

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
LITERATURA BRASILEIRA

RODOLFO ROSSI

A mensagem do outro lado da linha: modernização e discurso em *Quaderna*, de João Cabral de Melo Neto

São Paulo
2022

RODOLFO ROSSI

A mensagem do outro lado da linha: modernização e discurso em *Quaderna*, de João Cabral de Melo Neto

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Cesar Alves

São Paulo

2022

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

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

R831m Rossi, Rodolfo
A mensagem do outro lado da linha: modernização e discurso em *Quaderna*, de João Cabral de Melo Neto / Rodolfo Rossi; orientador Fabio Cesar Alves - São Paulo, 2021.
116 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Crítica literária. 2. Literatura Brasileira. 3. Poesia moderna. 4. Poesia esociedade. 5. João Cabral de Melo Neto. I. Alves, Fabio Cesar, orient. II. Título.

Nome: ROSSI, Rodolfo

Título: A mensagem do outro lado da linha: modernização e discurso em *Quaderna*, de João Cabral de Melo Neto.

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), para a obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira

Aprovada em: __/__/____.

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Ao meu pai, José Ricardo Fumis Rossi, por me ensinar a beleza da Arte desde a minha infância e me incentivar a estudá-la na vida adulta, dedico como agradecimento este trabalho.

AGRADECIMENTOS

Acredito que a Literatura é uma das formas de expressão mais poderosas e criativas que dialogam com a realidade que nos cerca e a experiência do que é ser humano. Ao longo da produção desta dissertação, pautada no estudo crítico de poesia nacional, não pude deixar de pensar nas minhas próprias vivências enquanto brasileiro, bem como se tornou necessário conhecer mais sobre a vida dos meus semelhantes, a fim de me aproximar da dinâmica plural assumida pelo meu objeto de pesquisa. Seria impossível tratar da totalidade dos temas, das especificidades que os integram, sem somar às análises a presença do outro. Desse modo, gostaria de agradecer aqueles que contribuíram com esta caminhada, direta ou indiretamente, com sua visão de mundo e carinho comigo e com meu trabalho:

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fabio Cesar Alves, que vem transformando a minha experiência no universo das Letras de maneira decisiva desde a Iniciação Científica. Todo dia, me lembro do momento em que você me aceitou como seu orientando. É o meu maior tesouro da vida acadêmica. Independentemente do meu caminho futuro, levarei os ensinamentos de mestre e amigo que tive a sorte de receber de ti. Quando assumo o papel de professor, você está presente, comigo, na forma de conceber o mundo.

À Profa. Dra. Thaís Mitiko Taussig Toshimitsu e ao Prof. Dr. Ivan Marques, por me ensinarem a pensar e repensar a poesia cabralina no meu exame de qualificação, possibilitando a produção de uma leitura crítica particular de *Quaderna*.

Aos familiares, minha mãe Marli, meu pai José, minha irmã Gabriela e minha avó Maria Aurora, que me ensinaram o que é o amor desde a tenra infância. Pelas doces memórias que carrego comigo, essas que nos lembram sobre quem somos e de onde viemos. Obrigado pelo suporte ao longo do desenvolvimento desta pesquisa. Pelas palavras de bravura, que me incentivaram a seguir em frente, pelos afagos nos momentos de dor. Estaremos sempre juntos, independente dos rumos que a vida nos levar. Não existiria eu sem vocês e a minha gratidão pela vida que me deram é imensurável.

À minha namorada e melhor amiga, Elizabeth Zaniboni Damasceno, por trazer a novidade a cada dia. Por me fazer conhecer mais sobre mim, coisas que eu nunca me dei conta;

pelos olhos de mel, sempre doces ao encontro dos meus; pela abertura ao universo feminino, às experiências a dois. Dedico a minha leitura de “Paisagem pelo telefone” a ti, pois você esteve comigo durante o processo, em meus pensamentos, como se conversássemos, trocando carícias e cumplicidades, assim como o casal ao telefone. Você é a vida da minha vida.

Ao meu melhor amigo, Juliano Amaral dos Santos, que me inspira com a sua parceria, seu modo de ver a vida e a sua capacidade enquanto profissional de Letras. Por todos os anos que estudamos juntos, pelos incentivos à pesquisa e ao trabalho como professor. Acima de tudo, por me mostrar que eu posso sempre contar com você, com a sua presença iluminada e cheia de luz, em todas as aventuras da existência. Dedico a minha leitura de “Poema(s) da Cabra” a ti, por dizer que aqueles eram alguns dos versos mais lindos que havia lido. Obrigado por amar o que eu amo, meu eterno companheiro.

Ao meu grande amigo, Mestre Diego Aparecido Cafola, por todas as trocas de experiências, desde as que competem às Humanidades, até as que transitam pelo ser no mundo. A ti, gostaria de dedicar a minha leitura de “Estudos para uma Bailadora Andaluza”, pois sem a sua orientação eu não poderia falar sobre o Flamenco e a interculturalidade do poema. A sua voz tornou-se um guia para mim, contribuindo decisivamente para a compreensão do que é ser um pesquisador no Brasil. O seu carinho foi decisivo para que eu me conhecesse ainda mais enquanto pessoa, viva e atuante no mundo.

Aos colegas de mestrado, Leonardo Luís de Sousa Matos, Felipe Martins da Silva e Tiago Salomon Bezerra Mouallem, por todo o companheirismo apresentado ao longo desta jornada. Esta pesquisa seria inconcebível se não estivéssemos juntos. A minha admiração pelo trabalho de cada um de vocês foi combustível para pensar e repensar as minhas próprias práticas. Sorte daqueles que os têm como companheiros de trabalho e pesquisa. Toda a minha admiração a vocês.

Aos amigos, Mestre Maximilian Elias Correia e Doutorando André Borgato Morelli, por me ensinarem pacientemente sobre Biologia e Engenharia Civil, para que eu pudesse ler os poemas analisados nesta pesquisa em suas especificidades. Vocês são pessoas e profissionais exemplares para mim. Todo o meu respeito ao trabalho de cada um e espero que possamos trocar conhecimentos mais vezes. Ao Max, dedico as minhas leituras dos “poemas-cemitério”, por contribuir na investigação de seus signos. André, você me ensinou, quando leu

Dom Quixote, que é possível aprender mais sobre o mundo sem permanecer enclausurado naquilo que “deveríamos ser”, algo que carregarei comigo para o resto da vida.

À FFLCH-USP, a minha casa e, por extensão, ao departamento de Pós-Graduação do DLCV. Obrigado pela oportunidade que me concederam de vivenciar esta experiência transformadora que é a universidade, desde 2013.

RESUMO

ROSSI, Rodolfo. A mensagem do outro lado da linha: modernização e discurso em *Quaderna*, de João Cabral de Melo Neto. 2021. 116f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

A obra poética de João Cabral de Melo Neto (1920-1999), reconhecida pelo equilíbrio composicional da forma, foi amplamente discutida, ao longo do século XX, por meio do debate sobre a dimensão antilírica de suas composições. Notadamente, a produção de uma poesia racional e assertiva é uma das vertentes do projeto estético do poeta. No entanto, é preciso enfatizar outros elementos que constituem parte da sua produção, como a presença da subjetividade e a influência da transitividade discursiva, que integram a dinâmica investigativa do construtivismo cabralino com o intuito de desdobrar a percepção do sujeito lírico sobre os objetos poeticamente figurados nas composições. Nesse sentido, este trabalho, cujo intuito é o de entender como se constrói o apelo comunicativo dos poemas de *Quaderna* (1960), procura analisar o emprego ostensivo da *Cuaderna vía*, de modo a demonstrar como o metro é atualizado nos poemas a fim de estruturá-los como objetos de intersecção da linguagem lírica com a realidade empírica - levando em consideração a cristalização das tensões provenientes das esferas individuais, coletivas e históricas configuradas pelas vozes poéticas. Assim, verifica-se no livro uma articulação entre a estrutura dúplice dos poemas e a vida brasileira da década de 1950, o que nos conduz à hipótese de que a obra promove o encontro entre as duas faces, “erudita” e “popular”, do projeto estético de *Dois águas* (1956).

Palavras-chave: Crítica Literária. Literatura brasileira. Poesia moderna. Poesia e sociedade. João Cabral de Melo Neto.

ABSTRACT

ROSSI, Rodolfo. The message on the other side of the line: modernization and discourse in *Quaderna*, by João Cabral de Melo Neto. 2021. 116f. Dissertation (Masters Brazilian Literature) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

The poetic work of João Cabral de Melo Neto (1920-1999), recognized by compositional balance of form, was widely discussed, throughout the 20th century, through the debate about the anti-lyricism dimension of his compositions. Notably, the production of a rational and assertive poetry is one aspect of the poet's aesthetic project. However, it is necessary to emphasize other elements that are part of his production, such as the presence of subjectivity and the influence of discursive transitivity, which constitutes the Cabral's constructivism in order to unfold the perception of the poetic persona of the objects figured in the compositions. Thus, this work, whose aim is to understand how the communicative appeal of the poems of *Quaderna* (1960) is constructed, seeks to analyze the ostensible use of the *Cuaderna vía*. The objective is to demonstrate how the meter is updated in the poems in order to structure them as objects of intersection of the lyrical language with the empirical reality, taking into account the crystallization of the tensions provided by the individual, collective and historical spheres configured by the poetic voices. In this sense, it became possible to verify in the book the articulation between the doubled structure of the poems and Brazilian life in the 1950s, what leads us to the hypothesis that the work promotes the encounter of the two faces, "erudite" and "popular", of the aesthetic project of *Duas Águas* (1956).

Keywords: Literary criticism. Brazilian literature. Modern poetry. Poetry and society. João Cabral de Melo Neto.

LISTA DE POEMAS

Poema 1. Estudos para uma Bailadora Andaluza.....	47
Poema 2. Paisagem pelo Telefone.....	61
Poema 3. Cemitério Alagoano (<i>Trapiche da Barra</i>).....	72
Poema 4. Cemitério Pernambucano (<i>Custódia</i>).....	77
Poema 5. O Motorneiro de Caxangá.....	82
Poema 6. Poema(s) da Cabra.....	93

Sumário

Introdução	12
Capítulo 1 - Linguagem e comunicação na poética de João Cabral de Melo Neto: o projeto estético de <i>Quaderna</i>	14
1.1 - Breves considerações sobre a poesia moderna.....	14
1.2 - A poesia modernista de João Cabral de Melo Neto.....	20
1.3 - <i>Quaderna</i> : fortuna crítica	29
1.4 - A linguagem entremeada ao mundo: a <i>Cuaderna vía</i> como instrumento de intersecção da poesia com a realidade em <i>Quaderna</i>	39
Capítulo 2 - O encontro entre as <i>Duas Águas</i> na estrutura dicotômica de <i>Quaderna</i>	47
2.1 - “Estudos para uma Bailadora Andaluza” e “Paisagem pelo Telefone”.....	47
2.2 - “Cemitério Alagoano (<i>Trapiche da Barra</i>)” e “Cemitério Pernambucano (<i>Custódia</i>)”.....	71
2.3 - “O Motorneiro de Caxangá” e “Poema(s) da Cabra”.....	82
Considerações finais	108
Referências bibliográficas	112

INTRODUÇÃO

A fortuna crítica sobre a poesia moderna sofre com certa dificuldade em definir os limites do seu objeto. Esse impasse pode ser visto em leituras dos textos do poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto (1920-1999). Muito foi dito quanto à dimensão *antilírica* de sua obra, referida pelo alto poder de síntese e por certa autossuficiência da linguagem. Buscando explorar as suas composições pelo viés da transitividade e da relação entre arte e sociedade, questões que vêm ganhando cada vez mais relevância em pesquisas publicadas nas últimas duas décadas, este trabalho visa, na medida de suas possibilidades, unificar o dado estrutural e o social que enformam os poemas, demonstrando como o já citado construtivismo cabralino é elaborado junto às experiências pessoais, sociais e históricas vivenciadas pelo poeta.

Essa hipótese provém da ideia de que a *Cuaderna vía*, estrofe da métrica castelhana composta originalmente por quatro versos de catorze sílabas poéticas com cesura (dois hemistíquios de sete sílabas), forma de cunho didático e discursivo empregada ostensivamente em *Quaderna* (1960), foi atualizada pelo poeta frente às exigências da modernidade e adaptado para a versificação em Língua Portuguesa, tornando-se instrumento para o encontro de dicotomias, que se complexificam à medida que são justapostas pelo ato criativo do fazer poético. João Cabral se afasta da rigidez da composição espanhola para construir versos de 6, 7 e 8 sílabas, corroborando com o descritivismo dos poemas e, conseqüentemente, aproximando-os do ritmo prosaico, por meio da *dessonorização* e a *ressonorização imitativa*.¹

Defendemos essa tese por meio de considerações provenientes da leitura crítica de seis composições que integram o livro, intercaladas em três blocos. Em suma, pode-se dizer que a análise dos poemas nos conduziu a notar como *Quaderna* exige uma percepção quanto ao que resulta da interseção entre os signos comparantes, certo apelo à sensibilidade de maneira indireta e inusitada. A busca por uma leitura crítica da obra enfrenta dificuldades em definir o que determina a aproximação entre diferentes temas na fatura de seus vinte poemas. Por esse motivo, é possível compreender a razão de grande parte dos estudos questionarem se este livro dialoga criticamente com a “Primeira” ou “Segunda água” da coletânea que agrupa

¹ “De modo geral, houve no Modernismo, em relação ao Parnasianismo e ao Simbolismo, uma marcada dessonorização do verso; depois, uma ressonorização em outros termos. Por dessonorização entendo aqui uma diminuição dos efeitos sonoros regulares, ostensivos e evidentes, não a sonoridade de cada palavra; a busca de um som de prosa, inclusive com a supressão da rima, a quebra da regularidade rítmica, etc. (...). Mas recentemente houve uma retomada da sonorização intencional, apoiada na recorrência, no ritmo imitativo, no trocadilho. Daí a importância atual da recorrência e de práticas análogas. Inclusive as que se ligam ao processo de obter o efeito visual ao lado do efeito sonoro, - levando-se em conta que a poesia é feita para os olhos na civilização atual. Mas por uma curiosa vingança da sonoridade poética, os poetas que valorizam o efeito visual, como os concretistas, são os que também mais dependem do efeito sonoro.” In: CANDIDO, Antonio. *O Estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 1996, p. 79-80.

as obras anteriores, *Duas Águas* (1956).

Assim, com o intuito de demonstrar como *Quaderna* almeja a correlação entre temas caros ao poeta, este trabalho pretende analisar alguns dos poemas do livro por meio da percepção quanto à formalização das relações sociais, artísticas e históricas que atuam nessas formulações. A leitura analítica, em última instância, busca debater como a poética do livro carrega consigo a experiência do que é ser brasileiro em meio à modernização da segunda metade do século XX, considerando que se trata de uma poesia na qual o dado histórico revela-se sujeito lírico e nos objetos poeticamente figurados. De modo geral, o estudo tenta demonstrar como Cabral, no início dos anos 1960, aproxima a forma dos poemas à experiência europeia e à realidade periférica de seu país de origem.

CAPÍTULO I - LINGUAGEM E COMUNICAÇÃO NA POÉTICA DE JOÃO CABRALDE MELO NETO: O PROJETO ESTÉTICO DE *QUADERNA*

1.1 - BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE A POESIA MODERNA

A análise que tem por objetivo compreender o alcance de uma obra produzida durante o século XX pressupõe o debate que alimenta a perspectiva crítica sobre a lírica moderna. Desde o final do XVIII, a decadência da nobreza culminou em processos de modernização e nacionalismo acelerados em todo o mundo, estimulados pela emergência da classe burguesa e pela expansão do modelo capitalista de Estado. Em concomitância com a criação de uma “nova” civilização, em que a burguesia passou a ocupar a posição mais alta, surgiu o imperativo de renovação da linguagem artística. Esse anseio visava à consolidação de novas formas de representação, cujo objetivo era a ruptura com os modelos aristocráticos e a ascensão da nova elite ao poder, de modo a distingui-la da massa trabalhadora e empobrecida.²

Abandonada a visão teológica da nobreza (em que um deus e/ou um rei determinava os rumos da humanidade), a experiência particular ganhou *status* de verdade, de modo que a dificuldade de unificar o homem ao todo tornou-se um dos dilemas centrais da Era Moderna. Em meio ao impasse estrutural que floresceu no seio da recém-nascida ordem burguesa, a Literatura tornou-se o movimento de vanguarda da formação da identidade nacional dos novíssimos Estados-nação. Contudo, os escritores e intelectuais que se empenharam nesse projeto enfrentaram, de saída, a dificuldade de lidar com o mundo fragmentário ancorado - paradoxalmente - na razão e na ciência. Nesse cenário, como a arte literária, marcada pela expressividade individual, poderia tornar-se um monumento simbólico de representação de todauma sociedade em constante transformação por conta dos emergentes desenvolvimentos científico e tecnológico? Em última instância, qual seria a função do *belo* e da subjetividade, sendo esta o elemento central da poesia, frente à dedução objetiva do gosto?

Friedrich von Schiller (1759-1805), filósofo e dramaturgo alemão, foi um dos primeiros a dialogar com essas questões. O juízo estético proposto pelo *Imperativo Categórico*

² Claudio Magris, em texto que trata da exegese do romance, apresenta esta relação entre o aspecto formal da arte e a Era Moderna: “À modernidade é essencial, entre outras coisas, a ideia de domínio da história e da natureza, do projeto capaz de mudar-lhe e dirigir-lhe o curso. (...) O próprio homem, pouco a pouco – ou seja, suas paixões, suas percepções, sua consciência, sua lógica, seu ser –, surgirá mutável em sua essência, e mutável surgem, por conseguinte, os próprios cânones e ideais de poesia e beleza.” In: MAGRIS, Claudio. MORETTI, Franco (org.). “O romance é concebível sem o mundo moderno?”. *A cultura do romance*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 5.

de Immanuel Kant (1724-1804) era compreendido pelos intelectuais classicistas como uma ameaça à elaboração da criatividade e da imaginação artística. Em cartas endereçadas à Augustenburg e Körner, reunidas posteriormente no livro *A educação estética do homem* (1794), Schiller defende o oposto de seus contemporâneos: para ele, as ideias do filósofo não se opõem a arte, mas corroboram com a sua evolução. Nesse sentido, seu objetivo era o de estabelecer os parâmetros da *razão* kantiana como os preceitos a que o gosto estético deveria ser submetido.

Assim como Kant reconhece um conjunto de regras que regem a moral e a motivação do homem em sociedade,³ Schiller acredita que a arte deve ser avaliada por meio de fundamentos universais da prática, mesmo que o artista não utilize esses pressupostos em sua obra. Para o crítico alemão, a arte é um artefato dicotômico que condensa o encontro entre as forças do “eu” e as do “mundo”. Portanto, na visão schilleriana, o *belo* é resultado do choque entre as esferas individual e coletiva, na medida em que no imperativo da objetividade sobressaia experiência subjetiva.⁴

No entanto, apesar de defender a aproximação entre arte e razão, Schiller atentou-se ao fato de que definir aquela por seu caráter *utilitário*, como mandam as exigências da moral burguesa e capitalista, é flertar com a simplificação dos processos de representação e imaginação:

Nesta balança grosseira, o mérito espiritual da arte nada pesa, e ela, roubada de todo estímulo, desaparece do ruidoso mercado do século. Até o espírito de investigação filosófica arranca, uma a uma, as províncias da imaginação, e as fronteiras da arte vão-se estreitando à medida que a ciência amplia as suas.⁵

Se por um lado, a razão tornou-se a régua que determinava os limites da composição artística, por outro, ela edificou a torre de vigília que julga, por meio da padronização do juízo estético, o que poderia ser considerado arte e o que era descartável para

³ Numa filosofia prática, onde se trata de estabelecer, não princípios do que acontece, mas leis daquilo que deve acontecer, mesmo que isso nunca venha a acontecer (...) Ora, o que serve à vontade de princípio subjetivo de determinação é o fim, e, se este é dado unicamente pela razão, deve valer igualmente para todos os seres racionais”. In: KANT, Immanuel. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1964, versão digital (acesso em 21/07/2020), p. 27.

⁴ “O artista é, decerto, filho de sua época, mas ai dele se for também seu discípulo ou até seu favorito. (...) Vive o teu século, mas não sejas sua criatura; serve teus contemporâneos, mas naquilo de que carecem, não no que louvam. Sem partilhar de sua culpa, partilha de seu castigo com nobre resignação, e aceita com liberdade o jugo de que são incapazes de suportar tanto o peso quanto a falta”. In: SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 2002, p. 50-52.

⁵ SCHILLER, Friedrich. *Op. Cit.*, 2002, p. 22.

o todo social. Isso significa dizer que o artista acabaria por servir antes à coletividade do que aos seus interesses individuais. E, ao passo que a racionalização da *Estética* avançava, a sensibilidade era exaurida de sua capacidade de figurar o novo e o inusitado.

Assim, a lírica produzida do final do século XVIII até a metade do XIX cedia aos preceitos da ordem moral burguesa, de modo que o juízo de valores da nova elite tornou-se uma baliza da liberdade composicional e subjetiva. E a crítica dos excessos, que buscava determinar o que deveria (ou não) ser feito, encarcerou a poesia no campo da idealização estéril dos costumes e da representação sistêmica da vida cotidiana. Hugo Friedrich (1904-1978), no livro *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX* (1956), observa neste primeiro momento da literatura moderna a formalização daquilo que pode ser compreendido como *categorias positivas*. Tomando a obra do compatriota alemão Goethe (1749-1832) como exemplo, bem como as considerações críticas de Schiller, Friedrich demonstra como os poetas do período buscavam alinhar até mesmo as suas limitações (as *categorias negativas*) ao exercício da coletividade.⁶

Em contraposição a essa perspectiva utilitarista, os poetas da segunda metade do século XIX buscaram girar a poesia em outro sentido: o enfrentamento da suposta comodidade da vida burguesa, das definições imperativas da ciência e das imposições formais dos componentes de composição universais, que cerceavam as fronteiras poéticas. As *categorias negativas*, antes submetidas às lógicas das necessidades coletivas, tornaram-se o meio para se opor aos pressupostos da tradição; e a *anormalidade* (que caracteriza a originalidade do autor, segundo Friedrich) passou a ser compreendida como a motivação central da construção do poema.

Na tentativa de descolar a poesia das exigências estéticas burguesas, os poetas buscaram ressaltar a apreciação do sublime e do puro por meio da elaboração de uma linguagem pessoal e subjetiva. A formulação da angústia, do enfrentamento, da fantasia e da inclinação ao nada, livres das amarras da categorização, foram os pressupostos que tornaram possível resgatar a imprevisibilidade inerente ao processo da criação artística individual, o

⁶ “Das recensões de Goethe sobre poesia, colhemos apreciações, como: aprazimento, alegria, plenitude harmoniosa e afetuosa; “toda audácia curva-se a uma medida legítima”; as catástrofes transformaram-se em bênçãos; aquilo que é comum, é exaltado; o benefício de uma poesia é “que ela ensina a compreender a condição do homem como desejável”; ela tem “a serenidade interior”, um “olhar feliz para o real”, e eleva o indivíduo ao universalmente humano. As qualidades formais chamam-se: a significância (o conteúdo significativo) da palavra, uma “linguagem contida”, que “procede com cautela tranquila e exatidão” e escolhe cada palavra na medida justa, “sem conceitos acessórios”. Schiller vale-se de conceitos análogos: a poesia enobrece, dá dignidade ao afeto; é “idealização de seu objeto, sem a qual deixaria de merecer seu nome”: evita “raridades” (singularidades) que contrastariam com o “idealmente universal”; sua perfeição depende de uma alma límpida, sua bela forma da “continuidade do contexto”. In: FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução: Marise M. Curioni; Tradução das poesias: Dora F. da Silva. São Paulo: Duas cidades, 1978, p. 21.

que resultaria, por consequência, no surgimento do *belo* a partir do inesperado. Friedrich, ancorado nos pressupostos de Novalis (1772-1801), indica como a ruptura com os padrões estéticos fez com que a lírica moderna retomasse a subjetividade como traço fundamental: “a poesia baseia-se na “produção acidental propositada”: “quanto mais pessoal, mais local, mais temporal é uma poesia tanto mais ela está próxima do centro da poesia”.⁷

O impasse entre as *categorias negativas e positivas*, que alimenta o debate da poesia produzida no século XIX, é, sobretudo, um embate histórico decisivo para os caminhos que a arte viria a percorrer dali por diante. O que surge como novidade deste estágio do desenvolvimento da poética moderna é a defesa do acaso; e não é estranho pensar que proteger a possibilidade de ater-se à abstração individual resultaria na radicalização da “arte pela arte” e no alheamento do “eu” poético frente ao coletivo. Se por um lado, separar o *belo* da verdade e da moral era imprescindível para que a criatividade fosse resguardada, por outro, a lírica pautada pelas *categorias negativas* sofreu duras críticas por conta da perda de capacidade comunicativa em prol da representação subjetiva e imprevisível.

