
- SLATER, Candance: **A Vida no Barbante – a Literatura de Cordel no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1984.
- SPITZER, Leo: **Lingüística e História Literária**. Barcelona: Salamanca. 1970.
- SÜSSEKIND, Flora: **A Voz e a Série**. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte: Sette Letras/ UFMG. 1998
- SZONDI, Peter: **Teoria do Drama Moderno**. São Paulo: Cosac e Naify. 2001. Trad. de Luiz Sérgio Repa.
- VALÉRY, Paul: **Oeuvres Completes**. Paris: Bibliotheque de la Pléiade. Gallimard. 1945.
 _____: **Eupalinos ou O Arquiteto**. São Paulo: 34. 1996. Trad. Olga Reggiani.
 _____: **Variedades**. São Paulo: Iluminuras. 1991. Org. de João Alexandre Barbosa e Trad. de Maiza Martins de Siqueir.
- WINN, J. A.: **Unsuspected Eloquence: a History of the Relations Between Poetry and Music**. New Haven: Yale UP. 1981.
- ZILBERMAN, Regina: **Estética da Recepção e História da Literatura**. São Paulo: Ática. 1989.
- ZUMTHOR, Paul: **Introduction à la Poesie Orale**. Paris: Seuil. 1983.
 _____: **A Letra e a Voz**. São Paulo: Cia. das Letras. 1993. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Amalio Pinheiro.