Utilizando o pressuposto do poeta estadunidense T. S. Eliot (1888-1965), “A poesia pode comunicar-se ainda antes de ser compreendida”,⁸ Hugo Friedrich reflete sobre o modo que os poetas do final do século XIX e da primeira metade do XX lidaram com as heranças de seus antecessores. Enquanto no XVIII, a lírica foi referida por suas capacidades *utilitaristas*, e no começo do XIX, pela sua capacidade de representação do onírico e do subjetivo, o período seguinte lidou com o enfrentamento de ambas as perspectivas.⁹

O conceito de *dissonância*, proposto por Friedrich, exemplifica como os poetas do período lidaram com a ideia de condensar a experiência individual e coletiva. Para o crítico: “Quando a poesia moderna se refere a conteúdos - das coisas e dos homens - não as trata descritivamente, nem com o calor de um ver e sentir íntimos. Ela nos conduz ao âmbito do não familiar, torna-os estranhos, deforma-os.”¹⁰ Nesse sentido, é possível afirmar que a *dissonância* propõe o ato de subverter a realidade por meio do exercício criativo com as palavras, de modo a reconhecê-la por seu estado de exceção. Se por um lado, a *anormalidade* típica do autor causa estranhamento, pois prevê um esfacelamento das estruturas da realidade sob o olhar individual, por outro, o *fascínio*, que provém da capacidade de transformação da linguagem, reconstrói essas estruturas por meio de uma nova perspectiva. Portanto, o

⁷ FRIEDRICH, Hugo. *Op. Cit.*, 1978, p. 21.

⁸ FRIEDRICH, Hugo. *Idem*, 1978, p. 15.

⁹ “A poesia quer ser uma criação autossuficiente, pluriforme na significação, consistindo em um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistério dos conceitos.”. In: FRIEDRICH, Hugo. *Ibidem*, 1978, p. 16.

¹⁰ FRIEDRICH, Hugo. *Ibidem.*, 1978, p. 16.

enfrentamento entre a realidade material e o artefato artístico que rivaliza com ela estabelece a força comunicativa do poema, que é antes apreendida pelos sentidos e as sensações provocadas por esse embate do que pela razão e pela objetividade.

Tomando ciência dessa questão, pode-se dizer que, para os poetas do final do século XIX e início do XX, seria equivocados ceder exclusivamente aos impulsos oníricos da criação, bem como descartá-los pela necessidade de aproximar-se do discurso coletivo, visto que essas ações incorreriam nos mesmos erros praticados por seus antecessores. Desse modo, a poesia, no sentido “puro”, tornou-se um objeto de pesquisa experimental das formas, de modo que o artista assume o papel de organizador das experiências que buscava figurar por meio da criatividade.¹¹ O equilíbrio composicional surge à medida que a inteligência entra em cena para estabelecer o vínculo entre as estruturas do mundo e as da linguagem, a fim de que a subjetividade penetre a realidade, mas que não seja limitada por sua capacidade de assimilação objetiva.¹²

É notável como a teoria proposta por Friedrich possui um poder de síntese e neutralização dos conflitos históricos que envolvem a lírica moderna. Contudo, os esclarecimentos do crítico não dão conta da pluralidade contida na produção do período. Para o estudioso italiano Alfonso Berardinelli (1943-), em “As muitas vozes da poesia moderna” (2007), são poucos os autores modernos (como Eliot e Valéry) que se encaixam na proposta de Friedrich, o que o leva a crer que o equívoco de *A Estrutura da Lírica Moderna* é a tentativa de definir a poesia por meio dos conceitos pertencentes ao final do século XIX.¹³ Além disso, enquanto Friedrich escrevia o seu ensaio, nos anos 1950, com o intuito de condensar a experiência estética dos séculos anteriores, a poesia moderna não só havia se tornado um objeto

¹¹ A título de exemplo, o poeta francês Paul Valéry (1871-1945) foi um dos autores que se tornou referência mundial no debate do experimentalismo na lírica em defesa da “poesia pura”: “Na verdade, um poema é uma espécie de máquina de produzir o estado poético através de palavras. O efeito dessa máquina é incerto, pois nada é garantido em matéria de ação sobre nossos espíritos. Mas qualquer que seja o resultado e sua incerteza, a construção da máquina exige a solução de muitos problemas. Se o termo máquina os choca, se minha comparação mecânica parece grosseira, observem que a duração de composição de um poema, mesmo bem curto, pode absorver anos, enquanto a ação do poema em um leitor será realizada em minutos. Em alguns minutos este leitor receberá o choque de criações, de aproximações, de vislumbres de expressões acumulados durante meses de procura, de espera, de paciência e de impaciência. (...) Em nenhuma arte o número das condições e das funções independentes a serem coordenadas é maior.”. In: VALÉRY, Paul. “Poesia e pensamento abstrato”. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 217.

¹² Para Friedrich, “Este (o poeta) não mais participa em sua criação como pessoa particular, porém com inteligência que poetiza, como operador da língua, como artista que experimenta os atos de transformação de sua fantasia imperiosa ou de seu modo irreal de ver num assunto qualquer, pobre de significado em si mesmo. Isto não exclui que tal poesia nasça da magia da alma e a desperte.”. In: FRIEDRICH, Hugo. *Op. cit.*, 1978, p. 17.

¹³ “Ao descrever o que considera a “estrutura” profunda e transcendental da lírica moderna, Friedrich dá uma contribuição indireta à teoria da *poésie pure*, elaborada sobretudo na esteira do mais prestigioso sucessor de Mallarmé no século XX, isto é, Paul Valéry. Segundo Friedrich, pois, o estilo da lírica moderna já está definido no final do século XIX.”. In: BERARDINELLI, Alfonso. “As muitas vozes da poesia moderna”. *Da poesia à prosa*. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007, p.19.

cotidiano, mas também foi inserida nos debates que surgiram por conta do conceito de *indústria cultural* desenvolvido pelos sociólogos alemães da Escola de Frankfurt, Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973).¹⁴

Em “As fronteiras da poesia” (2007), Berardinelli retoma o debate acadêmico preocupado com a definição da lírica moderna e observa um conseqüente abandono dessa tentativa nas últimas décadas do século XX. Segundo o crítico, o russo Roman Jakobson (1896-1982) foi um dos últimos empreendedores entre os que buscavam alinhar as diversas perspectivas críticas sobre a lírica. A teoria das *funções da linguagem*, ancorada nos conceitos da Linguística Saussuriana, buscou lidar com essas produções textuais meio da apreciação do conceito de “função poética” da linguagem. Essa ideia propõe que um texto seja poético na medida em que a elaboração da forma precede a divulgação de uma mensagem e/ou faz referências externas ao texto. Isso significa dizer que a poesia surge antes do significante do que do significado. Berardinelli exemplifica o conceito ao mesmo tempo em que questiona os limites a que ele se encontra sujeito: “Interrompida a relação com a realidade extralinguística (o referente), a língua poética é definida como esvaziamento e suspensão do significado. Sua semântica é, por definição, frustrada (frustrante?).”¹⁵. Assim, o crítico defende que se para a “função poética” a lírica produz um objeto em si, descolado da realidade, o conceito nada mais é do que a manutenção da ideia de “arte pela arte”, pois ele não dá conta de resolver as exigências *utilitaristas* que recaem sobre a arte poética desde o século XVIII.¹⁶ Se levarmos em consideração a proposta jacobsoniana, os problemas da formulação poética estariam resolvidos com a ideia de “poesia pura” buscada por Mallarmé (1842-1898) e seus seguidores, como Paul Valéry.

Com o avanço das teorias estruturalistas e neoformalistas, nos anos 1960 e 1970, a crítica permaneceu com a mesma tentativa de prescrever a poesia como forma *anticomunicativa*, enclausurando-a cada vez mais em estruturas ocas e vazias de significado. E os poetas do período poderiam fazer qualquer coisa com a linguagem, menos cruzar a linha

¹⁴ “Nos anos 1950, anos em que Friedrich escreveu seu livro, a arte moderna já havia estabelecido uma sólida relação com a crítica e as instituições. Já podia dispor de um público. A formação desse novo público culto (formação que o livro de Friedrich ajuda a consolidar) começou a tornar a arte moderna menos escandalosa e mais previsível. (...) As transformações do gosto criaram novos hábitos, entre estes, precisamente o hábito do novo. A estrutura da percepção e da fruição estética começou a modificar-se. A arte moderna, que pretendia escapar ao gosto burguês e manter-se alheia à indústria cultural, modificou o gosto do público neoburguês e influenciou a indústria cultural.” In: BERARDINELLI, Alfonso. *Op. cit.*, 2007, p. 40.

¹⁵ BERARDINELLI, Alfonso. “As fronteiras da poesia”. *Da poesia à prosa*. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007, p. 14.

¹⁶ “A literatura não encarnaria, pois, uma atitude comunicativa mais enérgica e viva, mas seria fuga da comunicação e do significado. As fronteiras da poesia seriam, nesse sentido, limites que comprimem aquela dimensão ao mesmo tempo sublime e depauperada em que a linguagem se desencarna, ainda que o seu tecido de figuras seja mais denso e espesso”. In: BERARDINELLI, Alfonso. *Op. Cit.*, 2007, p. 15.

entre composição e comunicação: “tudo era possível em poesia, tudo era permitido, *exceto dizer alguma coisa*”,¹⁷ aponta Berardinelli. À medida que os estudiosos ditavam o que era lirismo (ou não), a linguagem poética se distanciava da realidade, tornando-se mais escassa e menos inovadora. E, pouco mais de três séculos após Schiller debater os limites que cerceiam as fronteiras da poesia, Berardinelli ainda as vê regulamentadas pelos mesmos impasses que causaram uma cisão no meio acadêmico.¹⁸

1.2 - A POESIA MODERNISTA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

O debate sobre a suposta pureza anticomunicativa da poesia moderna é necessário para pensar a poética do autor pernambucano João Cabral de Melo Neto. Desde o seu primeiro livro, *Pedra do sono* (1942), a crítica ressaltava o rigor construtivo de sua linguagem e certo afastamento da realidade empírica, por meio de poemas que aderiram ao Surrealismo.¹⁹ A escolha pela composição de versos duros, que exigem do leitor um esforço para adentrar um universo hermético e áspero (em que a atenção sobre o próprio material é permanentemente requisitada)²⁰ é um dos eixos centrais da produção cabralina. As obras seguintes, *Os três mal-amados* (1943), *O Engenheiro* (1945) e *Psicologia da Composição* (1947), foram amplamente discutidas, ao longo do século XX, em vistas ao equilíbrio composicional empregado na formulação da estrutura poética, demarcada pelo esforço cerebral e pelo distanciamento em relação à realidade empírica. Somente com a publicação dos livros do Tríptico do Capibaribe (*O Cão sem Plumás* (1950), *O Rio* (1953) e *Morte e Vida Severina* (1955), fase reconhecida

¹⁷ BERARDINELLI, Alfonso. *Op. Cit.*, 2007, p. 16.

¹⁸ “As fronteiras da Literatura, entendida como máquina textual que devora a si mesma, dilatavam-se enormemente, impedindo que a ideia e a essência literária entrassem de fato em atrito com algo de diferente e de estranho.”. In: BERARDINELLI, Alfonso. *Idem.*, 2007, p.16.

¹⁹ “Trabalhando um material caprichoso, como é o do sonho e o da associação livre, o Sr. Cabral de Melo tem necessidade de um certo rigor por assim dizer construtivista. Daí se fechar dentro dos seus poemas, onde há um mínimo de matéria discursiva e um máximo de libertação do vocábulo - entendendo-se por tal a tendência para deixá-lo valer por si, manifestando o poder de sugestão que possui. As palavras, que têm um poder sugestivo maior ou menor conforme as relações que as ligam umas com as outras, se dispõem nos seus poemas quase como valores plásticos, nesse sistema fechado que assume às vezes o caráter de composição pictórica, e a beleza nasce da sua interrelação.”. In: CANDIDO, Antonio. *Poesia ao norte. Remate de Males.*

<https://doi.org/10.20396/remate.v0i0.8635983> (2012). Acesso em 01/10/2020.

²⁰ Em entrevista ao programa “Primeiro Plano”, da TV Cultura, em 1945, o poeta afirma o desejo de produzir uma poesia diferente, particular e exigente: “Eu vi que era possível escrever uma poesia áspera. Uma poesia com uma textura áspera. Uma poesia que fosse difícil de ser lida em voz alta. Uma poesia que não embalasse o leitor. (...) Eu gostaria de fazer uma poesia que não fosse um carro deslizando em cima de um pavimento de asfalto. Aquela coisa lisa. Eu gostaria de fazer uma poesia, que neste caso, o leitor é o carro, ele passasse em cima de uma rua muito mal calçada, que o carro fosse sacolejado a todo momento. Uma poesia em que para passar de uma palavra para a outra, tivesse que pensar. Em cada palavra, há um obstáculo para o leitor”. In: RAMOS, Luiz Fernando. *Mestres da Literatura - Quatro vezes quatro João Cabral de Melo Neto*. Brasília: Tv Escola, 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=KO1N9ihfCjY>. Acesso em: 05/11/2020.

pela presença ostensiva da denúncia sobre a miséria nordestina, é que surgiram estudos preocupados com a relação dos poemas com a sociedade brasileira.

Apesar do surgimento de leituras voltadas para a transitividade do discurso cabralino, em obras ostensivamente engajadas como as do tríptico, a ideia de um “poeta engenheiro”,²¹ preocupado com a racionalização da linguagem e com o rigor imagético e figurativo da poesia, permaneceu como a base da crítica ao longo dos anos. Contudo, o rigor estruturalista, alheio aodado histórico de que, de modo mediado, essa lírica se alimenta, seria suficiente para compreender a totalidade dos poemas?²²

O trabalho dos estudiosos dos anos 1960 e 1970, como Luiz Costa Lima (1937-), Benedito Nunes (1929-2011) e João Alexandre Barbosa (1937-2006), foi o de demonstrar como é imprescindível pensar na produção de João Cabral a partir de sua capacidade de articular uma poesia autorreflexiva (ênfase na técnica e na capacidade criativa do poeta). Em 1968, Costa Lima propôs os poemas de João Cabral como universos *autônomos* arquitetados por meio das palavras, de modo que a estrutura linguística independe da discursividade em relação ao externo ou dos sentimentos individuais do autor:

O que existe para o poeta, basicamente, são as palavras, não seus sentimentos, o que as palavras têm a dizer é bem mais que a dor dos desencontros e das aspirações pessoais, que as esperas, seus desenlaces. O mundo não é minha dor, ela apenas nele cabe. A poesia não é o disfarçado canto do fôro íntimo ou enganoso encanto do seu leitor. Na verdade, se ela tem alguma função é a de ser resposta em linguagem, resposta constituída em estrutura própria, resposta-constituente e não simples resposta-reflexo, ainda que organizante do que reflete.²³

É importante pensar como o crítico reconhece nos poemas um trabalho de alto

²¹ Para Haroldo de Campos, a poesia praticada por João Cabral se assemelha ao exercício do construtor de edifícios, pois propõe a sustentação da matéria por meio do cálculo assertivo: (O poeta promoveu) a instauração, na poesia brasileira, de uma poesia de *construção, racionalista* e objetiva, contra uma poesia de expressão, subjetiva e irracionalista. *Os poemas de O engenheiro são como que feitos a régua e a esquadro, riscados e calculados no papel*. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 80-81.

²² Em depoimento concedido a Selma Vasconcelos, o crítico Antonio Candido ressalta como o construtivismo cabralino busca promover, de maneira mediada e inusitada, a capacidade discursiva prevista na linguagem poética: “Eu acho que existe, na obra de João Cabral, muita coerência, porque, até na poesia social dele, a gente sente que sua preocupação principal é a construção. Ele é um construtor. (...) O construtor é aquele que vê o poema como um objeto a ser construído metodicamente. A emoção tem que ser transformada em palavras neutras. E, na medida em que ela é neutra, ela comove muito, enquanto a poesia derramada é indiscreta, é a poesia em que o sentimento atrapalha a forma. Parece mais expansão psicológica que construção. Isso nunca aconteceu em João Cabral, mesmo na sua poesia aplicada, na poesia para teatro. Sempre um grande construtor. Por isso, acho que o livro cujo título melhor o exprime é *O engenheiro*”. In: VASCONCELOS, Selma (org.). *João Cabral de Melo Neto: retrato falado do poeta*. Recife: Editora CEPE. 2009, p. 153-154.

²³ LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968, p. 10.

poder inteligível e criativo -, mostrando como Cabral empenhou-se em um projeto estético em vistas da promoção da arte lírica por meio de um trabalho minucioso e autorreflexivo. O arranjo (e rearranjo) rigoroso dos poemas resultam em estruturas linguísticas de rico valor semântico. No entanto, considerar que essa potência nunca se torna relativizada pelo crivo dos “sentimentos”, “aspirações” e “desenlaces” do autor - e a relação dessas questões com o tempo histórico - pode incorrer em uma perspectiva unilateral da poesia cabralina como estrutura autônoma que se desprende do íntimo para consolidar-se.

Benedito Nunes compreende, em seus ensaios de 1971, reunidos no livro *João Cabral: a máquina dopoema* (2007), que o lirismo de Cabral provém da luta entre o artista e as palavras; o artífice e os objetos a lapidar. Segundo o estudioso: (Cabral) “pretende colocar e resolver (o problema) que não é outro senão o da origem, fim e existência atual da poesia (...) O ponto crucial é o seu tratamento no conjunto de construções que é o texto”²⁴. Essa perspectiva, muito parecida com as considerações de Lima, preocupa-se em debater a articulação lúcida e estratégica configurada pelos poemas. “Não é o que se traz para o poema, mas o que resulta de sua realização, que legitima o seu exercício”.²⁵ Novamente, há uma perspectiva que enfatiza legitimamente a construção, de modo a despi-la da intencionalidade do poeta, uma abordagem certamente moderna, mas que pode igualmente levar ao mundo autossuficiente erigido pelos poemas cabralinos.²⁶ O poema voltar-se-ia então para si, e o diálogo estabelecido entre ele e o mundo, em termos de formalização do real, tornar-se-ia dispensável.

O crítico João Alexandre Barbosa, por outro lado, preocupa-se com a presença da individualidade do autor nos poemas (a intersecção entre intenção e produção), mas mantém uma linha de pesquisa próxima aos estudos de ordem Formalista e Estruturalista do período. Segundo o crítico, a síntese da produção cabralina está na elaboração de um universo linguístico imitativo, minuciosamente arquitetado pelo poeta por meio da *mimese existencial*:

A imitação do objeto construído permite que João Cabral afirme a sua

²⁴ NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007, pp. 42-43.

²⁵ NUNES, Benedito. *Op. Cit.*, 2007, p. 38.

²⁶ É nesse sentido que Benedito Nunes indica a construção, muito própria de Cabral, de um “molde descritivo”, que supõe um esquema de substituição e equivalência entre as palavras que edificam o poema, obtendo como resultado a “degradação da metáfora”, isto é, o reducionismo da imagem poética: “É como a carpintaria ou o andaime que se integrasse numa construção depois de a ela ter servido, um fenômeno que pertence à lógica da linguagem, na qual tem origem o mecanismo do *tropos*. Foi a essa lógica que o poeta recuou, para, em atenção à clareza e ao rigor da construção por ele objetivados, fundamentar, em matrizes previamente estabelecidas, a extensão e o limite de suas imagens. Isso lhe permitirá, ao mesmo tempo, jogar com os termos componentes do molde descritivo, substituindo-os uns pelos outros - de acordo com as relações de equivalência preestabelecidas, e que ele sempre tomará por base -, e fazer progredir, de outro modo, a desagregação da unidade da metáfora iniciada no primeiro período”. In: NUNES, Benedito. *Idem.*, 2007, pp. 46-47.

condição, sem que, para isto, seja necessário ultrapassar os limites da composição. É esta (composição) que se deixa falar, embora se esteja consciente da mediação exercida pela experiência do poeta. (...) Não quis dizer, quis fazer, e que foi a intenção de fazer que quis o que eu disse.²⁷

É possível notar que o estudo de Barbosa aponta para uma característica elementar da poesia cabralina: seu poder de construir realidades, o que lhe permite assegurar a verossimilhança da estrutura poética, de modo que esta cristaliza-se em um artefato autônomo (e inusitado). Porém, ao considerar que o poeta não precisa “ultrapassar os limites da composição” - e que a consciência mediada é apenas o gatilho do processo -, o crítico sugere que os poemas se constituem de maneira vertical, pois se apropriam dos elementos do mundo somente para imitá-los (à moda da Antiguidade Clássica). O poema “se deixa falar”, mas antes para validar a si mesmo do que para aproximar-se das figuras que o integram e da realidade que o alimentou.

O legado da leitura construtivista dos anos 1960-1980 influenciou diretamente a crítica sobre João Cabral produzida entre 1980-2000. Na obra de Antonio Carlos Secchin (1952-), *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos* (1985), há o reconhecimento de que a lírica produzida por Cabral não se limita apenas ao campo da celebração de si mesma. A capacidade do poeta de reduzir a linguagem ao essencial expõe a presença do silêncio (o aspecto inacabado e lacunar da poesia) como reverberação do mundo externo que integra a estrutura do poema.

De acordo com Secchin, o ato de aparar da linguagem as arestas que lhes são acessórias, de modo a comunicar o vazio e a não-história²⁸ que se ocultam sob os discursos e as coisas, é o elemento central da produção cabralina. A percepção sensorial figura a apreciação do signo linguístico, gira este em diferentes perspectivas, a fim de descascá-lo das camadas de abstração e das concepções arbitrárias que o delimitam: uma poesia guiada por meio de um “olhar de plasticidade”.²⁹ Cabral articula minuciosamente as palavras, transita entre as possibilidades de reconhecimento do signo-constituente: do todo para a unidade mínima, e vice-versa.

²⁷ BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975, p. 72.

²⁸ SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999, p. 163-164.

²⁹ “Na poesia brasileira, João Cabral é dos autores que mais insistem na questão da perspectiva. Demonstração cabal disso é o recurso de saturar com dois, três ou mais símiles um único signo-base: assim, se a imagem 1 é válida, *sob certo ângulo* a 2 é mais pertinente... Desse modo, relativiza-se também o “poder de verdade” do emissor, pois sua verdade não tem centro que a imobilize: altera-se ao sabor dos deslocamentos imagísticos.”. In: SECCHIN, *Op. Cit.*, 1999, p. 193.

Contudo, apesar de ressaltar a intenção do poeta na criação do poema, prevista na construção matemática da linguagem, o estudo de Secchin se assemelha aos dos construtivistas, pois a relação entre o objeto e a palavra (significado-significante) dita os rumos tomados pela construção poética. Se a linguagem não é capaz de condensar o seu objeto, insistirá em reduzi-lo ao essencial. Se o objeto carece de algo e/ou convive com uma ausência, a linguagem sofrerá da mesma precarização. Apesar de denotar a mediação do crivo seletivo do poeta,³⁰ a perspectiva crítica de *A poesia do menos* enfatiza a racionalização da linguagem e pouco diz sobre a possibilidade de que a subjetividade, atuante no tempo histórico, participe ativamente dessa articulação. A poética cabralina seria, nessa perspectiva, visceral e direta, fruto de um trabalho calculista e centrado no tratamento objetivo da matéria, o que é procedente, mas parece não atentar suficientemente para a ancoragem dessa mesma produção em vistas a uma realidade particular.

Certamente, a dedicação de João Cabral à luta por uma poesia racional e autossuficiente, como proposto pelo próprio poeta e pelos críticos supracitados, é indispensável para compreender o seu trabalho poético. No entanto, limitar-se à dimensão antilírica de seus poemas implica o apagamento da subjetividade e a relação entre essas composições e a realidade empírica com a qual dialogam. Mesmo quando a linguagem é trabalhada em prol do apagamento da intenção e da subjetividade do autor, esse gesto não pode ser compreendido como uma resposta poética frente ao mundo exterior?³¹

O enfoque na assertividade da construção lírica parece não atentar para o fato de que a percepção de que a construção da poesia se dá, também, pela discursividade, de modo que a relação entre os sentimentos pessoais e a realidade empírica é determinante para compreender a poética cabralina. Em primeiro lugar, deve-se levar em conta que a articulação

³⁰ “A contenção da grandeza referencial, atada à contenção retórica, se traduz, em livro posterior (*Serial*), na existência de textos dedicados à aranha, ao relógio, ao ovo de galinha. Destaquemos que, ao projetar em escala microtópica o real (como o arquiteto em sua prancha), João Cabral trabalha um universo domável/desmontável em seus elementos constituintes, o que é relevante para um poeta cujo “olho é tacto” (“Escritos com o corpo”, *Serial*, p. 56). In: SECCHIN, *Idem.*, 1999, p. 150.

³¹ Em “Poesia e Composição” (1952), é possível compreender como a dicotomia entre inspiração e trabalho é decisiva para a obra de João Cabral: “A composição literária oscila permanentemente entre dois pontos extremos a que é possível levar as ideias de inspiração e trabalho de arte. De certa maneira, cada solução que ocorre a um poeta é lograda com a preponderância de um outro desses elementos. Mas essencialmente essas duas maneiras de fazer não se opõem. Se uma solução é obtida espontaneamente, como presente dos deuses, ou se ela é obtida após uma elaboração demorada, como conquista dos homens, o fato mais importante permanece: são ambas conquistas de homem, de um homem tolerante ou rigoroso, de um homem rico de ressonância ou de um homem pobre de ressonâncias. Por este lado, ambas as ideias se confundem, isto é, ambas visam à criação de uma obra com elementos da experiência de um homem. E embora elas se distingam no que diz respeito à maneira como essa experiência se encarna, essa distinção é acidental - pois a prática, e através dela o domínio técnico, tende a reduzir o que na espontaneidade parece domínio do misterioso e a destruir o caráter de coisa ocasional com que surgem aos poetas certos temas ou certas associações de palavras”. In: NETO, João Cabral de Melo. “Poesia e Composição”. *Obra Completa*. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 1994, p. 725.

dos signos linguísticos em prol da construção de um valor de significação na elaboração de uma obra de arte (neste caso, de poemas), pressupõe uma relação entre língua (ação) e pensamento, dado que a experiência subjetiva atua constantemente na criação de sentido em conjunto com a linguagem.³² Nascido em 1920, o pernambucano cresceu em meio aos engenhos de cana-de-açúcar da família, instalada em Recife. Duas décadas depois, aos 20 anos de idade, foi ao Rio de Janeiro trabalhar no serviço público, o que abriu caminho para a diplomacia brasileira, ramo em que atuou grande parte da sua vida. Viveu como embaixador mundo afora (Londres, Barcelona, Berna, dentre outras cidades europeias), mas sua poesia sempre se manteve integrada ao país de origem.³³ Em carta enviada a Manuel Bandeira, em 1951, Cabral confessa como as suas experiências no exterior o levaram a crer que seria imprescindível ao escritor brasileiro o reconhecimento das desigualdades provenientes de nossa condição subdesenvolvida:

Porque da Europa é que pude descobrir como o Brasil é pobre e miserável. Isto é: depois de ver o que é a miséria europeia - enorme na Espanha, Portugal, dura na França, na Inglaterra - acho que é preciso inventar outra palavra para a nossa, cem vezes mais forte. Por tudo isso ser abstrato é trágico e ridículo para um brasileiro. (...) Hoje eu compreendo melhor como para qualquer artista brasileiro deixar de ser brasileiro para ser “universal” significa empobrecimento.³⁴

No ano seguinte, João Cabral foi acusado pelo Governo Vargas (1930-1945 / 1951-1954) de promover práticas subversivas de cunho comunista - o Partido Comunista Brasileiro encontrava-se na ilegalidade desde 1947.³⁵ Sua punição, recomendada pelo decreto do então presidente da República, seria a desativação dos poderes que lhe foram concedidos por meio do título de cônsul da 1ª classe do Ministério das Relações Exteriores. Segundo os promotores do julgamento, a condenação deveria ser ordenada pelas duras penas atribuídas

³² “A unidade do “eu” na multiplicidade dos atos intencionais, essencialmente dinâmica, está em constante devir: o “sujeito lírico” não existe, ele se cria.”. In: COMBE, Dominique. — “A Referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia” I. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. *Revista USP*. São Paulo, V. 84, jan. de 2010, p. 128.

³³ O empenho cabralino de aproximar poesia e sociedade torna-se evidente neste trecho de entrevista concedida à Margarida Autran, em 1968: “Um dia, ao passar os olhos por um exemplar do *Observador econômico e Financeiro*, uma cifra chamou-me a atenção: a expectativa de vida no Recife era de 28 anos, enquanto que na Índia, era de 29. Se isso acontecia na minha terra, eu precisava denunciá-lo. Como a poesia é a minha forma de expressão, usei-a e escrevi *O Cão sem Plumam*.”. AUTRAN, Margarida. “O imortal que tem medo da morte”. *Fatos & Fotos*. Rio de Janeiro, 5 de setembro de 1968. In: MAMEDE, Zila. *Civil Geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982*. São Paulo: Nobel/Edusp/INL, 1987, p. 138.

³⁴ SUSSEKIND, Flora. “Carta 36”. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000, p. 146.

³⁵ Dados históricos sobre o Partido Comunista foram encontrados em:

<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/AEraVargas2/artigos/DoisGovernos/CassacaoPC>. Acesso em 05/11/2020.

aos transgressores da democracia: “chegando ao terreno da ação objetiva, da ação criminosa contra o Estado e a Ordem Política e Social, devendo, todos, serem chamados à responsabilidade criminal, que será proposta, a final, juntamente com as penalidades administrativas”.³⁶

Enquanto o Brasil dos anos 1950 e início dos 1960 possuía uma atmosfera de otimismo em relação ao futuro, dado que diversos setores da sociedade encontravam-se esperançosos com a superação do atraso nacional por meio da modernização,³⁷ João Cabral preocupava-se em denunciar, a partir do poema *O Cão sem plumas*, as contradições provenientes das decalagens do progresso.³⁸ Nesse sentido, torna-se evidente como é impossível desconsiderar a transitividade de seus poemas (e a presença da subjetividade neles), mesmo quando a intransitividade parece predominar em algumas de suas composições posteriores. O alcance de seus poemas não se limita ao *status* de afirmação da lírica em si, especialmente distanciada da realidade; não se trata, a partir de *O Cão sem plumas*, de uma “poesia comunicativa”, mas de uma poesia que quer explorar a simetria, mas também comunicar, chegar ao outro por vias menos diretas ao dispor os questionamentos do autor em relação aos novos tempos que se desenham no horizonte.

De acordo com Thaís Toshimitsu, reavaliar a visão racionalista da poesia cabralina, cristalizada pela crítica ao longo dos anos, tornou-se fundamental para os estudiosos do século XXI. A fim de demonstrar como o construtivismo é entremeado pela transitividade, a autora aponta para o fato de que a obra poética de João Cabral resguarda as tensões provocadas pelo embate entre os sentimentos de aproximação e recusa do escritor, que se encontrava a distância (ideológica e espacial) do quadro social brasileiro desde o final da década de 1940, mas que buscava incessantemente a integração com o país de origem por

³⁶ BRASIL. SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL, Mandado de Segurança nº 2264. Impetrante: João Cabral de Melo Neto. Arquivo Judiciário, v. 112/03, p. 467-472. Data do julgamento: 01/09/1954.

³⁷ “Foram anos de agitação e de muitos projetos para a arte e a poesia, correspondentes à passagem dos anos 50 para os anos 60: de um período de otimismo e crença nas transformações sociais a serem conduzidas pelo desenvolvimento econômico e tecnológico para um período de tensões ideológicas agudas, crises políticas sucessivas, conflitos sociais. Se, no decênio de 50, a retomada do espírito vanguardista de atualização e pesquisa formal se inseria no clima de fé na construção do futuro, isto é, se a experiência formal ligava-se à ideologia da modernização, na entrada do decênio seguinte passou ela a estar ligada à idéia de Revolução, ou melhor, a própria modernização dependia agora de um agente político-social efetivo (...) Em poucos anos, os rumos tomados pelo processo de transformação estariam à distância daqueles idealizados pela euforia desenvolvimentista dos anos 50 e pelo debate ideológico das esquerdas no início de 60”. In: SIMON, Iumna Maria. “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). *Revista Novos Estudos - CEBRAP*. Nº 26, março de 1990, p. 121-122.

³⁸ Nos versos de “O Cão sem Plumas”, podemos ver a dicotomia que o poema prevê na paisagem do Rio Capibaribe: “O rio sabia / daqueles homens sem plumas. / Sabia / de suas barbas expostas, / de seu doloroso cabelo / de camarão e estopa. / Ele sabia também / dos grandes galpões da beira dos cais / (onde tudo / é uma imensa porta / sem portas) / escancarados / aos horizontes que cheiram a gasolina.”. In: NETO, João Cabral de Melo. “O Cão sem Plumas” (1950). *Obra Completa*. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 1994, p. 108-109.

meio da memória e da discursividade lírica:

A conjugação entre a racionalidade construtiva moderna e a matéria atrasada brasileira produzirá uma subjetividade específica, oscilando entre as memórias do lugar, espaço físico, mas também de um determinado lugar social e o antilirismo, espécie de racionalização do poeta, homem maduro e consciente do país subdesenvolvido de onde veio e que se fala em seus poemas, a partir dos anos 50.³⁹

Toshimitsu dialoga diretamente com uma questão fundamental para a poesia cabralina: o não-lugar (ou, entremeio) vivenciado por João Cabral ao longo de sua vida como representante do governo brasileiro no exterior. É curioso pensar que o distanciamento espacial do poeta em relação ao Brasil tornou-se um fator determinante para os caminhos tomados pela recepção crítica de sua obra, o que explica a preferência pelo estudo do construtivismo cabralino em detrimento das relações dela com o social e o subjetivo.⁴⁰ Nesse sentido, a pesquisadora revela como o construtivismo é, de fato, fundamental para a leitura da produção do poeta, mas seus poemas não se limitam à autossuficiência da linguagem ou ao trabalho minucioso do artesão. O que João Cabral expõe são suas incertezas frente aos processos da modernização atrasada brasileira de modo indireto e inusitado:

Em meio a formulações antiéticas, imagens contraditórias ou dúplices, seria fácil pensar que essa linguagem é a expressão de um processo de transição histórica. No entanto, as incertezas não estão mecanicamente postas nos jogos de contrariedades e duplicidades que mais facilmente lemos em seus poemas, mas ainda adiante e de maneira muito menos direta.⁴¹

A mediação linguística das tensões históricas, proposta pela obra de Cabral, é dada por meio da apreensão (e aproximação) das formas populares junto ao lirismo erudito. Isso pode ser verificado no uso da *quadra*, que aparece em alguns poemas de *Paisagens com figuras*, torna-se a base estrutural de *Uma Faca só Lâmina* e paradigma estético em *Quaderna*. De acordo com a pesquisadora, o emprego do metro corrobora com a divisão analítica do

³⁹ TOSHIMITSU, Thaís Mitiko Taussig. *O Rio, a cidade e o poeta: impasses e contradições na poesia de João Cabral de Melo Neto*. Tese de Doutorado em Letras - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009, p. 5.

⁴⁰ “A juventude e a velhice no Rio de Janeiro e a vida adulta em muitos países tão diversos dificultam o traçado de um método de estudo de sua obra a partir do conhecimento do ambiente sócio-histórico no qual viveu e produziu. Talvez seja esse um dos motivos (ainda que não o principal) por que grande parte de sua fortuna crítica concentre-se na análise da lógica interna à obra - os poemas são vistos por sua relevância autônoma e menos por um caráter heterônimo, em que pesem os muitos âmbitos, referências e contextos de sua formação.” In: TOSHIMITSU, Thaís Mitiko Taussig. *Op. Cit.*, 2009, p. 1.

⁴¹ TOSHIMITSU, Thaís Mitiko Taussig. *Idem*, 2009, p. 6.

construtivismo cabralino, mas também remonta às formas populares de expressão europeias e brasileiras. É justamente nesse movimento de articulação entre o próprio fazer poético e as tradições literárias do país de origem e dos mediterrâneos que o poeta revitaliza o seu projeto estético. A poesia cabralina dos anos 1960, ciente das durezas do subdesenvolvimento e do seu tempo, repõe, a partir da articulação entre racionalidade e subjetividade, o gigantesco movimento econômico e social que ocorria na modernização atrasada do Brasil subdesenvolvido:

De *Quaderna* a *Serial*, Cabral inclui no poema as formas da modernização através da qual o país se transformava e o desejo de tornar seu poema gesto de intervenção rigorosa sobre a matéria. Da quadra popular à serialização da indústria, Cabral altera o sentido do quadrado ao tentar afastar-se do paradigma europeu e, simultaneamente, dar à forma geométrica combinada à estrofação um caráter moderno, especificamente local. Aquilo que delinea o sentido da escolha do quatro deixa de ser, desse modo, valor preconcebido, para tornar-se construído no poema ou no livro, como um todo. (...) A segunda vertente da poesia de Cabral firma-se, assim, onde o projeto de aproximação da cultura popular falha. A racionalidade se apresenta como nova alternativa ao subdesenvolvimento.⁴²

É preciso pensar que o cerne de *Quaderna*, livro publicado pela primeira vez em Lisboa, no ano de 1960 (dado que demonstra a tentativa de expansão geográfica da poesia cabralina, que transita entre os cenários mediterrâneos e sevilhanos, previamente trabalhados em *Paisagens com figuras* (1956)), não é a recusa da experiência pessoal ou de suas origens, mas na consolidação delas junto à linguagem racional. Em suma, parece-nos que o alcance dos poemas provém dos sentimentos de dúvida frente às estruturas históricas, sociais e políticas do subdesenvolvimento, movimento de ir e vir que demonstra o que é ser brasileiro em meio à modernização do país na segunda metade do século XX. Pensamos que foi a partir desse projeto ambicioso que Cabral buscou alçar a poesia brasileira ao *status* de internacionalização, título cobiçado desde o advento dos Modernistas da Geração de 1922, o que contradiz a noção de que a obra cabralina é alheia a de seus antecessores modernistas.⁴³ A tentativa está no Brasil

⁴² TOSHIMITSU, Thaís Mitiko Taussig. *Op. Cit.*, 2009, p. 201.

⁴³ Em carta enviada ao poeta Drummond (um dos seus principais mentores) em 1941, é possível observar como Cabral já almejava, desde o seu primeiro livro, produzir uma poesia capaz de se aproximar dos acontecimentos do seu tempo, assim como os poetas modernistas que o inspiravam: “Quero que me desculpe ter escrito esta carta apenas para falar em mim. É que a perspectiva da publicação desse livro (Pedra do sono) me tem deixado num estado quase de pânico. Sinto que não é esta a poesia que eu gostaria de escrever; o que eu gostaria é de falar numa linguagem mais compreensível desse mundo de que os jornais nos dão notícia todos os dias, cujo barulho chega até nossa porta; uma coisa menos “cubista”. In: SUSSEKIND, Flora. “Carta 8”. *Op. Cit.*, 2000, p. 171.

capitalista e ao mesmo tempo pré-burguês de Oswald de Andrade (1980-1954),⁴⁴ no mundo burguês decadente de Carlos Drummond (1902-1987) e permanece latente na lírica do poeta pernambucano em vistas à modernização pós-guerra.⁴⁵ *Quaderna*, certamente, é um livro importante para a tentativa de apreensão poética da realidade brasileira, que desde os anos 1950 pauta ostensivamente a produção do nosso autor.

1.3 - *QUADERNA*: FORTUNA CRÍTICA

A fim de avaliar o que é próprio de *Quaderna*, parte da crítica procurou examinar o livro por meio da ênfase em duas vertentes: a do desenvolvimento da metodologia autorreflexiva e analítica empregada na elaboração da linguagem poética e a da apreciação da figura feminina, que é paradigma estético em diversos poemas. Essa binaridade, de fato, constitui veio fundamental da obra, visto que dialoga com interesses temáticos e recursos estilísticos presentes nas composições. Contudo, é preciso notar que a ênfase em tais perspectivas pode incorrer em uma visão unilateral, em que o dado aparente é elevado em detrimento de outros elementos, externos e internos, que participam ativamente na construção de sentido dos textos.

Dentre os estudos sobre a obra, há desde os que se preocuparam com o lugar de *Quaderna* no cânone cabralino, como os que buscaram ressaltar as suas particularidades. De todo modo, nos parece relevante a ideia de que o livro é significativo dentro da produção do autor, seja por conta de seu diálogo com os temas anteriormente trabalhados pelo poeta ou por seu poder de inovação do projeto estético iniciado em *O engenheiro*.

A princípio, podemos verificar essas questões nas considerações de Benedito Nunes e João Alexandre Barbosa, nos anos 1970. Em *A máquina do poema*, Nunes enfatiza a dimensão estrutural do livro, ressaltando o empenho do poeta em alçar mecanismos de mediação da linguagem, de modo que a organização lúcida e precisa dos objetos poeticamente figurados é o cerne da elaboração dos poemas. Esse rigor composicional, para o crítico, tem por intuito enfatizar o construtivismo dos livros anteriores, sobretudo por meio do

⁴⁴ Sobre a poesia oswaldiana como tentativa de conquistar a reciprocidade entre a experiência local e os países centrais, ver SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. *Que horas são?: Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 26-27.

⁴⁵ “Tanto a poesia de João Cabral, de tom cosmopolita, sem referência ao dado nacional, quanto a crítica e a Poesia Concreta ou a sequência que lhes foi dada pelos críticos literários ao longo dos anos 60, 70 e 80 refletiam o contexto de um desejo preciso, mas também uma dinâmica da história literária do Brasil: a vontade de participar da produção internacional não mais como periferia ou, em outros termos, havia o desejo de superação da condição de atraso do Brasil.” In: TOSHIMITSU, Thaís Mitiko Taussig. *Op. Cit.*, 2009, p. 23.

desenvolvimento do processo de redução das metáforas às suas unidades nucleares. Em *Quaderna*, a *quadra* torna-se instrumento analítico da linguagem a fim de esmiuçar as imagens poéticas em busca de sua condição nuclear. Trata-se de uma poesia autorreflexiva, que avalia constantemente o que a integra, de modo a regulamentar o universo mediado pelo poeta. Nesse sentido, a ênfase do texto estaria no descritivismo, emplacado por meio de versos que legitimam a transparência dos mecanismos utilizados em sua formulação.⁴⁶

Segundo o crítico, Cabral busca no livro o equilíbrio da *quadra*, ao mesmo tempo em que promove uma variação métrica e rítmica dos versos. O poeta transita entre os extremos da sonoridade, produzindo uma cadência em que a musicalidade do verso é incessantemente justaposta. Tal interdição, muito similar ao esquema de estrofes proposto no poema *O Rio*, estaria ligada à ideia de uma poesia narrativa, em que o encadeamento das estrofes preserva a relação de sentido entre os períodos, método análogo à articulação de parágrafos na literatura em prosa.

Contudo, apesar de denotar a presença da discursividade nos poemas, Nunes propõe que as composições adotam feições elípticas, dado demarcado, por exemplo, no uso de advérbios que denotam circunstancialidade.⁴⁷ De fato, é importante pensar que a linguagem é trabalhada por meio de signos relativizados, mas também é preciso notar que isso não significa a redução do alcance comunicativo dos poemas; pelo contrário, é justamente o encontro entre assertividade e contestação que consolida as dicotomias integradas aos constituintes. Além disso, o abandono da rigidez métrica e rítmica da *quadra*, como explicitado por Nunes, já não poderia ser considerado como uma abertura do construtivismo cabralino para a experimentação da forma, uma vez que esse movimento repõe certa desconfiança em relação à rigidez estrutural da poesia?

João Alexandre Barbosa, em *A imitação da forma*, também mantém-se centrado no aspecto estrutural dos poemas de *Quaderna*, apesar de ressaltar a pluralidade temática contida na obra, que não provém apenas do lirismo amoroso, mas também do âmbito social,

⁴⁶ “Largamente empregada por João Cabral, a *quadra* torna-se paradigma em *Quaderna*. É a *Cuaderna Vía* como um módulo controlador da elaboração e do encadeamento de imagens. Instrumento metodológico de precisão analítica, a *quadra*, exercendo função cartesiana, permite dividir um objeto em tantas partes quantas sejam necessárias ao seu perfeito entendimento poético. Por intermédio dessa divisão “analítica”, nos dois níveis de linguagem - linguagem-objeto e metalinguagem -, um dos quais, o da metalinguagem, se sobrepõe reflexivamente ao outro-, continua o processo de decomposição da metáfora, responsável pela estrutura translúcida de “Estudos para uma Bailadora Andaluza”” In: NUNES, Benedito. *Op. Cit.*, 2007, p. 82.

⁴⁷ “As unidades descritivas, muitas vezes começando numa *quadra* e se complementando noutra, guardam entre si a continuidade de sentido que têm os períodos e os parágrafos na prosa. Mantendo uma feição discursiva, a linguagem de *Quaderna* torna-se contudo mais elíptica, mormente ao emprestar-se a categoria de verbos a certos advérbios. É o caso de *quando* e *onde*, que obrigam a atenção a deter-se nas coisas que formam o primeiro círculo do voo, também círculo gráfico da memória, traçado em “De um avião”. In: NUNES, Benedito. *Idem*, 2007, p. 85.

previamente trabalhado nos livros anteriores.⁴⁸ Para o crítico, o caráter inovador das composições encontra-se na capacidade com que o poeta amarrou a consonância entre forma poética e o conteúdo empírico por ela trabalhado, de modo que a poesia cabralina passa a reafirmar o seu próprio funcionamento ao aproximá-lo com o dos outros elementos da realidade.⁴⁹ Assim como Nunes, Barbosa propõe que tal novidade está ligada à promoção da *quadra* - que torna-se fundamental para a elaboração da linguagem analítica. É o incessante movimento de cercar as imagens poéticas, de modo a isolá-las de tudo o que não é *forma*, que torna a poesia - ditada pelo construtivismo cabralino - capaz de apresentar, com lucidez, a essência dos seres e das coisas.

O caráter mimético do poema, nesse sentido, repõe os elementos do mundo de modo fidedigno no universo criado pela poesia, pois apreende os temas de seus constituintes, imitando-os sem a presença de influências externas e/ou da sensibilidade (de modo que é a neutralidade do poeta e a concretude da linguagem que garantem a objetivação do abstrato, tornando-o real no espaço do texto).⁵⁰ Segundo Barbosa, a partir do emprego desse método racional e objetivo nas composições, Cabral conquistou a confiança necessária para trabalhar com questões lúdicas em *Quaderna*, como a apreciação do universo feminino, de modo que a subjetividade, que tende ao risco de descolar o item figurado de sua verdadeira identidade, não faria parte dessa articulação:

A mulher, por exemplo, não entra pela porta mole da sentimentalização: ela entra é pela linguagem, seja da dança, seja da arquitetura, seja das águas do “Rio e/ou poço”, seja da própria palavra, seja das frutas do Nordeste.⁵¹

Certamente, é possível afirmar que a obra não só busca ampliar o debate dos livros anteriores, sobretudo no que tange aos temas nordestinos e espanhóis, mas também é a que mais largamente trabalha o lirismo amoroso em todo o cânone cabralino. Além disso, o empenho na produção de uma poesia racional e assertiva, como pressupõe Barbosa, é central

⁴⁸ “*Quaderna* oferece ao leitor atento a peculiaridade de ser juntamente com *Paisagens com figuras* o mais completo repositório das experiências narrativa e dramática d’*O Rio e Morte e vida Severina*”. In: BARBOSA, João Alexandre. *Op. cit.*, 1975, p. 176.

⁴⁹ “*Quaderna* é, ao meu ver, o livro em que João Cabral assume o domínio, não direi de sua linguagem, mas da linguagem da poesia: a imitação do real se faz agora amplamente porque a sua linguagem parece ter aprendido com os objetos uma certa forma de realização (leia-se tornar real)”. In: BARBOSA, João Alexandre. *Idem.*, 1975, p. 157.

⁵⁰ “O que se busca extrair da imagem é, sobretudo, a linguagem do objeto comparante a fim de, por seu intermédio, atingir uma objetividade que sendo linguística, é, por isso mesmo, no espaço do texto, mais real. (...) A imitação da forma, e não do conteúdo, a via para o abstrato está assegurada sem que se percam as matrizes do concreto.”. In: BARBOSA, João Alexandre. *Ibidem*, 1975, p. 167.

⁵¹ BARBOSA, João Alexandre. *Ibidem*, 1975, p. 163.

para a arquitetura poética de *Quaderna*. No entanto, é possível notar traços da experiência pessoal e histórica em diversos poemas do livro. A título de exemplo, podemos citar “Estudos para uma Bailadora Andaluza”, poema de abertura do livro, em que a voz poética recorre aos elementos da paisagem brasileira, provenientes da memória, para descrever as ações da dançarina espanhola no momento do espetáculo.⁵² Dessa forma, denota-se que a leitura de Barbosa (assim como a de Nunes) é de extrema relevância para a compreensão dos poemas de *Quaderna*, mas, ao considerar a linguagem poética cabralina como autossuficiente, parece desconsiderar outros elementos, internos e externos, que atuam nas composições.

Nos anos 1980, a fortuna crítica de *Quaderna* permaneceu centrada no aspecto formal dos poemas, mas avançou em relação aos seus antecessores por considerar outros aspectos que atuam nas composições, como a interioridade proveniente do olhar subjetivo. Marta Peixoto (1948-), em *Poesia com Coisas* (1983), prevê duas tendências na coletânea *Terceira Feira* (1961), título que reúne *Quaderna* e *Dois Parlamentos*, além do inédito *Serial: o apreço pelo construtivismo e a avaliação da realidade a partir da experiência sensorial*. De acordo com a autora, Cabral passou a enfatizar, ainda mais, o exercício criativo da poesia nas publicações dos anos 1960. A elaboração do poema, problema que permanece em primeiro plano, provém da percepção dos sentidos (visão, olfato, ouvido, tato e paladar), apoiando-se em percepções sobre a matéria a fim de alinhar, de maneira assertiva, as características da imagem em autoconstrução no espaço da linguagem poética. Sobre “Estudos para uma Bailadora Andaluza”, Peixoto indica como a tentativa de dar forma à imagem da dançarina é, também, um método de exposição do próprio trabalho do poeta, que recria a atividade descrita.⁵³ Assim como Nunes, Peixoto enfatiza o emprego ostensivo da *quadra*, considerando o abandono da rigidez métrica e rítmica tradicional. A estudiosa sugere que tal proposta de inovação, possivelmente, provém de influências da música dodecafônica e do construtivismo das artes plásticas da década de 1920, que defenderam movimentos estéticos pautados pelo uso da serialização e das formas geométricas, respectivamente.⁵⁴ De maneira análoga a esses tipos

⁵² No sexto conjunto de estrofes do poema, podemos encontrar os seguintes versos: “Não só da vegetação / de que ela dança vestida / (saias folhudas e crespas / do que no Brasil é chita).” In: NETO, João Cabral de Melo. *Op. Cit.*, 1994, p. 224.

⁵³ “A operação “procurar a imagem” tem também seu aspecto lúdico. A elaboração de analogias, oferecidas como possibilidades hipotéticas e depois descartadas em favor de outras mais “apropriadas”, inclui hábeis rodeios que mantêm o discurso poético um passo à frente do leitor, pois a voz narrativa ultrapassa as restrições que ela própria se impõe. A analogia *bailadora-fogo*, por exemplo, na abertura de “Estudos”, logo se ramifica em metáforas que remetem à vitalidade animal e vegetal. (...) O desejo de encontrar uma imagem adequada para o objeto torna-se uma forma de exibir a invenção linguística, cuja atividade não se deixa conter por nenhum plano preestabelecido.”. In: PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas (uma leitura de João Cabral de Melo Neto)*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983, p. 138-139.

⁵⁴ ⁵³ “A persistência da quadra e da articulação de unidades semelhantes em estruturas maiores também

de composição, Cabral desenvolveu a sua própria atividade poética por meio de dois exercícios esquemáticos: a repetição de signos linguísticos e seus referenciais, de modo a explorá-lo por diversas perspectivas, e a avaliação minuciosa das particularidades desses constituintes. Tal movimento de avanço e contestação, dentro do espectro construtivista cabralino, resultou em uma ênfase no momento criativo e inventivo do fazer poético, de modo que os objetos descritos são configurados a partir das ações oriundas da linguagem analítica (o que sugere a produção de uma poesia em que os termos empregados encontram-se em processo de autoconstrução).

Em contraposição aos seus antecessores, Peixoto propõe que a percepção sensorial, apesar de não ser central para a elaboração dos poemas de *Quaderna*, não se restringe à imitação do objeto figurado. Em sua leitura de “A palavra seda”, a estudiosa demonstra como a sensorialidade é utilizada como método para amplificar o alcance significativo dos termos constituintes a que a voz poética busca explorar, desenvolvendo uma correlação com a linguagem que a corporifica.⁵⁵ Nesse sentido, é possível notar como Peixoto indica que a percepção sensorial é alimentada pela articulação entre a intuição e a forma, de modo que a ambiguidade entre a palavra e o seu referente repõe impasses a que o poeta passa a explorar incessantemente - dando origem ao aspecto lúdico da poesia: extrair o lirismo dos seres e dos objetos.

Segundo a estudiosa, os poemas de *Terceira Feira*, em sua maioria, têm como motivação a descrição de um item exterior, de modo que a autorreferência se dá de modo impessoal. A exceção se encontra em algumas composições de *Quaderna*, em que o *eu* e o *tu* (sobretudo, em vistas ao erotismo da lírica amorosa) se tornam evidentes. Em geral, os poemas que lidam com o encontro e a integração de seres e objetos ocorrem de maneira positiva (dado que pode ser verificado em “Paisagem pelo Telefone”, por exemplo), mesmo quando o resultado final do descritivismo se encerra em ruptura. Contudo, há também os poemas que se pautam pela *negatividade*, como “Poema(s) da Cabra” e “Paisagens com cupim”. Independentemente da resolução dada à matéria, é preciso pensar que o que motiva a poesia cabralina em *Quaderna* são as dicotomias a que ela passa a investigar sob a roupagem da *quadra*.

homólogas manifesta-se, então, em todos os poemas de *Terceira Feira*. A importância concedida à construção, assim como o título *Serial*, revelam talvez a influência das séries da música dodecafônica e a disposição em série de formas geométricas na pintura construtivista dos anos 20. (Em mais de um poema, Cabral mostra sua admiração por Mondrian). Tanto a música serial quanto a pintura construtivista originam-se na construção racional, regida por certas restrições formais, e visam proporcionar um prazer intelectual”. In: PEIXOTO, Marta. *Op. Cit.*, 1983, p. 140.

⁵⁵ “Por um lado, então, a percepção renova a linguagem, mas por outro, a percepção depende da linguagem, tomando como ponto de partida metáforas ou grupo de palavras já estabelecidas anteriormente.”. In: PEIXOTO, Marta. *Idem*, 1983, p. 142-143.

No livro de 1960, a assertividade do construtivismo se lança ao desafio de poetizar o que resulta das relações de aproximação e distanciamento que as coisas configuram entre si. O momento do choque entre as categorias *positiva* e *negativa*, a que a linguagem busca figurar, ressalta o lirismo proveniente do íntimo e do contato, mas também do distanciamento e das limitações contidas na matéria. Essa relação de oposição entre contiguidade e dissonância, na estrutura reiterante dos poemas, dá corpo às tensões que surgem na interação entre os objetos figurados, a fim de ressaltar suas características mais sensíveis e inusitadas que se encontram elididas sob as evidências da forma. Segundo Peixoto, esse dado revela como o construtivismo, apesar de permanecer como o cerne da produção cabralina, passa a conviver com uma abertura para o confronto com diferentes percepções, com as quais divide a tarefa de alimentar a estrutura dos poemas.⁵⁶

Os apontamentos de Peixoto em relação às dicotomias nos parece ser veio fundamental para a leitura crítica de *Quaderna*, pois propõe a investigação das tensões a que o livro busca figurar poeticamente. Por esse motivo, o que a pesquisadora crê ser um dado minoritário parece ser, na verdade, uma marca fundamental da composição de *Quaderna*. É preciso pensar que a subjetividade e a discursividade lírica, demarcadas pela presença do “eu” e do “tu”, presentificam-se em toda a obra, pois mesmo quando a transitividade não se formaliza de maneira evidente, ela integra a composição dos objetos poeticamente figurados. Nesse sentido, o que a autora considera como “modalidades mais amenas da percepção” pode se configurar como uma armadilha tratando-se da poesia de João Cabral, visto que o poeta evita a demagogia e o dado aparente em prol de uma discursividade indireta e mordente. Em entrevista concedida à Revista do Instituto Moreira Salles (IMS), Cabral revela a dificuldade da crítica em detectar o “humor negro” contido em sua obra.⁵⁷ Em poemas de *Quaderna*, como “Cemitério Alagoano (*Trapiche da Barra*)” e “Cemitério Pernambucano (*Custódia*)”, os relacionamentos humanos são pautados pelas relações mercadológicas das paisagens figuradas, de modo que o grotesco escancara as contradições da modernização brasileira dos

⁵⁶ “Apesar de Cabral continuar a defender o ascetismo, a separação e o controle racional, a presença de temas que negam ou se opõem a esses valores é uma inovação importante em *Terceira Feira*. O interior desarmado e despido, o contato feliz e a fusão, bem como a referência aos sentidos que partindo de um domínio restrito da visão e do tato agressivos (faca) inclui modalidades mais amenas da percepção, revela novos relacionamentos no meio humano e natural, demonstrando também uma espécie de reintegração, uma aproximação do que antes estava despedaçado ou amputado. Esta nova riqueza inclui, no entanto, valores contrários que se mantêm em tensão: o positivo e o negativo com frequência trocam de sinal e os opostos rara vez abandonam o seu confronto”. In: PEIXOTO, Marta. *Op. Cit.*, 1983, p. 172.

⁵⁷ **Cadernos: Voltando ainda à ideia de limites, quais seriam agora os da crítica em relação à exegese de sua obra?** João Cabral: A crítica nunca se preocupou com o humor negro de minha poesia. Leia Dois Parlamentos, por exemplo. É puro humor negro. Em Morte e Vida Severina, também existe humor negro”. GAMA, Rinaldo. “Considerações do poeta em vigília: Entrevista concedida a Rinaldo Gama”. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 1, Mar. de 1996, p. 27.

anos 1950-1960.

Em *João Cabral: A poesia do menos* (1985), Antonio Carlos Secchin promove uma leitura de *Quaderna* a partir de análises centradas na estrutura dos poemas, que são subdivididos em grupos determinados por sua abordagem temática e pelo método de composição métrico e rítmico. O ponto de partida do estudo provém da ideia de que o livro de 1960 dá continuidade ao projeto estético de *Paisagens com figuras* (1956), sobretudo por conta da pluralidade de assuntos desenvolvidos nos poemas que o compõem, mas também pela entrada de um novo interesse, que será desenvolvido por diferentes perspectivas:

O Nordeste, a Espanha, e o diálogo entre ambos, marcados pelo vetor comum de uma condição humana definida pelos signos 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 homogeneidade na captação da mulher. O novo objeto será apreendido sob vários ângulos, e servirá a diversas intenções.⁵⁸

Secchin busca ressaltar a gama de temas contidos na obra, bem como a boa quantidade de poemas voltados para o universo feminino. Dos vinte textos do livro, oito versam sobre a mulher, um sobre o relacionamento de um *casal*, oito sobre o Nordeste, dois sobre a Espanha⁵⁹ e um sobre o encontro entre as paisagens brasileiras e mediterrâneas. Contudo, é preciso repensar a afirmação de que a mulher se torna referência para a elaboração dos poemas somente com a publicação do livro de 1960, pois há composições anteriores que anulam essa premissa, como os poemas “A bailarina” e “A mulher sentada”, de *O engenheiro*.⁶⁰

Na análise dos poemas do livro, Secchin ressalta dois recursos de metaforização empregados por João Cabral na composição *reducionista* de *Quaderna*: a *miniaturização do real* e a *interiorização* da imagem descrita. A primeira atitude consiste na apreciação dos referentes a partir da apreensão de suas unidades mínimas. Essa busca pela condição nuclear das coisas configura-se por meio de um olhar minucioso, que insistentemente divide os objetos

⁵⁸ SECCHIN, Antonio Carlos. *Op. Cit.*, 1999, p. 133.

⁵⁹ Assim como Secchin, compreendemos que “A palo seco”, dedicado ao crítico e poeta catalão Rafael Santos Torroella, promove um diálogo com o *cante* espanhol, o que o faz parte do grupo que dialoga com a cultura do país estrangeiro: “*Quaderna* apresenta outro poema de motivo espanhol, sem, todavia (como em “Sevilha”) privilegiar um espaço geográfico; a ênfase, agora, recairá no espaço cultural (e nas implicações estéticas) do *cante* “A palo seco”. O texto se divide em quatro segmentos: 1) definição do *cante*; 2) relação entre o *cante* e o silêncio; 3) redefinição do *cante*; 4) exemplificação de situações e de objetos a *palo seco*”. In: SECCHIN, Antonio Carlos. *Idem*, 1999, p. 151.

⁶⁰ Em “A bailarina”, a figura feminina constitui e é constituída pela atmosfera de sonho: “A bailarina feita / de borracha e pássaro / dança no pavimento / anterior ao sonho”. Já em “A mulher sentada”, a imagem da mulher contém a tensão do momento estático a que a voz poética busca figurar: “Mulher sentada. Tranquila / na sala, como se voasse.”. In: NETO, João Cabral de Melo. *Op. Cit.*, 1994, p. 68-69.

em quantas partes forem necessárias para a sua compreensão. No caso da segunda atitude, trata-se da promoção de uma *contiguidade* linguística, em que a reiteração dos termos produz a expansão ou retração do item figurado (método similar ao empregado na composição de *O Cão sem plumas*). Além disso, o crítico indica como, além do olhar analítico, a presença da memória também é fundamental para a consolidação da paisagem figurada nos textos da obra - dado que aparece em “De um avião”, por exemplo.⁶¹ Secchin demonstra como, paradoxalmente, o distanciamento entre a voz poética e o seu referente faz com que essa busque investigar o objeto não só pelo dado sensorial, mas também pela aproximação deste com aquilo que provém de experiências prévias frente à matéria (movimento de ir e vir, que sustenta a tensão do momentopoético).

De fato, os apontamentos de Secchin quanto aos métodos empregados na formulação das metáforas são fundamentais para a compreensão da estruturação dos poemas de *Quaderna*, sobretudo por demonstrar como o olhar e a memória atuam sobre os temas abordados no livro. No entanto, devemos levar em conta que, na obra, a expansão e/ou reducionismo do objeto sempre se dá por uma assimilação a outro objeto que dê conta de corporificar as suas características abstratas, de modo que a discursividade é decisiva para a linguagem figurativa. Esse empenho comunicativo, nesse sentido, deve ser avaliado também pelos elementos externos que atuam na composição, o que nos permite afirmar que é preciso ressaltar como se dá o encontro das paisagens/objetos com a experiência pessoal, histórica e subjetiva, para além do olhar analítico. “De um avião”, por exemplo, evoca a ideia de aproximação e distanciamento com a matéria brasileira descrita, que é prevista por um autor que evoca as memórias de sua terra natal enquanto residia na Europa.

Waltencir Alves de Oliveira, em sua tese de doutorado, *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de ‘Pedra do sono’ a ‘Andando Sevilha’* (2008), ressalta como a cristalização do antilirismo e a imagem de um “poeta engenheiro” resultaram em prejuízos para a compreensão dos outros temas que integram o cânone cabralino, como o lirismo amoroso. Em sua análise de *Quaderna*, o crítico contrapõe a ideia consensualmente difundida pelos seus antecessores de que a figura feminina não foi trabalhada por Cabral antes da publicação do livro de 1960:

Compreendo, por exemplo, que a poesia lírico-amorosa e a tematização da

⁶¹ Vir “da coisa à sua memória” se aproxima da “imagem que a memória/ conservará em sua vista” (“Estudos para uma bailadora andaluza”). O distanciamento do objeto é, em paradoxo aparente, o melhor modo de nele se penetrar. A contradição desfaz-se quando vinculamos o objeto à sua capacidade de resistência frente ao processo seletivo da memória. Daí a utilização, na primeira estrofe, de duas imagens que embasam o movimento do texto: de um lado, a espiral, relativa ao trajeto gradativamente ascensional do voo; de outro, o círculo: o voo circular acabará recuperando seu ponto de partida. In: SECCHIN, Antonio Carlos. *Op. Cit.*, 1999, p. 160.

mulher não se restringem ao livro *Quaderna*, sequer foram inauguradas por ele, conforme atestam poemas presentes, desde o livro de estreia, *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 próprio texto que abre o livro (*Pedra do sono*), “Poema”, sugere que, dentre as várias visões de um eu cujos “olhos de telescópio”, há “mulheres que vão e vêm nadando / em rios invisíveis”. (...) Entre os poemas dedicados, integralmente, à temática, podemos citar “As amadas” - cujo título é uma alusão ao papel, tradicionalmente, destinado à mulher na lírica.⁶²

Para Oliveira, a releitura de *Quaderna* expõe um avanço na tematização da mulher no livro em relação às publicações anteriores, pois a figura feminina deixa de ser objeto puramente contemplativo para falar por si. Além disso, devolve ao eu poético o seu caráter masculino, integrando-o ao jogo erótico do texto. Pensamos que esses apontamentos do crítico são de extrema relevância para a compreensão de *Quaderna*, sobretudo porque sugerem a necessidade de se aprofundar na relação entre o “eu” e o “outro” que constitui os poemas. Esses dados apontam para a possibilidade de se pensar na influência que o objeto exerce sobre a voz poética, de modo a considerar o revezamento entre agentes e pacientes dos descritivismos imprimidos nesses poemas.⁶³

No entanto, o crítico sugere que a dimensão comunicativa de *Quaderna* ainda se configura como um problema crítico em vistas ao projeto estético formulado pelo próprio Cabral em *Duas Águas* (1956)⁶⁴: trata-se de uma obra que pertenceria à primeira ou à segunda água? A divisão proposta pelo próprio Cabral separa, de um lado, livros voltados para a erudição da poesia, e de outro, para a temática explicitamente social. A questão é que *Quaderna* não só preza pelo rigor construtivo com a linguagem, mas também figura elementos sociais e históricos da segunda metade do século XX. O lugar do livro de 1960, portanto, configura-se

⁶² OLIVEIRA, Waltencir Alves de. *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do sono a Andando Sevilla*. 2008. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008, p. 70. Acesso em: 02/02/2021.

⁶³ “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.”. In: OLIVEIRA, Waltencir Alves de. *Op. Cit.*, 2008, p. 90.

⁶⁴ “O título *Duas águas* dá forma à apresentação dos poemas coligidos até aquele ano, 1956, separando-os e ordenando-os em duas vertentes que, contudo, não são nomeadas. (...) A disposição dos livros foi feita em ordem cronológica do mais recente para o mais antigo, portanto de 1956 a 1942, como é de seu costume quando reúne a sua obra. A coletânea, portanto, é parte do projeto estético do poeta e, por isso, se faz em movimento análogo às suas reflexões sobre literatura. A definição que acaba por dividir seus poemas entre dois tipos, ou duas águas, estaria calçada na noção de que é preciso fazer duas literaturas simultâneas que pudessem responder às demandas dúplices e desiguais do país”. In: TOSHIMITSU, Thaís Mitiko Taussig. *Op. Cit.*, 2009, p. 51.

como um dilema: é continuidade de uma das “águas”, das duas ou de nenhuma?

Luciana Henrique Mariano da Silva, em tese desenvolvida para a obtenção de título de Mestre em Literatura Brasileira pela UnB, em 2012, propõe que a *Cuaderna vía*,⁶⁵ metro de composição empregado ostensivamente por João Cabral em *Quaderna*, é utilizada no uso da segunda pessoa do discurso, o que estabelece uma relação dialógica da voz poética com o seu objeto, exigindo do leitor uma atenção redobrada à transitividade do texto. Para a estudiosa, esse dado aproxima *Quaderna* dos livros da primeira “água”, em que os poemas não se dão ao público, mas remontam ao espaço íntimo, que passa por constante reavaliação no crivo seletivo do processo de composição do poema. Apesar desse enclausuramento da matéria, a comunicação ainda é fundamental no desenvolvimento dos textos, tanto no nível linguístico, quanto para a recepção da obra pelo leitor.⁶⁶ O embate, que remonta aos pressupostos de Haroldo de Campos na década de 1960, divide a fortuna crítica ainda no século XXI.⁶⁷ Enquanto Silva toma partido em relação ao lugar de *Quaderna* no cânone cabralino, Oliveira sugere que apesar da presença de poemas comunicativos em *Quaderna*, a sua publicação junto a livros como *Serial e Paisagens com figuras*, nomeados como pertencentes ao quadro do “antilirismo”, é um dado que problematiza a tentativa de enquadrar a obra de um lado ou outro.

Compreendemos que essa duplicidade contida no livro de 1960 não constitui um entrave. Ela revela, na verdade, uma resposta estética do poeta ao acúmulo daquilo que é mais emblemático das duas vertentes centrais de sua poesia, unificando-as sob uma nova possibilidade de aproximação da linguagem lírica com a realidade, isto é, da arte erudita ao ambiente social e histórico que ela figura. Não à toa o livro conta com a maior gama de assuntos caros ao poeta dentre as obras do seu cânone. É preciso pensar, portanto, em uma relação de

⁶⁵ A *Cuaderna Vía* foi amplamente empregada pelos poetas do *siglo de oro* Espanhol (1492-1681) e é constituída por quatro versos alexandrinos por estrofe, com cesura e rima toante. Trata-se de uma estrutura que visa a construção lírica regular e racional, de organização matemática dos elementos sintáticos. In: DEYERMOND, A. D. *História de la Literatura Española 1 – La Edad Media*. Barcelona: Ed. Ariel, 1991, 108-109.

⁶⁶ “É preciso considerar que essas duas escolhas do poeta – poemas em silêncio e poemas em voz alta – que ele chama de “duas águas”, não significam somente uma divisão de águas, dois caminhos, mas dois pontos de sustentação, como em uma construção. Percebe-se nos poemas de *Quaderna* um certo retorno crítico à primeira água, na qual, segundo o poeta, há “poemas para serem lidos em silêncio, numa comunicação a dois, poemas cujo aprofundamento temático quase sempre concentrado exige, mais do que leitura, releitura” (LIMA, 1995, p. 260). Note-se que, mesmo no silêncio e no exercício do raciocínio e da releitura, Cabral considera ainda a comunicação, de forma que não se perde a preocupação com o leitor.” In: SILVA, Luciana Henrique Mariano da. *A arquitetura da paisagem de João Cabral de Melo Neto*. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília (UnB). Orientação: Dr. Alexandre Simões Pilati. Brasília: 2012, p. 46.

⁶⁷ “A distinção 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 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 Haroldo de Campos, que *Quaderna* seria uma síntese das “duas águas”. In: OLIVEIRA, Waltencir Alves de. *Op. cit.*, 2008, p. 146.

equivalência entre o construtivismo cabralino e a realidade histórica transfigurada esteticamente pelos poemas de *Quaderna*, caminho não muito explorado pela fortuna crítica da obra.

1.4 - A LINGUAGEM ENTREMEADA AO MUNDO: A CUADERNA VÍA COMO INSTRUMENTO DE INTERSECÇÃO DA POESIA COM A REALIDADE EM QUADERNA

Entre 1947 e 1952, João Cabral de Melo Neto trabalhou como vice-cônsul na Espanha e na Inglaterra. Em Barcelona, produziu e publicou, por meio de sua própria prensa manual, *Psicologia da Composição - Fábula de Anfion e Antiode* (1947) e *O Cão sem Plumas* (1950) com o selo O livro inconsútil. Enviou exemplares para seus compatriotas brasileiros, como Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, promovendo a circulação de seus livros em cenário nacional.⁶⁸ O sucesso no Brasil, contudo, não era o único objetivo ambicionado pelo autor: Cabral buscava também a internacionalização da sua produção literária em terras estrangeiras por meio da interlocução com artistas e intelectuais europeus. Solange Yokozawa ilustra essa trajetória no ensaio “A recepção de João Cabral de Melo Neto pela crítica portuguesa”. Para a pesquisadora, o poeta almejava ganhar notoriedade, a princípio, em Portugal. Em agosto de 1950, o pernambucano enviou uma correspondência a um de seus interlocutores, o escritor Alberto de Serpa (1906-1992), solicitando ajuda para a

⁶⁸ O crítico Antonio Carlos Secchin, no texto “Uma análise da poesia de João Cabral de Melo Neto”, demonstra como Drummond foi um dos autores brasileiros que dialogaram criticamente com a obra cabralina na década de 1950: “Em 1953, um júri, integrado por Drummond, Antonio Candido e Paulo Mendes de Almeida, conferiu a *O rio*, de João Cabral, o maior prêmio nacional de poesia, o José de Anchieta, no âmbito das comemorações do iminente transcurso do Quarto Centenário de São Paulo. O prêmio, no valor de 100 mil cruzeiros, correspondia na época a 2.500 dólares, no câmbio livre, ou a 3.700, no câmbio para aquisição de passagem aérea. Descontada a inflação em dólar do período, o montante equivaleria, hoje, a cerca de 24 mil dólares. Cabral adotou para o concurso o pseudônimo de Pedro Abade, escolhido por ter sido esse frade o responsável pela única cópia conhecida do *Cantar de Mío Cid*, poema de sua enorme admiração. Superou 95 concorrentes, entre eles Ferreira Gullar, que, oculto sob o nome de José Dust, disputou o concurso com *A luta corporal*, na verdade com um fragmento, apenas, do que viria a ser o grande livro. Em carta a Cyro dos Anjos, de 6 de junho de 1953, Drummond, apesar da premiação, não se furtou a alfinetar o ex-discípulo: “Demos o prêmio (...) a João Cabral de Melo Neto. Foi justo, porque os demais candidatos não produziram coisa melhor, e me pareceu também simpático, dada a situação moral de João, perseguido no Itamaraty. Menos simpática me pareceu a atitude dele diante do prêmio. Deu umas entrevistas um tanto cheias de fumaça, gabando os defeitos do livro, que dizia intencionais” (ANJOS, 2012, p. 160-1). Não disse que o livro era bom: comentou que os outros eram piores, e acrescentou motivo extraliterário para reforçar a escolha. Outro havia sido o discurso do poeta no louvor ao livro imediatamente anterior de Cabral, que igualmente versa sobre o Rio Capibaribe, e é assim referido em crônica no Correio da Manhã de 28 de janeiro de 1951: “E há também o pequeno e secreto e admirável volume de João Cabral de Melo Neto, *O cão sem plumas*, em que o poeta cria uma expressão sua para cantar o doloroso Capibaribe do seu Recife natal. Vindo de Barcelona, este livrinho tem uma essência de Brasil que muita obra pretensamente nacional não seria capaz de revelar”. In: SECCHIN, Antonio Carlos. “Uma análise da poesia de João Cabral de Melo Neto”. *Revista Continente*, ed. 229, janeiro de 2020, conteúdo na íntegra: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/229/uma-analise-da-poesia-de-joao-cabral>. Acesso em: 10/02/2021.

divulgação de *O Cão sem plumas* em terras lusitanas.⁶⁹ Posteriormente, em Londres, irmanou-se a João Gaspar Simões (1903-1987) e a Rubem Leitão (1920-1975), que o apresentaram para a poetisa Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004). Com o apoio dos amigos portugueses, o brasileiro passou a frequentar as rodas intelectuais da época, o que o ajudou a estabelecer pontos de contato com o cenário artístico europeu.

Em 1952, Cabral retornou ao Brasil a fim de enfrentar o inquérito em que era acusado de atos subversivos de cunho comunista pelo governo Vargas. Dois anos depois, foi reintegrado à diplomacia brasileira pelo Supremo Tribunal Federal, retomando as suas atividades no Itamaraty. Entre 1956 e 1960, o poeta viajou para a Espanha como cônsul adjunto a fim de contribuir com as pesquisas no Arquivo das Índias de Sevilha. Nesse período, foi removido para o Consulado Geral de Marselha (1958), até conquistar uma promoção para o cargo de primeiro secretário da embaixada de Madrid (1960). No início da década de 60, publicou a sua primeira obra poética por meio de uma editora estrangeira, *Quaderna*, pela Guimarães Editores, em Lisboa. No Brasil, o lançamento ocorreu em 1961, em *Terceira Feira*, da Editora do Autor, no Rio de Janeiro.⁷⁰ Para Yokozawa, é notável como o percurso do autor nos anos 1950 foi decisivo para que ele conquistasse a efetivação de sua poesia no âmbito internacional, iniciativa que se consolidou com a publicação de *Quaderna*.⁷¹

Escrito entre 1956 e 1959, *Quaderna* é composto por vinte poemas, os quais versam sobre temas caros ao poeta, como o Brasil, a Espanha, a modernização e a miséria visualizada nas paisagens descritas, o amor e a apreciação da figura feminina. Desde a sua

⁶⁹ “Antes disso, nos anos 1949 e 1950, ainda em Barcelona, Cabral travou uma assídua correspondência com Alberto de Serpa, com quem publicou o único número da revista *O cavalo de todas as cores*. Numa das cartas, datada de 19/08/1950, pede ao amigo uma relação de confrades portugueses aos quais quer mandar *O cão sem plumas*: «gostaria que v. me mandasse nomes e endereços de alguns poetas e críticos portugueses capazes de se interessar pelo meu livro». A justificativa para o pedido é a desatualização da sua lista: «a lista que eu tenho me foi dada há muitos anos, no Recife, pelo Manuel Anselmo. Mas desconfio que alguns já morreram e que muitos são desinteressantes.». Essa informação é importante porque revela um desejo de Cabral de estabelecer uma interlocução com criadores e críticos portugueses, de ser lido em Portugal.”. YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. “A recepção de João Cabral de Melo Neto pela crítica portuguesa: de Vitorino Nemesio aos anos 60”. In: *Estudos de Literatura Brasileira em Portugal: Travessias*. Organização: Francisco Topa, Joelma Santana Siqueira e Solange Fiuza Cardoso Yokozawa. Porto: Edições Afrontamento. ISBN: 978-972-36-1536-4. edição: 1759, 2020, p. 61.

⁷⁰ NETO, João Cabral de Melo. *Op. Cit.*, 1994, p. 26-27.

⁷¹ “Cabral estava certo porque os contatos estabelecidos nos anos 50 tiveram desdobramentos, os quais, aliados a outros acontecimentos, confluíram para o boom da sua recepção crítica nos anos 60. Nesse período, um número expressivo de resenhas e artigos assinados por leitores abalizados, como Óscar Lopes, Eduardo Prado Coelho, (...) entre outros, comprova o reconhecimento da crítica portuguesa à obra daquele que é um dos maiores e mais originais poetas brasileiros de todos os tempos. Uma das razões a concorrer para esse boom é a publicação de obras de Cabral por editoras portuguesas, tornando sua poesia mais acessível. Em 1960, *Quaderna* é publicado pela Guimarães Editores, saindo só no ano seguinte por uma editora brasileira. Arnaldo Saraiva (2014: 95) diz que, conhecendo três ou quatro poemas de Cabral, tomou consciência do que a sua poesia representava com o livro de 1960: «só me dei conta de que se tratava de um poeta de exceção quando, em 1960, calou na Faculdade Letras de Lisboa, pude ler *Quaderna*, que acabara de sair em primeira edição na capital portuguesa»” In: YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. *Op. Cit.*, 2020, p. 61.

estreia, o livro foi muito bem recebido pelos artistas e intelectuais da Europa e do Brasil, sobretudo por conta do brilhantismo do poeta em promover a articulação do lirismo junto à realidade empírica nas composições. Sophia de Mello Breyner Andresen publicou um elogio à poesia cabralina na 28ª edição da revista *Encontro*, em abril de 1960. Para a autora, o brasileiro era tido como “um homem que leva dentro de si a poesia. A poesia com o seu rigor. A poesia com a sua exigência. A poesia com a sua aguda e terrível fome de realidade”.⁷² Nesse sentido, é esse gosto pela investigação assertiva do mundo empírico que o coloca a par com a cultura espanhola:

A poesia de João Cabral de Melo Neto está voltada de frente, em seu desejo de lucidez, para a realidade concreta. O seu poema tenta rodeá-la. É como um lápis de bico muito afiado descrevendo numa linha nua o contorno dos objetivos. É assim que ele põe em nossa frente, tão nitidamente desenhada com palavras, a bailadora do poema “Estudos para uma bailadora andaluza” (poema de abertura do livro). Mas a sua técnica não é só a técnica dum desenhador. É também, na sua forma de tomar e retomar o tema, a técnica do compositor musical. Nos poemas “Uma faca só lâmina”, “Estudos para uma bailadora andaluza” e “A palo seco”, ele usa a *variação da repetição* ligando cada imagem à imagem que a repete numa sucessão imediata e nua. A poesia de João Cabral é lúcida e rigorosa. E é uma ascese. Creio que é o seu gosto de ascese e a sua necessidade do concreto que tanto o aproximam da Espanha.⁷³

O empenho em aproximar a poesia do cotidiano também foi reconhecido pelo brasileiro Murilo Mendes (1901-1975) - a quem *Quaderna* é dedicado -, que vislumbra na obra, em carta endereçada ao pernambucano, um amadurecimento do projeto estético cabralino pela habilidade com que o autor acomodou os elementos sociais nos espaços criados pela linguagem poética, de modo a revelar “uma profunda humanidade escondida sob as espécies intelectuais”.⁷⁴ Assim, a despeito de todo o rigor construtivista decantado pela crítica, Andersene Mendes puderam entrever um dado que nos parece fundamental: até que ponto a realidade empírica e a experiência poética se entrecruzam neste livro?

Como discutimos brevemente, a partir de *O cão sem plumas*, João Cabral elevou, mais claramente, o caráter reflexivo da linguagem poética como método de formalização das tensões relativas à realidade brasileira. No exercício investigativo realizado pelo poema, o homem empobrecido, trabalhador do mangue, aparece sob condição negativa, “sem plumas”, o

⁷² ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “A poesia de João Cabral de Melo Neto”. In: *Revista Encontro*, n.º. 28, ano 5, abril de 1960, p. 2.

⁷³ ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Op. Cit.*, 1960, p. 3.

⁷⁴ ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Idem*, 1960, p. 3.

que reforça o feitiço de denúncia da composição.⁷⁵ O realismo do poema, citado tanto pela sensibilidade, quanto pela assertividade, repõe de maneira indireta a denúncia da miséria nordestina, tema que se instituiu como veio central na produção do autor na década de 1950.

Estamos ressaltando especificamente, nesse caso, a produção de uma poesia voltada ao aspecto comunicativo do poema. Contudo, é preciso pensar que, para João Cabral, essa é uma das facetas da poesia moderna. Em tese apresentada ao Congresso de Poesia de São Paulo, “Da função moderna da poesia” (1954), o autor propõe que os poetas do seu tempo deveriam prever dois tipos de atitude mental diante da construção lírica: “A - a necessidade de captar mais completamente os matizes sutis, cambiantes, nefáveis, de sua expressão pessoal e B - o desejo de apreender melhor as ressonâncias das múltiplas e complexas aparências da vida moderna”.⁷⁶ Tais perspectivas estariam ligadas à ideia de que os poemas assumiriam características específicas, de acordo com o grau de subjetividade/objetividade imprimido na composição. Quanto mais interiorizado o assunto do poema, menor o grau de comunicação alcançado; de modo contrário, ao dar ênfase na figurativização da vida coletiva na modernidade, menor o grau de subjetividade conquistado pela poesia. Apesar de supor-se um afastamento entre essas duas vertentes, ambas seriam regidas pelos mesmos princípios condicionados pela tecnologia da vida moderna - que, paradoxalmente, afasta e aproxima os indivíduos -; e são justamente as demandas da modernização que fizeram com que a poesia tivesse que se reinventar, a fim de garantir a própria sobrevivência.⁷⁷

Para Cabral, o ímpeto investigativo da poesia moderna garante a inovação do gênero, de modo a torná-lo mais rico à medida que a experimentação permite a reavaliação dos métodos composicionais adotados pelos poetas. Contudo, apesar dessa abertura explícita ao inusitado, o poeta indica que não houve alguém capaz de unificar as duas vertentes (subjetiva e objetiva) em uma mesma produção até aquele período, de modo a sugerir que esse caminho ainda permanecia inexplorado diante da complexidade que surgia no mundo moderno dos anos 1950:

A realidade exterior tornou-se mais complexa e exige, para ser captada, um instrumento mais maleável e de reflexos imediatos. E a realidade interior, daí decorrente, tornou-se também mais complexa, por mais inespacial e

⁷⁵ “Como o rio / aqueles homens / são como cães sem plumas”. In: NETO, João Cabral de Melo. *Op. Cit.*, 1994, p. 108.

⁷⁶ NETO, João Cabral de Melo. *Idem.*, 1994, p. 767.

⁷⁷ “Mas acredita também que pesquisas no sentido de se encontrarem formas ajustadas às condições de vida do homem moderno, principalmente através da utilização dos meios técnicos de difusão que surgiram em nossos dias, poderá contribuir para resolver, até certo ponto, o que lhe parece o problema principal da poesia hoje - que é o da própria sobrevivência”. In: NETO, João Cabral de Melo. *Ibidem*, 1994, p. 770.

intemporal que o poeta pretenda ser, e passou a exigir um uso do instrumento da linguagem altamente diverso do lúcido e direto dos autores clássicos. A necessidade de exprimir objetiva ou subjetivamente a vida moderna levou a um certo tipo especializado de aprofundamento formal da poesia, à descoberta de novos processos, à renovação de processos antigos. Afirmá-lo não significa dizer que cada poeta de hoje é um poeta mais rico. Pelo contrário: esse aprofundamento deu-se por meio de uma como desintegração do conjunto da arte poética, em que cada autor, circunscrevendo-se a um setor determinado, levou-o às suas últimas consequências. A arte poética tornou-se, em abstrato, mais rica, mas nenhum poeta até agora se revelou capaz de usá-la, em concreto, na sua totalidade.⁷⁸

A princípio, podemos dizer que a ideia de uma poesia plural, referida no ensaio, tornou-se paradigma para a obra do próprio poeta nos anos 1960, visto o seu projeto de alçar a linguagem lírica como objeto de intersecção entre o indivíduo e o mundo poeticamente figurado. Em *Quaderna*, Cabral complexificou a relação entre a poesia e o dado empírico, buscando dar conta não apenas das imagens do prosaico, mas também dos discursos que incidem sobre essas por meio do estabelecimento de uma relação analítica entre linguagem-realidade. É como se o autor estreitasse ainda mais os laços entre o lirismo e o mundo, de modo que a arquitetura poética é constituída pelas dicotomias provenientes do encontro entre os signos figurados. Assim, nos parece que a aproximação entre a poesia e as formas populares em *Quaderna* visa unificar as duas faces do projeto estético iniciado em *Duas Águas*.⁷⁹ o construtivismo experimental das composições e a transitividade do discurso lírico, de modo a construir a poesia como associação entre a experiência pessoal e coletiva, demarcada pelas transformações históricas do século XX. Para essa finalidade, Cabral fez uso ostensivo da *Cuaderna vía*, de origem medieval, em todos os poemas do livro, com exceção do último, “Jogos Frutais”, em que há um revezamento entre *quadras* e *tercetos*. Diferentemente de grande parte dos estudos dos anos 1960-1980 de *Quaderna*, que propõem que a métrica foi

⁷⁸ NETO, João Cabral de Melo. *Idem*, 1994, p. 767.

⁷⁹ “O título da coletânea, cuja primeira referência era a um certo tipo de telhado muito comum em casas simples do Nordeste, sugeria também uma divisão da obra em duas vertentes: a dos poemas voltados para a expressão de estados oníricos e de vigília, em que se mesclam emoções, afetividades e consciência do próprio fazer poético, que, de modo geral, corresponde às obras publicadas em 1947, com *Psicologia da Composição*; e a de uma poesia mais transitiva e, por assim dizer, social, que, iniciando-se com o longo poema de 1950, *O Cão sem Plumas*, atinge o seu ápice com *Morte e Vida Severina*, publicado em 1956. É claro que a divisão não pode ser tomada ao pé da letra: nem a primeira vertente está esvaziada das preocupações sociais e mesmo históricas que aparecerão como dominantes na segunda, nem esta pode ser devidamente apreciada sem as tensões entre o dizer e o fazer que são, com frequência, tematizadas na primeira. De qualquer modo, foi um grande acontecimento na bibliografia do poeta”. In: TOSHIMITSU, Thais Mitiko Taussig. *Op. Cit.*, 2009, p. 53.

empregada como instrumento de imposição da linguagem em relação aos objetos poeticamente narrados, compreendemos que ela, na verdade, promove uma via de mão dupla entre a perspectiva lírica e a realidade empírica, visto que é o encontro entre a linguagem da poesia e a prosaica que consolida a estrutura do poema. Como indica Thais Toshimitsu, nos livros seguintes ao “Tríptico do Capibaribe” a *quadra* não faz referência apenas às composições europeias, mas também às brasileiras, criando um vínculo entre o próprio fazer poético do autor e as tradições artísticas de seu país de origem.⁸⁰ Ao lado de *Paisagens com figuras* (1956),⁸¹ o livro de 1960 apresenta o maior número de poemas voltados à temática social. O poeta, consciente da condição de subdesenvolvimento do Brasil, inclui nas composições o desejo de tornar a linguagem poética objeto de questionamento frente às formas da modernização por meio da qual a nação se transformava (e a sua relação com a Europa, enquanto país do Terceiro Mundo). Assim, verificar como João Cabral lidou com os impasses de representação da matéria brasileira em *Quaderna* torna-se elementar para a compreensão da sua produção no início dos anos 1960, visto que se trata, sobretudo, de uma obra que busca conjugar o rigor construtivo à realidade social, unindo, de certo modo, as “Duas Águas”.

Também referida como *Tetástrofo monorrímo*, a *Cuaderna vía* é a composição de estrofes com quatro versos alexandrinos de quatorze sílabas poéticas divididos por meio da cesura em dois hemistíquios de sete, com rima consoante. Foi um metro amplamente empregado nas obras do *Mester de clerecía*, gênero literário praticado por poetas e clérigos da nobreza espanhola do século XIII. Trata-se de uma composição altamente cerebral, voltada à preservação da unidade estrutural do poema, própria para a produção de poemas com alto teor descritivo.⁸² Retomando os pressupostos “Da função moderna da poesia”, é possível afirmar

⁸⁰ “Na junção entre a racionalidade e as origens populares da quadra, Cabral encontrará seu modo singular de definir-se. Sendo a estrofe mais comum, não só no Brasil, mas provavelmente no mundo, a quadra atravessa os tempos. Tem ascendência europeia, mas também é a forma estrófica popular brasileira por excelência, chamada entre os poetas populares de “versos” de quatro “pés”, ou seja, estrofes de quatro versos. Junto com a sextilha, a quadra é a forma predileta dos cantadores. Ela resume em sua história o processo de formação da literatura brasileira, ainda mais quando apropriada por João Cabral: forma atemporal, de origem na Europa, firma raízes no Brasil, tornando-se forma de expressão mais autêntica das camadas populares e do folclore. Na dialética entre a imitação e a originalidade, Cabral vai à busca do sentido renovado para sua estética.”. In: TOSHIMITSU, Thais Mitiko Taussig. *Op. Cit.*, 2009, p. 172.

⁸¹ Segundo João Alexandre Barbosa, *Paisagens com figuras* é “como o casulo” de *Quaderna*, dado pelas aproximações estéticas e temáticas entre ambos, como o uso da quadra e os poemas que lidam com as paisagens espanholas e nordestinas. In: BARBOSA, João Alexandre. *Op. Cit.*, 1975, p. 130.

⁸² “O trabalho de Gerli (1985, Cátedra) supõe mais um exemplo de que para editar a obra de Berceo, pelo menos os *Milagres*, não é necessário estabelecer uma teoria ampla sobre a suposta regularidade ou irregularidade do conjunto de obras em *Cuaderna Vía*, visto que a regularidade de *Os Milagres* é comumente aceito pelos críticos. Nessa linha, Gerli afirma, quase de passagem, que “o verso da *Cuaderna Vía* é composto por 14 sílabas (dois hemistíquios de sete sílabas) com uma pausa ou cesura no meio” (16), e também aponta para isso ao referir-se ao *Mester da clerecía* que se distingue entre outras características por sua regularidade métrica (17). Da mesma forma,

que Cabral apropriou do metro para atualizá-lo aos moldes modernos - a fim de retirar a rigidez da métrica e da rima, como indicaram Nunes e Peixoto -, produzindo uma poesia descritiva e comunicativa, em contrapartida ao desuso das estruturas do passado por parte de seus contemporâneos:

Mas os poetas não desprezam apenas os novos meios de comunicação postos a seu dispor pela técnica moderna. Também não souberam adaptar às condições da vida moderna os gêneros capazes de serem aproveitados. Deixaram-nos cair em desuso (a poesia narrativa, por exemplo, ou as *aucas* catalãs, antepassadas das histórias de quadrinhos), ou deixaram que se degradassem em gêneros não poéticos, a exemplo da anedota moderna, herdeira da fábula.⁸³

Nos poemas de *Quaderna*, como veremos, o descritivismo é a base para a composição de diversos poemas (“Estudos para uma Bailadora Andaluza”, “Paisagem pelo telefone”, “O Motorneiro de Caxangá”, dentre outros). Pensamos que o construtivismo de Cabral se voltou para a atualização da *Cuaderna Vía* não apenas no âmbito formal da composição, mas também a fim de empregar o metro para promover o cruzamento de diferentes perspectivas. Esse procedimento se dá pela transposição dos alexandrinos de quatorze sílabas poéticas, presentes na metrificação do Espanhol, aos dodecassílabos do Português, de modo que a cisão dos alexandrinos em redondilhas maiores deixa de ser obrigatória, promovendo uma abertura para hexassílabos e octassílabos, unidades equivalentes que se complementam por meio de paralelismo sintático e semântico. O *Enjambement*, por exemplo, é um dos recursos empregados para estabelecer tal relação entre os versos, exaltando e colaborando com a discursividade do poema. Não se trata, portanto, de uma reprodução fidedigna do metro europeu, mas uma revisitação praticada por um artista sul-americano na Era Moderna.

Desse modo, podemos dizer que o equilíbrio composicional de *Quaderna* decorre da capacidade de mediação do poeta, que busca a correlação dos elementos poeticamente figurados por meio de uma estrutura em cruz, de modo a explorar o objeto a partir do encontro de analogias e/ou disparidades dos elementos que incidem sobre ele. Se pensarmos no termo que dá título à obra, compreenderemos que se trata de uma coletânea de poemas que busca

Baños (1997, Crítica; prólogo de I. Uría) não se detém na reconsideração da métrica do *Mester do século XIII*, ao qual Uría já teria dedicado diversos artigos cujas opiniões se sintetizam em seu *Panorama Crítico* (2001), em que diferencia o uso da *Cuaderna clássica*, composto de alexandrinos diafelados perfeitos, e a *Cuaderna tardia*, que admitiria os hemistíquios de 8 sílabas e o uso da sinalefa (153 e ss.).” In: SANZ, Omar. *El usus scribendi y la Cuaderna Vía del libro de buen amor*. Tese de doutorado em filologia espanhola. Orientador: Francisco Rico. Barcelona: Universidade Autònoma de Barcelona, 2012, p. 13.

⁸³ NETO, João Cabral de Melo. *Op. Cit.*, 1994, p. 769.

explorar o *encontro de dicotomias*, de modo a ressaltar a transitividade da linguagem poética, isto é, a sua capacidade de articular a comunicação entre opostos: “conjunto de quatro quadrados em forma de crescentes apontados e iguais, simetricamente dispostos e afrontados, formando uma espécie de rosa ou cruz; caderna, lunel”.⁸⁴

A fim de pensar no que é próprio do livro, torna-se necessário atentar-se à pluralidade discursiva da voz poética (capaz de aproximar os sentimentos de euforia e disforia, paixão e indiferença, alegria e sofrimento), construída por um poeta ancorado no subdesenvolvimento em meio a um novo mundo que se forma após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e o início da Guerra Fria (1947-1991). A memória do subdesenvolvimento e a experiência no Primeiro Mundo; a aproximação entre arte erudita e popular; a miséria sul-americana e a global; a relação entre homem e mulher; os lugares e os não-lugares; a modernização e o atraso; todas essas questões não são obliteradas pela racionalização da linguagem, mas sim irmanadas a ela. Grosso modo, o estudo tem como objetivo estabelecer as relações entre forma literária e processo social, bem como a atuação recíproca de um sobre o outro⁸⁵ por meio das mediações formais dos poemas discutidos e o modo pelo qual eles lidam com a matéria brasileira. Considerando sempre que “o sujeito lírico se cria no e pelo poema, que tem valor performativo”,⁸⁶ cabe compreender de que maneira a subjetividade lírica cabralina, em sua sempre decantada autoconstrução, formaliza em *Quaderna* impasses estéticos e sociais, o que as análises dos poemas selecionados poderão demonstrar.

⁸⁴ “Quaderna”. Dicionário eletrônico Houaiss. Disponível em: https://www.google.com/search?sxsrf=ALeKk02SLCbFw-rRrZmSH-nO3glUNwvAiw%3A1604950239010&ei=35ipX_kj5Lbk5Q-FwKpg&q=quaderna+dicion%C3%A1rio+houaiss&oq=Quaderna+dicion%C3%A1rio+ho&gs_lcp=CgZwc3ktYWIQAxgAMgQIIxAnOgYIABAWEB5Q5wtYrQ5g2xNoAHAAeACAAdgBiAGVBpIBBTauMy4xmAEAoAEBqgEHZ3dzLXdpesABAQ&scient=psy-ab. Acesso em: 05/11/2020.

⁸⁵ “A análise crítica, de fato, pretende ir mais fundo, sendo basicamente a procura dos elementos responsáveis pelo aspecto e o significado da obra, unificados por um todo indissolúvel, do qual se pode dizer, como Fausto do Macrocosmos, tudo é tecido num conjunto, cada coisa vive e atua sobre a outra”. CANDIDO, Antonio. “Crítica sociologia”. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006, p. 15.

⁸⁶ COMBE, Dominique. *Op. Cit.*, 2010, p. 128.

CAPÍTULO II - O ENCONTRO ENTRE AS *DUAS ÁGUAS* NA ESTRUTURA DICOTÔMICA DE *QUADERNA*.

2.1 - “ESTUDOS PARA UMA BAILADORA ANDALUZA” E “PAISAGEM PELO TELEFONE”.

Estudos para uma Bailadora Andaluza

1

1 Dir-se-ia, quando aparece
2 dançando por *siguiriyas*,
3 que com a imagem do fogo
4 inteira se identifica.

5 Todos os gestos do fogo
6 que então possuir dir-se-ia
7 gestos das folhas do fogo,
8 de seu cabelo, sua língua;

9 gestos do corpo do fogo,
10 de sua carne em agonia,
11 carne de fogo, só nervos,
12 carne toda em carne viva.

13 Então, o caráter do fogo
14 nela também se adivinha:
15 mesmo gosto dos extremos,
16 de natureza faminta,

17 gosto de chegar ao fim
18 do que dele se aproxima,
19 gosto de chegar-se ao fim,
20 de atingir a própria cinza.

21 Porém a imagem do fogo
22 é num ponto desmentida:
23 que o fogo não é capaz
24 como ela é, nas *siguiriyas*,

25 de arrancar-se de si mesmo
26 numa primeira faísca,
27 nessa que, quando ela quer,
28 vem e acende-a fibra a fibra,

29 que somente ela é capaz,
30 de acender-se estando fria,
31 de incendiar-se com nada,
32 de incendiar-se sozinha.

33 Subida ao dorso da dança
 34 (vai carregada ou a carrega?)
 35 é impossível se dizer
 36 se é a cavaleira ou a égua.

37 Ela tem na sua dança
 38 toda a energia retesa
 39 e todo o nervo de quando
 40 algum cavalo se encrespa.

41 Isto é: tanto a tensão
 42 de quem vai montado em sela,
 43 de quem monta um animal
 44 e só a custo o debela,

45 como a tensão do animal
 46 dominado sob a rédea,
 47 que ressentido ser mandado
 48 e obedecendo protesta.

49 Então, como declarar
 50 se ela é égua ou cavaleira:
 51 há uma tal conformidade
 52 entre o que é animal e é ela,

53 entre a parte que domina
 54 e a parte que se rebela,
 55 entre o que nela cavalga
 56 e o que é cavalgado nela,

57 que o melhor será dizer
 58 de ambas, cavaleira e égua,
 59 que são de uma mesma coisa
 60 e que um só nervo as inerva,

61 e que é impossível traçar
 62 nenhuma linha fronteira
 63 entre ela e a montaria:
 64 ela é a égua e a cavaleira.

65 Quando está taconeando
 66 a cabeça, atenta, inclina,
 67 como se buscasse ouvir
 68 alguma voz indistinta.

69 Há nessa atenção curvada
 70 muito de telegrafista,
 71 atento para não perder
 72 a mensagem transmitida.

73 Mas o que faz duvidar
 74 possa ser telegrafia
 75 aquelas respostas que

76 suas pernas pronunciam

77 é que a mensagem de quem
78 lá do outro lado da linha
79 ela responde tão séria
80 nos passa despercebida.

81 Mas depois já não há dúvida:
82 é mesmo telegrafia:
83 mesmo que não se perceba
84 a mensagem recebida,

85 se vem de um ponto no fundo
86 do tablado ou de sua vida,
87 se a linguagem do diálogo
88 é em código ou ostensiva,

89 já não cabe duvidar:
90 deve ser telegrafia:
91 basta escutar a dicção
92 tão morse e tão desflorida,

93 linear, numa só corda
94 em ponto e traço, concisa,
95 a dicção em preto e branco
96 de sua perna polida.

4

97 Ela não pisa na terra
98 como quem a propicia
99 para que lhe seja leve
100 quando se enterre, num dia.

101 Ela a trata com a dura
102 e muscular energia
103 do camponês que cavando
104 sabe que a terra amacia.

105 Do camponês de quem tem
106 sotaque andaluz caipira
107 e o tornozelo robusto
108 que mais planta que pisa.

109 Assim, em vez dessa ave
110 assexuada e mofina,
111 coisa a que parece sempre
112 aspirar a bailarina,

113 esta se quer uma árvore
114 firme na terra, nativa,
115 que não quer negar a terra
116 nem, como ave, fugi-la.

117 Árvore que estima a terra
118 de que se sabe família

119 e por isso trata a terra
120 com tanta dureza íntima.

121 Mais: que ao se saber da terra
122 não só na terra se afinca
123 pelos troncos dessas pernas
124 fortes, terrenas, maciças,

125 mas se orgulha de ser terra
126 e dela se reafirma,
127 batendo-a enquanto dança,
128 para vencer quem duvida.

5

129 Sua dança sempre acaba
130 igual como começa,
131 tal esses livros de iguais
132 coberta e contra-coberta:

133 com a mesma posição
134 como que talhada em pedra:
135 um momento está estátua,
136 desafiante, à espera.

137 Mas se essas duas estátuas
138 mesma atitude observam,
139 aquilo que desafiam
140 parece coisas diversas.

141 A primeira das estátuas
142 que ela é, quando começa,
143 parece desafiar
144 alguma presença interna

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

149 Enquanto a estátua final,
150 por igual que ela pareça,
151 que ela é, quando um estilo
152 já impôs à íntima presa,

153 parece mais desafio
154 a quem está na assistência,
155 como para indagar quem
156 a mesma façanha tenta.

157 O livro de sua dança
158 capas iguais o encerram:
159 como a figura desafiante
160 de suas estátuas acesas.

6

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

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

169 Não só da vegetação
170 de que ela dança vestida
171 (saias folhudas e crespas
172 do que no Brasil é chita)

173 mas também dessa outra flora
174 a que seus braços dão vida,
175 densa floresta de gestos
176 a que dão vida e agonia.

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

181 parece que vai perdendo
182 a opacidade que tinha
183 e, como a palha que seca,
184 vai aos poucos entreabrindo-a.

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

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

(*Quaderna*, Obra completa, 219-225)

A preocupação com os elementos da coletividade aparece conjugada à descrição da figura feminina no poema de abertura de *Quaderna*, “Estudos para uma Bailadora Andaluza”. Diante de um espetáculo de Flamenco, dança de origem europeia secular e que se popularizou na região da Andaluzia no XVIII,⁸⁷ o eu lírico cabralino busca descrever a

⁸⁷ “A Espanha, em tempo da dominação árabe (séc. VIII d.C. até séc. XV d.C.), foi palco de um importante desenvolvimento cultural na maioria dos campos do conhecimento humano: Medicina, Astrologia, Filosofia, Agronomia, Direito, Música, Matemática, entre outros. Todo esse conhecimento, trazido do oriente pelos árabes, chegou à Europa via Espanha, e graças a ele o ocidente pôde sair da escuridão em que se encontrava no período medieval. Nesse sentido, as fontes pesquisadas relataram que as cidades onde o Flamenco se desenvolveu

exegese dessa modalidade artística por meio de uma associação entre a atividade exercida no palco e os elementos históricos e sociais com os quais ela dialoga. A símile é recurso fundamental para essa empreitada, visto que a comparação entre as ações da dançarina com objetos naturais e modernos é o método empregado pela voz poética para figurar as particularidades do espetáculo.

O poema possui seis partes de oito estrofes compostas em *quadras*. O metro empregado é a redondilha maior, que provém da divisão do verso alexandrino (quatorze sílabas poéticas) em duas partes, contando com a *elisão* das vogais “a”, “e” e “i” para preservar a estrutura de sete sílabas poéticas. Esse procedimento visa aproximar a marcha do texto à fala cotidiana, estabelecendo um ordenamento em que a voz poética “dialoga” com o que experiência no espetáculo. O eu lírico e o “outro” figurado, no caso, a Bailadora, edificam uma relação comunicativa que perfaz o descritivismo do texto, de modo que, junto às ações da artista, o primeiro também atua, por meio do olhar e da memória, na construção da cena. Desse modo, pode-se dizer que o poema adota a atitude da “apóstrofe lírica”.⁸⁸

O esquema de rimas varia, com grande incidência de rimas pares (versos 2 e 4), que remontam à composição clássica do verso alexandrino, e alternadas (ABAB), que buscam a inovação desse metro. A sonoridade se dá por meio de assonâncias e aliterações com ênfase nos sons vocálicos “a”, “e” e “i”, fricativas “f” e “v” e oclusivas “k” e “t”. A constante transformação na dicção dos versos busca incorporar à sonoridade do texto a música e o dinamismo que acompanham cada ato do espetáculo, sendo estes associados às diferentes técnicas do Flamenco praticadas pela Bailadora.

Na Parte 1, a imagem do fogo é associada às *Siguiriyas*, estilo pertencente ao *Cante Jondo*.⁸⁹ No trecho, a Bailadora dá início ao espetáculo com esse estilo, que remonta às

originalmente estão localizadas nas províncias do sul da Espanha, tais como Almería, Algeciras, Cádiz, Córdoba, Granada, Huelva, Jerez de La Frontera e Sevilla. Isso nos leva a crer que o Flamenco tem fortes ligações culturais com os povos que passaram por aquela região desde o ano 1.000 a.C., formando uma mescla cultural rica, desde a sua chegada à Península Ibérica. Cronologicamente, foram estes os povos envolvidos com o Flamenco (GRANDE, 1996, p. 46): judeus (1.000 a.C.); celtas (séc. VI a.C.); gregos (séc. V a.C.); romanos (séc. III a.C.); povos bárbaros (séc. V d.C.); árabes, mulçumanos, mouros e islâmicos (séc. VIII d. C.); ciganos (séc. XV d.C.).²² Esses povos e raças, que conviveram ao longo dos séculos, influíram com suas culturas, histórias e artes na formação do Flamenco. Apesar de serem marginalizados pela sociedade espanhola durante vários séculos, os fatos levam a crer que os ciganos-indianos foram os últimos a influenciarem esse processo; mas, nem por isso, deixaram de ter uma participação forte na formação do que foi essa arte no seu início. Porém, o Flamenco só se deu como um fenômeno cultural no séc. XVIII; portanto, três séculos de influências principalmente das culturas judia, árabe, cigana e andaluza.” In: CASERTA, Rogério Alencar Negrão. *Expressividade e Energia Vital na Dança Flamenca*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2008, p. 21-22.

⁸⁸ As esferas anímica e objetiva, ou seja, o eu lírico e a dançarina, atuam um sobre o outro, de modo que a poesia caracteriza a linguagem da dança e vice-versa. In: KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária - Vol. 2*. Coimbra: Armênio Amado, 1976, p. 377.

⁸⁹ “O Cante Jondo está ligado à dor, ao lamento, ao amor, à tristeza e à morte. Ele engloba as músicas e as danças de caráter solene, de gravidade emocional, e é carregado de certa fatalidade. Nesse estilo, encontram-se as formas

tradições dos povos nômades que deram origem ao Flamenco, de modo que a performance revela feições de caráter trágico, com ênfase na fatalidade humana. Podemos notar essa proposta ao analisar as estrofes um e quatro: A referência às raízes históricas do Flamenco não se trata de mera introdução à arte da dança, pois parece ressaltar o diálogo entre suas origens e as possibilidades de transformação da matéria. É notável que a conjugação do verbo dizer no futuro do pretérito, “dir-se-ia”, em 1, propõe, de saída, uma aproximação linguística entre passado e porvir. É como se o poeta anunciasse a tentativa de tornar a linguagem do poema um espaço de intersecção entre tradição e inovação. Nesse cenário, surge a Bailadora, que será a responsável por corporificar as dicotomias provenientes desse processo.

Na primeira estrofe, o momento em que se inicia o espetáculo é prolongado pelo uso do *Enjambement*, dado que o surgimento da dançarina perdura entre o verbo no presente do indicativo “aparece” ao final do verso 1 e passa ao 2 para uma ação contínua referida pelo gerúndio “dançando”. A partir de sua aparição, então, a bailadora assume os gestos graves das “*siguiriyas*”, o que, aos olhos do eu lírico, o conduz a compará-la com a “imagem do fogo”. Para a voz poética, a símile, nesse momento, é capaz de dar conta dos gestos previstos na performance, dado que aparece na simetria que equipara os dois termos por meio de um paralelismo sintático no quarto verso, “inteira se identifica” e na rima par entre “*siguiriyas/identifica*”. A sonoridade também corrobora com essa aproximação, dado que a aliteração no uso das fricativas “s” (“dir-se-ia”, “dançando”, “aparece”) e “f” (“fogo”, “identifica”) busca aproximar os movimentos da dança com o barulho provocado pelo estalar das chamas em combustão.

Na quarta estrofe, o verbo “adivinha”, seguido de recurso catafórico explicativo, “:”, no verso 14, denota como a voz poética participa na composição do espetáculo, pois indica a sua atitude de desvendar a mensagem transmitida pela Bailadora por meio da dança, uma relação entre agente e espectador ativo. Assim, reavaliando a “imagem do fogo” para além da percepção sensorial, o eu lírico busca figurá-la por meio de uma dimensão conceitual, o “caráter do fogo”. Esse movimento denota que a verossimilhança entre os comparantes não se dá somente pelos atributos físicos compartilhados, mas também pela dinâmica que os constitui. Desse modo, a símile ganha uma nova perspectiva: o “gosto dos extremos” da chama, referida por sua força vital expansiva, bem como o inevitável apagamento que a

musicais mais antigas, como as *Soleares*, as *Siguiriyas*, os *Martinetes*, etc. O *cante grande*, ou *jondo*, parece ser derivado em sua grande parte de canções religiosas.”. In: CASERTA, Rogério Alencar Negrão. *Op. Cit.*, 2008, p. 32.

sucedee, é visualizado na tragicidade das “*siguiriyas*” praticadas pela Bailadora.

Nesse trecho, temos a primeira dicotomia do texto: assim como o destino inexorável do homem (nascer, viver e morrer), a força vital que gera os movimentos da Bailadora também irá cessar. No entanto, apesar da iminente autoaniquilação da matéria, esse processo, paradoxalmente, é alimento para a sua “natureza faminta”, para o deleite das experiências de nossa condição mortal, universal aos homens. No ritmo empregado nos versos, podemos notar como a sonoridade acompanha a dramaticidade contida nas “*siguiriyas*” praticadas pela Bailadora no revezamento entre sílabas tônicas e átonas, de modo que as primeiras aparecem no início, meio e ao final dos versos, remetendo ao caráter cíclico que ela narra por meio da dança (“**nela também se adivinha:**”).

Nas estrofes seis e sete da parte 1, o poder de síntese das ações da bailadora contido na “imagem do fogo” passa a ser reavaliado. Isso porque o eu lírico se dá conta de que a dançarina apresenta habilidades que o elemento natural não possui, ressaltando outras características visualizadas no espetáculo. O paralelismo sintático entre os versos 13 e 14 e 21 e 22 das estrofes quatro e seis evidencia o movimento de avanço e contestação nas considerações do eu lírico quanto ao que observa no espetáculo (o uso dos verbos, bem como o do “:”). O que a voz poética buscava “adivinhar” na figura feminina já não é suficiente para descrevê-la, pois a semelhança com o fogo “é num ponto desmentida”, isto é, contradita pelas ações da artista. Isso pode ser verificado pelo encontro dado entre a rima entre os versos pares da sexta estrofe, “desmentida” e “*siguiriyas*”, que ressalta como os gestos da dança comprovam que a Bailadora revela capacidades que a chama não possui. Assim, para além da associação com o signo comparante, a figura feminina possui uma força autônoma, que se revela em meio ao espetáculo poeticamente narrado.

Na sétima estrofe, a voz poética indica que o fogo não consegue encarnar, tampouco inovar-se, de maneira independente como se mostra capaz a Bailadora. Ela transita entre a explosão, “arrancar-se de si mesma”, em 25, e a contenção, “quando ela quer”, do verso 27, articulando os movimentos de modo consciente e assertivo. A força motriz empregada nos gestos da dança é ressaltada na composição dos versos. As rimas alternadas (ABAB) imitam a repetição das ações, de modo que as palavras “faísca” e “fibra” dos versos pares, que remetem à energia motriz e aos membros do corpo, respectivamente, denotam a coordenação necessária para a fluidez da atividade exercida. O ritmo é ditado pela marcação entre pausa e ação, com o revezamento de sílabas tônicas e átonas e com assonâncias em “e” e “a” - “**vem e acende-a fibra a fibra**”. A dualidade também é referida pela aliteração das nasais “m” e “n” (“mesmo”, “numa”, “primeira”) e oclusivas “k” (“quando”, “quer”) em

contrapartidaàs fricativas “f” e “v” e “x” (“faísca”, “fibra”, “vem”, “arrancar”).

Além de comparar a atividade da Bailadora aos elementos naturais e à tradição, a voz poética também promove a sua aproximação com signos da modernidade. Na parte 3, a imagem do telegrafista, que tem como ofício a apuração e a transmissão de mensagens, é sugerida pela voz poética com o intuito de decifrar os movimentos da dança, como se buscasse reconhecê-la por sua capacidade dialógica. Na primeira estrofe deste trecho, é possível notar que a cena descrita parte da ênfase dada ao *taconeo*⁹⁰ (sapateado) praticado pela Bailadora. Novamente, há o prolongamento da ação por meio do verbo no gerúndio “taconeando” e o *Enjambement* entre 65 e 66, que preservam o foco na atitude assumida pela Bailadora para, em seguida, ressaltar as suas particularidades. O ordenamento entre os movimentos e as pausas empregados na dança pode ser visualizado no encadeamento do verso 66: o olhar enfatiza o substantivo “cabeça”, que participa na construção de sentido do espetáculo, para depois ater-se ao adjetivo “atenta” e ao verbo de ação “inclina”. A configuração desses elementos, na perspectiva do eu lírico, demonstra como, possivelmente (o verbo “buscasse”, no subjuntivo, denota a dúvida quanto à assertividade da proposta), a artista articula a parte superior do corpo a fim de “ouvir/alguma voz indistinta”, isto é, incompreensível ao sujeito poético.

No verso 68, o uso do pronome indefinido, “alguma”, bem como o adjetivo “indistinta” dado à “voz”, demonstram o distanciamento do espectador em relação ao que a Bailadora quer traduzir por meio da linguagem corporal. A tentativa da artista de manter-se em consonância com o interlocutor com o qual dialoga é referida pela sonoridade da estrofe. Nas rimas, podemos notar que apenas o primeiro verso não acaba em vogal tônica “i”, sendo o segundo e o terceiro terminados em verbos, “inclina” e “ouvir”, e o quarto em adjetivo que figura o interlocutor da Bailadora, “indistinta” (configurando a rima par). O ritmo criado por meio do revezamento entre as sílabas fortes e fracas em “a”, “e” e “o” também revela o intuito de acompanhar o objeto dado pela ação decodificadora, pois enquanto os versos 65 e 67 possuem uma marcação: 1-4-7 e 1-5-7, o 66 e o 68 apresentam uma estrutura em 2-4-7.

Na segunda estrofe do trecho 3, a dedicação da Bailadora em fixar-se na mensagem, somada ao controle dos próprios movimentos para transmiti-la de maneira

⁹⁰ “O centro de gravidade do bailarino comumente é trabalhado no abdome, de forma consciente, na maioria do tempo. Sem essa consciência, o bailarino perde o equilíbrio da força adequada para o controle da matisse sonora do seu *taconeo* e, conseqüentemente, a base de sua postura. Forças dinâmicas e complexas, constantemente, trocam de sentido, gerando organicidade dos movimentos e coesão corporal, na busca de uma integridade expressiva do corpo. (...) A força do *taconeo* vem “por trás”, pela musculatura posterior, e na maioria dos tipos de sapateados da Dança Flamenca, corroborando sua característica de aterramento.” In: CASERTA, Rogério Alencar Negrão. *Op. Cit.*, 2008, p. 49-51.

adequada, é sintetizada pela imagem da “atenção curvada”. A ênfase dada ao gesto da dança conduz a voz poética a comparar a ação da Bailadora ao ofício do telegrafista, pois essa deve se manter vigilante para “não perder / a mensagem transmitida”, assim como este faz quando decodifica os sinais emitidos pelo telégrafo. Nesse sentido, as pisadas no solo do *taconeo* são como os cliques na máquina, relação que exalta o caráter comunicativo da arte produzida no palco e descrita pela linguagem do poema (nos *Enjambements*, no ritmo dos versos e na escolha lexical). Diferentemente da primeira aproximação entre a Bailadora e a “imagem do fogo”, em que os signos resumiam um ao outro integralmente, o eu lírico indica que o contato inicial com o comparante moderno revela que ele “muito” se assemelha à artista, de modo a ressaltar a força autônoma dos constituintes para além da comparação.

Nas estrofes seis e sete de 3, o sujeito poético consolida essa comparação gradativamente (diferentemente da “imagem do fogo”, dada como insuficiente). O relacionamento entre a Bailadora e a “voz indistinta” configura-se por uma relação paradoxal de codificação e decodificação, aproximação e distanciamento. A estrofe seis propõe uma dualidade com a palavra “fundo”. Ao sugerir que esse lugar pode ser referido tanto pelo “tablado” do palco como pela “vida” da artista, a voz poética indica que a mensagem transmitida ao público é composta tanto pela música que integra o ritmo do espetáculo como pela experiência prévia da figura feminina e do Flamenco por ela praticado. Nesse sentido, o texto assume um aspecto multifacetado, em que a “linguagem do diálogo” é alimentada pelo cruzamento entre indivíduo, sociedade, arte e tempo, questões condensadas nos gestos da Bailadora e referidas pela voz poética. Portanto, podemos dizer que a integração dessas esferas no âmbito da comunicação é o que constitui o espetáculo e, conseqüentemente, a estrutura do poema. Ao analisar a sonoridade imprimida na estrofe, podemos notar um contraste entre os sons vocálicos “o”, “a” e “u” e as fricativas “f”, “v” e “x” (“um **ponto** no **fundo**”, “**código** ou **ostensiva**”), que mimetizam as batidas e os intervalos dos gestos da dança e da música que os acompanham.

Assim como a ambigüidade do “fundo” que origina a interlocução com a Bailadora, a “linguagem do diálogo” também apresenta um caráter dúplice: “é em código ou ostensiva”. O que o poema cabralino parece sugerir é que a comunicação assume tanto feições elípticas como explícitas e que isso se presentifica no espetáculo narrado. Na sétima estrofe do trecho 3, a comparação da dança com a “telegrafia” ganha mais respaldo, pois ambas ocorrem por meio da codificação e decodificação de signos motores e auditivos. Não obstante, essa relação penetra a própria linguagem do poema, pois ao afirmar que “basta escutar a dicção”, no verso 91, o eulírico indica que a sua matéria se constitui daquilo que absorve do

palco e vice-versa, visto a analogia entre os movimentos da bailadora e o substantivo “dicção”. Isso pode ser visualizado na rima par entre o substantivo “telegrafia” e o adjetivo “desflorida”, que aproxima os signos antagônicos que sintetizam a pluralidade discursiva do espetáculo narrado. O resultado desse processo é a antítese “tão morse e tão desflorida,” nova dicotomia sustentada pelo poema. De um lado, a cifra, a mensagem sob a superfície, do outro, as palavras desnudas, leves e jogadas ao ar. A imagem da Bailadora, referida anteriormente pelo “gosto dos extremos”, condensa esses pólos da comunicação (implícita e explícita), que mesmo quando se dá de forma latente, paradoxalmente não deixa de chegar ao outro. Não seria essa a síntese do debate estético de “Duas Águas”, formulado por João Cabral?

Apesar da assertividade no âmbito comunicativo, a imagem do telegrafista ainda não consegue delimitar a decodificação da linguagem da dança em totalidade, o que leva a voz poética, de modo semelhante, a recorrer, na parte 4, à figura do trabalhador camponês, que energicamente pisa e cava a terra. Na primeira estrofe, podemos associar a ação da artista, “pisana terra”, com o *taconeo* da parte 3, visto que o Flamenco é uma dança que estabelece vínculos fortes entre o corpo e a terra.⁹¹ O eu lírico indica que, ao dançar, a Bailadora não bate os pés como quem “propicia”, isto é, torna o solo favorável para tirar-lhe proveito. Os versos “para que lhe seja leve / quando se enterre, num dia.” referem-se, por meio da ironia, a busca por uma morte serena em um momento indefinido e longínquo, dado por meio da contração entre preposição e o artigo indefinido, “num”. Os gestos da dançarina andaluza, contrários a essa ideia, seriam carregados de uma explosão vital incontida. Esse confronto pode ser associado às rimas alternadas empregadas na estrofe, que ressaltam a gravidade dos movimentos energéticos da dança: “terra/leve”, “propicia/dia”. No ritmo, notamos a presença de sílabas tônicas no início, meio e final dos versos, com ênfase nas assonâncias em “a” e “e” (“**para que lhe seja leve**”), revezamento que denota o estrondo dos pisões aplicados no solo em contrapartida à leveza do ar.

De maneira análoga à parte 3, um novo comparante surge na segunda estrofe da parte 4. A fim de exprimir a vitalidade da Bailadora, o eu lírico promove uma aproximação entre a sua “energia”, adjetivada como “dura” e “muscular”, referindo-se à força física da artista, coma do “camponês”, figura referida por sua relação íntima com a terra. O verbo no gerúndio posicionado no *Enjambement*, “cavando”, sustenta a comparação da dança com a ação do homem rural de tornar o solo produtivo, “amaciá-lo”, de modo a possibilitar o

⁹¹ “A partir de uma intensa relação com a terra, o corpo se organiza para a dança. A capacidade de penetração dos pés em relação ao solo, num profundo contato, permite que toda a estrutura física se edifique a partir de sua base. A imagem que temos do alinhamento é de que o corpo possui raízes.” (RODRIGUEZ 1997. p. 43.). In: CASERTA, Rogério Alencar Negrão. *Op. Cit.*, 2008, p. 51.

plantio, isto é, gerar vida (em oposição à morte ironizada na estrofe anterior). No palco, os movimentos da bailadora celebram a relação entre o humano e a natureza, reafirmando a grandeza contida na intervenção de um sobre o outro. Assim, é possível observar que uma das vias de aproximação entre dança e poesia, bailadora e eu lírico, surge por meio da ênfase no universo do trabalho, na medida em que os elementos do espaço social (camponês e telegrafista, isto é, mundo rural e urbano, uma nova dicotomia) configuram os filtros pelos quais o eu lírico procura apreender o bailado. Estaria essa subjetividade ancorada em realidades distintas, opostas, mas complementares?

Nas estrofes quatro e cinco da parte 4, a relação da Bailadora de Flamenco com a terra é confrontada com o apreço pelo sublime do Balé.⁹² A conjunção conclusiva no começo da quarta estrofe, “Assim”, inicia uma comparação entre a artista andaluza, ligada ao chão, e a bailarina, que aspira aos céus. A segunda é referida pelo *Enjambement* em 109 e 110 como “ave/assexuada e mofina”, símbolo de infertilidade e insatisfação, de modo que a símile com o pássaro remete ao desejo de deslocar-se da realidade. Por sua vez, a rima par entre o adjetivo “mofina” e o substantivo “bailarina” contribui com a caracterização da artista que representa a arte clássica, reforçando sua dissonância com a realidade por meio da forma assumida pelo poema. A distinção entre a arte aristocrática, representada pelo Balé, e o multicultural Flamenco faz referência direta ao embate entre erudito e popular: uma é tida pelo poeta como distanciada do mundo empírico, enquanto a outra busca irmanar-se dele.

Na quinta estrofe de 4, o eu lírico supõe que a Bailadora “se quer árvore”, estabelecendo raízes com o meio natural de que proveio. O adjetivo “nativa”, que categoriza a terra, indica que essa relação não se dá só pela natureza, mas também pelas tradições, costumes e crenças dos povos que construíram o Flamenco praticada pela Bailadora espanhola. A artista, portanto, “não quer negar a terra / nem, como ave, fugi-la” como apresentam os versos 115 e 116, reafirmando o orgulho de carregar os signos do passado e celebrá-los no palco por meio da linguagem dos gestos que os atualiza nas formas do presente, decodificadas pelo eu lírico. O antagonismo das ações aparece na própria estrutura do poema por meio da rima par entre o adjetivo “nativa” e o verbo no infinitivo somado ao pronome oblíquo átono em “fugi-la”, reafirmando o embate ideológico entre a arte popular e a erudita.

⁹² “As danças espanholas, por exemplo, o Flamenco, que é uma dança muito viril e forte, utiliza-se frequentemente dos calcanhares, com fortes e rimadas batidas no solo. O balé, sempre sustentado pelas pontas, expressa a busca pelo imaterial, pelo incorpóreo, uma dança excessivamente racionalizada, convencional” (MADUREIRA, 2003, p. 83). Tais afirmações, unidas à própria experiência sinestésica, levam a crer que sapateado “puxa” de baixo uma energia telúrica, ao passo que os movimentos do tronco e dos braços puxam algo celestial, harmônico, até mesmo, divino. Dessa forma gerando duas espirais energético-musculares antagônicas centradas na pelve (abdome).” In: CASERTA, Rogério Alencar Negrão. *Op. Cit.*, 2008, p. 51.

Na parte 6, a voz poética associa a dança ao “processo da espiga”, comparando a retirada da palha que envolve o milho (referência aos plantios da região da Andaluzia) à roupagem de folhas da Bailadora, que se desfaz gradativamente junto ao encerramento da apresentação. Nesse trecho, o poema se consolida por meio do erotismo proveniente do encontro entre o olhar do eu lírico e a mulher que se dá em espetáculo. Essa relação comunicativa entre opostos busca integrar não só o acúmulo proveniente das comparações anteriores, mas também as experiências pessoais e subjetivas que formam o eu lírico brasileiro e a Bailadora espanhola.

Na terceira estrofe de 6, o eu lírico faz referência à vegetação “de que ela dança vestida”, indicando a existência de outros itens que perfazem a imagem da Bailadora para além dos elementos naturais. No entanto, antes de anunciá-los, a voz poética intercala considerações sobre a roupagem de folhas por meio do uso de parênteses. Para ele, a flora espanhola (milho) que constitui as vestimentas da artista, suas “saias folhudas e crespas”, metáfora para as camadas e babados do vestido esvoaçado utilizado no Flamenco, o fazem rememorar a “chita” brasileira, tecido estampado que pode ser feito de diversas plantas e que foi introduzido pelos portugueses no século XVI e incorporado em nossa cultura, como é possível notar em 171 e 172. A comparação entre os elementos referidos pelas características da roupa a transformam em uma “colcha de retalhos”, mosaico que cria uma associação entre as paisagens brasileiras e espanholas, apesar da distância geográfica que as separa.

Esse símile que expõe o caráter multifacetado do espetáculo demonstra como a voz poética não o assiste passivamente, mas dele se irmana, participando de sua construção por meio da integração entre as próprias experiências e as da artista andaluza. A perspectiva construída por uma subjetividade brasileira, portanto, é elemento fundamental para se compreender o jogo de codificação e decodificação que enforma o poema. A identificação entre o produto nacional e a artista estrangeira pode ser vista na própria construção da linguagem poética, como na rima par entre o adjetivo “vestida” e o substantivo “chita”; dois elementos, duas realidades, que se unificam sob os signos de tradição e inovação condensados na apresentação. Desse modo, podemos notar em “Estudos para uma Bailadora Andaluza” uma relação entre forma poética e história, pois as transformações oriundas do processo de modernização da segunda metade do século XX surgem por meio do embate entre as imagens trabalhadas no poema (rural e urbano; milho e telegrafia; camponês e telegrafista), constituintes que buscam a aproximação entre a perspectiva de um espectador brasileiro, oriundo do mundo semiarcaico subdesenvolvido e a da Bailadora moderna projetada pela percepção do eu lírico.

Na quarta estrofe de 6, o encontro entre essas perspectivas possibilita a visualização de um novo elemento. Esse processo se dá pela percepção do eu lírico frente aos *braceos*,⁹³ movimentos do Flamenco ligados aos céus, que se voltam para as energias do sol e do ar, “a que seus braços dão vida”. Com o auxílio dos *tacneos*, que estão voltados para a terra, essas atitudes se complementam, sintetizando as necessidades energéticas que sustentam a vida no planeta. Para a voz poética, as ações da dançarina são como uma “densa floresta de gestos”, metáfora que relaciona a performance ao ritmo natural, dando origem a essa “outra flora”. Tal constituinte remonta à primeira dicotomizado texto: os gestos da figura feminina são exaltados tanto por sua capacidade de gerar vida como pela aproximação com a eminência da morte, ciclicidade da existência que surge por meio da antítese, “a que dão vida e agonia”, do verso 176.

Ao final do poema, as roupas da Bailadora, apesar de permanecerem em cena, na perspectiva do sujeito poético, passam a revelar o corpo feminino. Nas estrofes 7 e 8 da parte 6, a aproximação com a Bailadora, desnuda e altiva, aumenta na medida em que o espetáculo se encerra, de modo que o eu lírico busca descrever o êxtase da cena por meio da ancoragem nos sentidos e a reverberação deles na memória. A voz poética sugere que a “folhagem”, isto é, as roupas que cobrem a Bailadora, torna-se “impercebida”, adjetivo que exprime o anseio que apela aos sentidos do espectador ao maravilhar-se com a mulher em cena. O uso de dois pontos “:”, bem como da conjunção integrante “porque”, em 186 e 187, revelam o caráter explicativo que exemplifica a afirmação: mesmo que a dança culmine no fim, “terminada a dança”, e a roupa permaneça, “embora a roupa persista,” a associação entre eu lírico e Bailadora, poema e dança, está consolidada. As rimas alternadas, “folhagem” e “dança” e “impercebida” e “persista”, confirmam, no campo da linguagem, a integração entre esses dois pólos, construída pelos símiles que ressaltam a aproximação da voz poética com a matéria descrita nas seis partes que compõem o texto.

Por fim, na oitava estrofe, o eu lírico revela que a figura da Bailadora, apreendida pelos sentidos, permanecerá consigo na memória, como denotam os versos 189 e 190, “a imagem que a memória/conservará em sua vista”. Essa recordação é cristalizada pelo erotismo proveniente da imagem que categoriza a mulher em riste, “espiga nua e espigada/rompente e esbelta, em espiga”, metáfora que condensa a tensão oriunda do jogo

⁹³ “o braceo, o tronco, as mãos, em suma, a parte superior do corpo teria características forjadas por uma “energia celeste”, (...) A “energia celeste” seria os movimentos superiores de expansão, como “galhos” que bem fixados em suas “raízes” se movem harmoniosamente ao sabor da música dos ventos que, passando por eles, trazem uma beleza ao tentarem tocar o céu, ao mesmo tempo buscando a luz, fonte de energia, como a melodia trazida pelas guitarras e o cante, que motivam os sentimentos para a harmonia do *braceo* e a força do *tacneo*. In: CASERTA, Rogério Alencar Negrão. *Op. Cit.*, 2008, p. 56.

erótico entre voz poética brasileira e dançarina espanhola, a relação entre o eu e o outro figurado, construído gradativamente ao longo do espetáculo. Assim, podemos inferir que em “Estudos para uma Bailadora Andaluza” há uma estrutura linguística dúplice formada pela interpelação entre o “eu” sul-americano e o “outro” europeu, diálogo que não somente constrói o espetáculo, mas sugere associações entre os gestos que celebram passado e progresso e a experiência dialética brasileira⁹⁴ com a do sul empobrecido da Espanha, onde o Flamenco se consolidou.

Paisagem pelo Telefone

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

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

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

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

- 17 sempre povoado de velas,
- 18 brancas, ao sol estendidas,
- 19 de jangadas, que são velas

⁹⁴ “Fidelidade dúplice e razões de ser antagônicas — perene fonte de instabilidade —, na qual Antonio Candido reconheceu a dialética definidora de nossa cultura. Dialética do Mesmo e do Outro, como traduziu especulativamente o teorema de Paulo Emílio. Dialética do local e do universal, nos seus próprios termos — a alternância de complementaridade, divergência e equilíbrio entre essas tendências exprime não só a lógica específica do sistema literário brasileiro mas também a regra geral de certas linhas evolutivas de nossa sociedade a que o ensaio clássico de interpretação do Brasil deu o nome de Formação. Por que chamar dialético a este processo de formação? Antonio Candido dá algumas razões, as outras devemos presumir. Formalmente, ao que parece, porque se pode falar em dialética onde há uma integração progressiva por meio de uma tensão renovada a cada etapa cumprida. No caso da cultura brasileira, marcada pela tensão própria da dupla fidelidade ao dado local e ao molde europeu, um processo dual portanto de integração e diferenciação, de incorporação do geral para se alcançar a expressão do particular. Uma integração que também ocorre em plano local, na forma de uma acumulação de resultados estéticos que dá continuidade e unidade a esse processo de constituição de um sistema articulado de obras e autores” In: ARANTES, Paulo Eduardo. “Dupla fidelidade”. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 17.

20 mais brancas porque salinas,
21 que, como muros caiados
22 possuem luz intestinal,
23 pois não é o sol quem as veste
24 e tampouco as ilumina,

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

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

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

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

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

45 sim, como o sol sobre a cal
46 seis estrofes mais acima,
47 a água clara não te acende:
48 libera a luz que já tinhas.
(*Quaderna, Obra completa, 225-227*)

O cenário brasileiro também se torna via de aproximação com o outro figurado no terceiro poema de *Quaderna*, “Paisagem pelo Telefone”. No texto, a relação erótica entre homem e mulher se consolida em meio à conversa pelo aparelho referido no título, pois, após interagir com a sua interlocutora, o eu lírico espacialmente distanciando busca descrever a beleza da figura feminina ao compará-la com as suas lembranças das manhãs luminosas e límpidas das praias nordestinas, ressaltando os signos familiares a ele como recurso gradativo na construção da intimidade do casal. A símile, bem como os predicativos que caracterizam os elementos dos

locais sobrevoados pela voz poética, são fundamentais para o jogo de aproximação entre as formas proposto pela dinâmica conjugal e dúplice do poema.

“Paisagem pelo Telefone” contém doze estrofes em *quadras*, compostas em versos heptassílabos, fruto da cisão da *Cuaderna Vía* em duas unidades menores, que estabelecem relações de aproximação e distanciamento por meio do uso do *Enjambement*. Essa estrutura almeja traçar um paralelo, na própria forma assumida pelo poema, entre as dicotomias provenientes do jogo erótico dado pelo diálogo entre homem e mulher. Assim como em “Estudos para uma Bailadora Andaluza”, a voz poética assume a feição da “apóstrofe lírica”, tecendo influências sobre a paisagem e a mulher, bem como sendo transformado por estas. O esquema de rimas é predominantemente par, mas há três estrofes em que o poeta trabalhou com rimas alternadas (ABAB), de modo a construir associações cadernais entre termos que se assemelham e/ou rivalizam. A sonoridade emplacada nos versos faz associação com a mineralização da paisagem por meio das oclusivas “p”, “d” e “k” e nasais “m” e “n”, bem como com as condições climáticas do local com as fricativas “s”, “v” e “z”, características que serão corporificadas pela figura feminina poeticamente narrada ao final do poema.

Nas três primeiras estrofes do poema, a comunicação a distância dada pelo uso do aparelho telefônico conduz o eu lírico a imaginar o espaço em que a sua interlocutora se encontra, associando a agradabilidade da conversa à claridade e à brisa marítima provenientes da “praia nordestina” ao lado da casa onde ela está instalada. De saída, é possível notar que o verso 1, “Sempre que no telefone”, denota a rotina de uso do objeto moderno pelo casal por meio do advérbio, associando o termo a uma ação contínua que visa suprimir a distância geográfica que os separa. Os turnos de fala que configuram o diálogo pelo aparelho aparecem na própria estrutura sintática dúplice de 2, “me falavas, eu diria”. De um lado, a elocução da figura feminina (aguda) surge por meio do verbo no pretérito imperfeito e das fricativas “f”, “v” e “s”, de outro, as considerações da voz poética masculina (grave) com o futuro do pretérito e os sons alveolares de “d” e “r”, estabelecendo a alternância desses indivíduos no papel de emissor e receptor. Assim, podemos dizer que o ciclo da comunicação estabelece os parâmetros de percepção da linguagem poética, dicotomia que expressa as atitudes de reconhecer e ser reconhecido.

No verso 3, a reiteração de “falavas”, bem como a continuidade da ação promovida pelo termo “diria”, indicam que o eu lírico, ao ouvir a voz da parceira, passa a figurar o espaço em que ela se encontra em consonância com aquilo que sente ao ouvi-la, “que falavas de uma sala”. O local, como apresenta o verso 4, é tido por sua clareza ostensiva e

reveladora, “toda de luz invadida”, metáfora que condensa a ideia de transparência, pureza e harmonia, sentimentos oriundos do prazer proveniente da troca de carícias ao telefone. Na estrutura da estrofe, podemos notar que a associação dada pela rima par entre os verbos “diria/invadida” sugere a penetração da linguagem no espaço poeticamente descrito, ressaltando a capacidade de elevação do material por meio da palavra, bem como o erotismo da conversa em questão. Os *Enjambements*, que se estendem por toda a estrofe, “telefone/me falavas,” “eu diria/que falavas” e “uma sala/toda de luz”, contribuem para essa iniciativa, mas também com o descritivismo do poema, que acompanha a transposição das formas dada pela cadência conversacional do casal.

Na segunda estrofe, a “sala” em que se encontra a figura feminina é personificada pelo eu lírico, pois ela passa a se valer de suas “janelas”, dado que aparece por conta da preposição “pelas”, para abrir-se propositadamente à intromissão da “luz”. O verso 6 ressalta a tensão erótica latente do encontro entre o espaço transponível e a iluminação penetrante por meio do índice surreal de ventanas do cômodo expresso no numeral “duzentas”, bem como pela partícula apassivadora “se” junto ao verbo no pretérito imperfeito “oferecia”, que propõe a receptividade da “sala-mulher”. Em 7, o eu lírico sugere que a abertura se dá “a alguma manhã de praia”, de modo que o pronome indefinido que categoriza o seu objeto denota o distanciamento espacial em relação ao ambiente em que a figura masculina, paradoxalmente, integra a partir do discurso poético.

A “manhã de praia”, por sua vez, é categorizada em 8 como acima das demais por meio do advérbio de intensidade “mais”, gradação justificada pelo adjetivo “marinha”, que categoriza a alvorada do litoral pelo frescor da brisa oriunda das águas salgadas do mar. Diferentemente da estrofe anterior, que promove a unidade dos versos por meio do uso do *Enjambement*, a marcação de pausas com o uso intermitente das vírgulas contribui com a tensão erótica da cena ao delimitar o movimento de ir e vir dado entre a “manhã iluminada” e a “sala invadida”. A rima par entre o verbo “oferecia” e o adjetivo “marinha” também contribui para a união de opostos na própria estrutura sintática e morfológica assumida pelo poema.

A reiteração da locução substantiva “alguma manhã”, na terceira estrofe, repõe a dualidade dada entre a “sala” e a alvorada indeterminada e o distanciamento geográfico do eu lírico em relação ao local onde reside a sua interlocutora. O ritmo imprimido no verso assume essa dicotomia ao imitar, por meio do revezamento de sílabas tônicas e átonas, a rebentação das ondas na praia: “a **alguma manhã de praia**”. Buscando dar forma ao desconhecido, a voz poética, no verso 10, dá continuidade ao processo de gradação da paisagem por meio do adjunto adverbial “no prumo do meio-dia”, marcação temporal que ressalta a presença do calor oriundo

do sol a pino, horário que demarca a transição do período matutino ao vespertino. Em 11, a rima encadeada propõe a reiteração do termo “meio-dia”, bem como sua caracterização pelo predicativo “mineral”, dados que reforçam a quentura que incide sobre a paisagem, sendo esta sólida, dura e resistente às intempéries climáticas.

No verso 12, a “praia” é referida como “nordestina”, adjetivo que sugere a localização empírica do objeto narrado, de modo a torná-lo signo de intimidade entre o eu lírico e a mulher figurada. As rimas alternadas (CBCB) contribuem com esse processo, visto que os encontros entre os termos “praia/mineral” e “meio-dia/nordestina” promovem associações de substantivos que representam o tempo e o local da ação com adjetivos que os identificam de acordo com as condições climáticas que os regulamentam. Além disso, o *Enjambement* entre 9 e 10 e 11 e 12 contribui com a unidade estrutural dicotômica do poema, confrontando, de um lado, a “praia” anônima e, de outro, a sua transfiguração em “nordestina”. Desse modo, podemos dizer que a descrição do cenário brasileiro (dada, sobretudo, pela apreensão dos sentidos, como tato e visão) é fundamental para a composição do jogo erótico estabelecido em meio à comunicação a distância ao telefone, pois a memória e a experiência prévia do homem afastado de sua terra natal tornam possível a integração do seu discurso ao da parceira amorosa.

Nas estrofes quatro a sete, a gradação que categoriza a paisagem passa a incluir novos elementos que a compõem, consolidando a intimidade do casal por meio de signos pertencentes ao repertório de ambos. Assim, a linguagem construtivista alia-se à experiência empírica oriunda das memórias do eu lírico, edificando o espaço imagético do poema e a sua relação com o jogo erótico ao telefone. A “praia nordestina”, referida na estrofe anterior, é localizada espacialmente pelo eu lírico em 13 como parte do “Nordeste de Pernambuco”. Em consonância com a brisa marítima, o local, dado pelo advérbio “onde” no verso 14, possui “manhãs” que, na perspectiva da voz poética, são “mais limpas”, categorização que denota a sua afeição pela experiência prévia cristalizada na paisagem descrita. O verso 15 ressalta que se trata de uma “Pernambuco” específica, vislumbrada na capital ultramoderna “Recife” - o que configura uma integração entre diferentes parcelas do estado, mesmo que não apresentem condições amenas como as do local.

Dando continuidade ao processo de referenciação do mundo empírico, o verso 16 associa “Piedade”, bairro turístico da parte norte da cidade, que conta com belezas naturais exuberantes e comércio abundante e rico, e “Olinda”, antiga capitania do estado e Patrimônio Histórico e Cultural da Humanidade, com seu acervo arquitetônico e cultural que espessa séculos da história nacional. Assim como na segunda estrofe, há pausas e marcações em todos

os versos, de modo que cada espaço sobrevoado pelo poema integra uma organização formal, ordenada pela dicotomia que integra a modernidade à historicidade. Essa dualidade aparece na rima parentre o adjetivo “limpas” e o substantivo próprio “Olinda”, ressaltando a pluralidade resguardada sob a lógica particular do local.

Na quinta estrofe, o eu lírico ressalta a abundância de veleiros que navegam pelas águas pernambucanas por meio da metonímia proveniente do substantivo “velas”, ferramentas de propulsão a vento que dão mobilidade a essas embarcações. A integração delas no cenário descrito se dá pelo adjetivo “povoado”, de modo que o poema as personifica como habitantes que frequentam o local. O verso 18 denota a unidade prevista na coloração desses itens: são “brancas”, característica exaltada pela exposição à luz solar, “ao sol estendidas,”. Junto às naus modernas, convivem “jangadas”, que apesar de suas disparidades físicas, também são “velas”, como aparece em 19.

No verso 20, no entanto, elas se destacam pela tonalidade “mais branca”, pois são “salinas”, predicativo que transfigura a simplicidade estrutural do objeto, construído com madeira da orla, tecido e cordas artesanais, em beleza pitoresca e singular. Ao longo de toda estrofe, a sonoridade das fricativas “s”, “v”, “z” busca imitar o rumor da brisa marítima, combustível para estimular os transeuntes do mar, “**sempre povoado de velas,/de jangadas, que são velas**”. Além disso, a rima alternada entre o substantivo reiterado “velas/velas” e os adjetivos “estendidas/salinas” reverberam a harmonia estrutural da paisagem, que condensa signos ao mesmo tempo semelhantes e antagônicos. O ritmo, por sua vez, integra a consonância entre a dinâmica dos navios e o movimento de ir e vir das ondas, como podemos notar em: “**brancas, ao sol estendidas,/mais brancas porque salinas,**”.

O pronome relativo “que”, no verso 21, da sexta estrofe, retoma as “velas” para, em seguida, compará-las a “muros caiados” (obras erguidas com peças de alvenaria e revestidas de cal para resistir às intempéries climáticas da praia pernambucana) por meio da preposição “como”. Na perspectiva do eu lírico, os objetos são análogos por possuírem uma iluminação interna, referida em 22 como uma “luz intestinal”, imagem que revela um funcionamento orgânico e autônomo dos elementos figurados por meio de uma nova personificação. Assim, nos versos 23 e 24, o poema sugere que o “sol mineral” não é o responsável pelo brilho das coisas que integram a praia pernambucana. Não é o astro que as “veste”, cobrindo-as com sua claridade incessante, tampouco as “ilumina,”, de modo a adornar as suas especificidades ao belprazer. A resistência do particular *versus* o clima universalizante aparece na rima par que promove o encontro entre o adjetivo “intestinal” e o verbo “ilumina”, bem como na divisão dos *Enjambement* entre 21 e 22 e 23 e 24 por meio da cesura expressa

pela vírgula somada à conjunção explicativa “pois”: “caitados/possuem”; “veste/e tampouco”; “intestinal,/pois”.

Na sétima estrofe, a locução adverbial de modo instalada no verso 25, “mais bem”, dá início a uma transposição da imagem do “sol imperativo” para a de um astro capaz de desnudar, por meio do verbo no presente do indicativo “desveste”, os objetos figurados daquilo que os impossibilita de irradiar a luz própria. Assim, em 26, há a obliteração dos substantivos “sombra” e “neblina”, signos ligados à escuridão e referidos por suas formas imprecisas por meio do pronome indefinido “toda” e da conjunção alternativa “ou”. Eximindo as coisas das roupagens que as delimitam, nos versos 27 e 28, o “sol” promove a abertura para que elas resplandeçam, “livres brilhem”, revelando a própria condição nuclear, dado referido pelo substantivo “cristais”, metáfora que remonta ao brilho interno oculto sob a superfície, “que dentro tinham”. Com procedimento linguístico análogo ao da estrofe anterior (*Enjambement*, cesura e rima parentre “neblina/tinham”), os versos são divididos igualmente entre a ação reveladora da luz natural e a de dar-se às vistas dos elementos figurados. Não é possível dizer que a caracterização deste cenário, em última instância, instala um símbolo⁹⁵ que remonta à relação entre a linguagem construtivista e o mundo empírico por ela descrito; ou até mesmo, no próprio nível descritivo do poema, a do homem que evidencia os traços da mulher confidente ao telefone?

Nas estrofes oito e nove, é justamente essa última associação surge no campo dialógico do poema. Os signos do “Nordeste de Pernambuco”, compartilhados pelo casal, tornam-se a via de aproximação entre homem e mulher no jogo erótico estabelecido pelo aparelho telefônico, de modo que a figura feminina é referida por meio da “clareza”, do “frescor” e do “brilho” pré-visualizados nos elementos entrecruzados na praia brasileira. No verso 29 da oitava estrofe, a transposição dos acúmulos oriundos do descritivismo da paisagem praiana ocorre por meio do sequenciamento de conjunções conclusivas, “Pois” e “assim”, revelando que a conversa a distância, “no telefone”, constitui-se como reflexo do percurso

⁹⁵ “Quando há um sentido possível que o poeta não quer deixar claro, ou quando a representação figurada é breve, sem caráter narrativo, afastando a ideia de fábula, temos o símbolo. Tecnicamente poder-se-ia dizer que “a alegoria descreve conscientemente o geral e o abstrato no particular”, enquanto o símbolo “faz transparecer o geral na forma do particular (...) No símbolo, 1) não há necessariamente elemento narrativo ou descritivo; 2) a abstração é meramente virtual, possível e incerta, nem sempre sendo possível perceber a intenção do poeta; 3) às vezes pode acontecer que esta não exista e o símbolo decorra inconscientemente da sua criação. Daí a sua grande força sugestiva, a magia que o cerca, a sua resistência maior à estereotipia. No limite, ele pode tornar-se mecânico pelo recurso ao simbolismo tradicional (ver uma lista impressionante de símbolos fixados em Morier, *Dict. Rhétorique et Poétique*); pode tornar-se ininteligível pela falta de referência externa que guie o leitor; ou sem efeito por ser totalmente arbitrário (contraste entre o sistema individual e o sistema tradicional de símbolos, exposto em Welleck & Warren, cap. 15). É preciso ainda acrescentar que há frequentes confusões entre um e outro conceito, e que na prática os limites entre ambos podem ser imprecisos.” In: CANDIDO, Antonio. *Op. Cit.*, 1996, p. 79-80.

descritivo dúplice trabalhado anteriormente. Nesse sentido, em 30, o eu lírico indica que a “voz” de sua interlocutora suscita o apelo à memória, como demonstra o verbo no pretérito imperfeito “parecia” - dado que denota a relação entre o eu e o outro que enforma o poema. Nos versos 31 e 32, a tonalidade discursiva da figura feminina remonta a “tal manhã”, signo que envolve as doces palavras proferidas ao confidente, como denota a locução verbal formada pelo pretérito imperfeito junto ao participio em “estivesses envolvida”. Podemos notar essa integração entre os dois referentes no próprio ritmo do poema, que abarca a duplicidade por meio do revezamento de sílabas tônicas e átonas: “**como se de tal manhã/estivesses envolvida,**”.

O uso do *Enjambement* entre 29 e 32, “no telefone/tua voz”, “me parecia/como se”, “tal manhã/estivesses”, contribui para o processo de sobreposição entre o cenário nordestino e o jogo erótico-amoroso, bem como evidencia a aproximação do casal que se cristaliza gradativamente ao longo do texto. A sonoridade imprimida na estrofe, por sua vez, associa a brisa marítima matutina ao chiado da linha telefônica por meio das fricativas “s”, “f” e “v”: “**Pois, assim, no telefone/estivesses envolvida,**”. Por fim, a rima par entre os verbos “parecia/envolvia” unifica os dados imaginários e empíricos na própria estrutura linguística dicotômica assumida pelo poema.

Os adjetivos “fresca” e “clara” da nona estrofe contribuem com essa iniciativa, associando a transparência e a vivacidade da paisagem à doçura da fala feminina. No verso 34, o erotismo que aproxima o eu lírico masculino de sua confidente o conduz a imaginá-la “despida”, possibilidade que aparece por meio do verbo no pretérito imperfeito do subjuntivo “telefonasses”. A conjunção alternativa “ou” instalada no início de 35 dá continuidade a esse processo de apuração da matéria, reconhecendo a eventualidade da presença de roupa, “se vestida”, que não pode ser confirmada pela voz poética espacialmente distanciada.

Contudo, mesmo que o vestuário se apresente como realidade, ele se adequa à dinâmica reveladora do cenário praiano, como apresenta o substantivo somado à locução adjetiva “roupa de banho” e o predicativo “mínima”, do verso 36. As rimas alternadas (DBDB) também integram essa relação, criando, de um lado, o encontro entre o pronome “se” e o advérbio “somente” e, de outro, dos adjetivos “despida/mínima”, de modo a reverberar a relação ~~homem~~mulher na estrutura dúplice do poema. Os *Enjambements* entre 33 e 34 e 35 e 36, “como se/telefonasses” e “somente/de roupa”, são divididos pela cesura em “despida, /ou,”, configurando, por meio da cisão da estrofe, o jogo sexual dado pelo revezamento entre nu e seminu que remonta ao êxtase das preliminares do coito amoroso.

Nas três últimas estrofes de “Paisagem pelo Telefone”, o resultado da gradação proveniente do descritivismo do eu lírico masculino é a exaltação da figura feminina por sua beleza particular e autônoma, reconhecida em meio à atitude discursiva que a integra ao par amoroso. Assim, de maneira análoga à prevista nos elementos da paisagem nordestina diante do “sol” que os revela, a mulher poeticamente figurada se dá às vistas do eu lírico, integrando a sua condição natural, nua e pura, ao relacionamento linguístico, erótico-amoroso, que os unifica.

A conjunção integrante “e”, do verso 37 da décima estrofe, resgata a “roupa de banho”, vestuário insistentemente pormenorizado pelo eu lírico por meio da reiteração do adjetivo “mínima”. O *Enjambement* entre 37 e 38 ressalta como a presença do objeto tece influência ínfima sobre o corpo feminino, dado que o advérbio “pouco” revela como ele é secundário diante da beleza particular da mulher, sendo esta referida de maneira autossuficiente pela junção entre substantivo e o predicativo do objeto na imagem “luz própria”. A locução conjuntiva aditiva, “e até mais”, junto à cesura de 39, reafirma a insignificância da vestimenta, anunciando um novo contraponto que a invalida: o discurso da confidente, “quando falavas”, é aquilo que a revela, que a reconstitui por inteira no campo da linguagem.

Novamente, há o uso do cavalgamento para a continuidade de uma unidade expressiva entre 39 e 40, como é possível notar em: “quando falavas/no telefone”, bem como uma quebra entre “no telefone, /eu diria”, configurando os turnos de fala dos participantes da conversa. Assim como na primeira estrofe do poema, a sonoridade das fricativas “f”, “v” e das alveolares “d” e “r” caracterizam, de um lado, a voz feminina com sons agudos e, de outro, a masculina com graves. O ritmo do poema também se adequa a essa dinâmica, promovendo o revezamento entre sílabas tônicas e átonas como forma de representação das ações de falar e ouvir: “e até mais, quando falavas/no telefone, eu diria”. A rima par, por sua vez, aproxima os verbos “tira/diria”, reafirmando a estruturação do jogo erótico do casal pelo encontro entre a ação da voz poética que descreve e a da mulher desnuda que participa desse procedimento.

Dando continuidade ao descritivismo construído pelo *Enjambement* do verso 40 da *quadra* anterior, a décima primeira estrofe admite o retorno ao desejo do eu lírico de que a mulher esteja nua, como apresenta o verbo no pretérito imperfeito do indicativo “estavas”, dado que reafirma a intimidade do casal conquistada gradativamente por meio da conversa telefônica. No verso 42, a “roupa de banho” é subtraída pela elisão presente no termo “banho”, ratificando a retirada do objeto que vestia o corpo feminino e a deslocando para um ambiente aquático, análogo à praia nordestina. A partir dessa transposição, a linguagem poética reforça o erotismo proveniente da dicotomia nu *versus* seminu, imaginário que repõe a tensão sexual da ação de

despir o parceiro que se transmuta em amor carnal.

Imersa nas águas, a mulher se torna gradativamente “mais clara” para a voz poética, abrindo-se à possibilidade de consolidação do amor. Como denota o cavalgamento entre os versos 43 e 44, “mais clara/pois a água”, a transparência da matéria que a veste, dada pelo substantivo abstrato “nada” e o verbo no presente do indicativo “embacia”, permite que a sua imersão, paradoxalmente, a apresente em totalidade, assim como as “velas” e os “muros caiados” inundados pela luz solar que os ressalta em meio à praia pernambucana. A rima par entre os verbos “vestida/embacia” sugere a transformação da vestimenta sólida em líquido, aludindo à nudez que se presentifica no banho.

A afirmativa expressa pelo advérbio “sim” que inicia a última estrofe dissipa a incerteza do eu lírico em relação à possibilidade de integração com o outro. Assim, por meio do símile, “como o sol sobre a cal”, o indivíduo masculino cria uma comparação explícita entre a paisagem brasileira previamente descrita e o cenário imaginário que abriga o casal, reafirmando os signos da memória e da experiência pessoal como via de aproximação com a mulher amada, espacialmente distanciada. O verso 46 reafirma a importância do encontro entre a linguagem construtivista, que ordena a conversa, e o mundo empírico, que a alimenta, para a consolidação da relação amorosa por meio da metalinguagem que retoma a estrutura dúplice do poema: “seis estrofes mais acima”.

Desse modo, nos versos 47 e 48, a “água” reveladora, referida pelo adjetivo “clara”, não é a responsável pelo brilho da figura feminina, pois ela não a produz, como demonstra a negativa “não te acende”. Assim como o “sol” que “desveste” os “muros” e as “velas” das “sombas”, o “banho” retira as “roupas” que ocultam a nudez, de modo a ressaltar a beleza natural e nuclear da mulher que se une ao seu confidente, “a luz que já tinhas”. Os *Enjambements* entre 45-46 e 47-48, separados pela cesura em “acima,/a água”, contribuem para essa associação, instalando um esquema cadernal que equipara o mundo empírico e o imaginário. A sonoridade imprimida na estrofe por meio das fricativas “s”, “z” e “f” associa o barulho do estalar dos elementos praianos sob o calor provocado pelo astro que os rege com a elevação da tensão sexual na conversa ao telefone, como é possível notar em: “**sim**, como o **sol** sobre a cal/libera a **luz** que **já tinhas**.”. Além disso, a rima par entre o advérbio “acima” e o verbo “tinhas” integra o processo de transposição das formas, consolidando a linguagem poética como recurso de transformação do mundo empírico e particular.

A partir da análise dos poemas “Estudos para uma Bailadora Andaluza” e “Paisagem pelo Telefone”, tornou-se possível verificar que a lírica erótica-amorosa de *Quaderna* se constitui de dicotomias que sustentam a tensão do movimento de aproximação e

recusa entre o eu e o outro. Em ambos os textos, o reconhecimento do funcionamento das estruturas poéticas perpassou a ideia do encontro de opostos, embate alimentado por figuras coletivas e individuais, que se cristalizam pela associação da linguagem construtivista ao mundo empírico que ela descreve. Assim, podemos dizer que a integração da figura feminina neste livro se dá pelo reconhecimento de sua atuação no espaço do poema, de modo que ela não é simplesmente descrita, mas se cria no campo discursivo da poesia cabralina.

2.2 - “CEMITÉRIO ALAGOANO (*TRAPICHE DA BARRA*)” E “CEMITÉRIO PERNAMBUCANO (*CUSTÓDIA*)”

Em *Paisagens com figuras* (1955), a poesia cabralina buscou dialogar criticamente com a organização social do Nordeste brasileiro por meio da figuração dos cemitérios da região. No livro, há poemas sobre necrópoles de diferentes portes e feições, cujas descrições ressaltam, sobretudo, a condição de classe das pessoas que jazem nesses locais.⁹⁶ Tal temática foi retomada pelo poeta em *Quaderna*, de modo que a obra de 1955 foi amplamente discutida pela crítica como uma precursora dos poemas publicados em 1960 - dado que demonstra a aproximação deste livro com aquilo que foi produzido na “segunda água”. Ao todo, são três “Cemitérios” em *Paisagens* e quatro em *Quaderna*, compondo um imaginário de morte/vida que se tornou paradigma para a composição dos dois longos poemas da coletânea seguinte, *Dois Parlamentos* (1961).⁹⁷

Nos textos “Cemitério Alagoano (*Trapiche da Barra*)” e “Cemitério Pernambucano (*Custódia*)”, de *Quaderna*, verificou-se como Cabral construiu uma crítica aos entraves da modernização brasileira dos anos 1950-1960 ao denunciar a condição miserável a que os trabalhadores nordestinos eram submetidos nos grandes centros comerciais que

⁹⁶ A título de exemplo, é possível citar o poema “Cemitério Pernambucano (*São Lourenço da Mata*)”, em que o canal do entorno é tido como um mar em que os trabalhadores se “afogam” na rotina desgastante da colheita. As covas, por consequência, tornam-se pequenas ondas, cuja falta de importância se dá pela ausência de alcunha, referida pelo termo “batismo”: “Foi aberto para os mortos/que afoga o canal. (...) “As covas no chão parecem / as ondas de qualquer mar,”. (...) “não levam nomes: uma onda / onde se viu batizar?”. In: NETO, João Cabral de Melo. “Cemitério Pernambucano (*São Lourenço da Mata*)”. *Paisagens com Figuras* (1955). *Obra Completa*. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 1994, p. 157.

⁹⁷ *Dois Parlamentos* (1961), é composto por dois poemas longos, “Congresso no polígono das secas” e “Festa na Casa-grande”, nos quais a voz poética é delegada aos latifundiários e políticos, que passam a discorrer, quase como em um coral, sobre a condição dos retirantes e trabalhadores nordestinos. “Congresso no polígono das secas”, poema que segue a rubrica do “ritmo senador, sotaque sulista”, é composto por vozes “em parlamento” que descrevem, em andamento fabril, a produção da morte na região referida pelo título. “Festa na casa-grande” apresenta, por sua vez, um olhar ainda superior, mas menos distante do que o sulista (embora o ritmo seja “deputado”, o sotaque é “nordestino”), perspectiva que busca retratar a vida dos cassacos (os trabalhadores de engenho e de usina), figuras que se encontram no exterior da festa que ocorre na casa-grande, demarcando posições sociais bem distintas.

simbolizavam o progresso do país. Nesses poemas, o poeta descreve os cemitérios das cidades que os intitulam, construindo uma aproximação entre a serialização capitalista e a obliteração dos pobres por esse sistema.

Cemitério Alagoano (*Trapiche da Barra*)

1 Sobre uma duna da praia
2 o curral de um cemitério,
3 que o mar todo dia, todos,
4 sopra com vento antisséptico.

5 Que o mar depois desinfeta
6 com água de mar, sanativa,
7 e depois, com areia seca,
8 ele enxuga e cauteriza.

9 O mar, que só preza a pedra,
10 que faz de coral suas árvores,
11 luta por curar os ossos
12 da doença de possuir carne,

13 e para curá-los da pouca
14 que de viver ainda lhes resta,
15 lavadeira de hospital,
16 o mar esfrega e reesfrega.

(*Quaderna*, *Obra completa*, 225)

“Cemitério Alagoano (*Trapiche da Barra*)”, segundo poema do livro, retrata a sociabilidade do bairro da cidade de Maceió mencionado no subtítulo por meio da descrição das condições em que estão submetidos os corpos dos trabalhadores portuários sepultados na praia local.⁹⁸ O “mar”, elemento natural contraposto ao cemitério, desprende-se da costa na tentativa de cicatrizar as máculas da existência esquelética que se sedimenta na areia. Buscando deprender do pós-morte o acúmulo de experiências que constituiu a vida das pessoas submetidas à dinâmica capitalista da baía, a voz poética assume a feição da “enunciação lírica”,⁹⁹ descrevendo os acontecimentos e os exprimindo de forma objetiva. Para essa empreitada, o poeta enfatiza o uso de predicados, caracterizando os seres e as coisas apreendidas pela visão por meio de aspectos individuais e coletivos que ressaltam as ambiguidades do sistema econômico que os rege.

⁹⁸ Nas décadas de 1950 e 1960, o Trapiche da Barra era reconhecido pela atividade portuária praticada no porto do Jaraguá e na Lagoa Mundaú, bem como pelo sistema de transporte de mercadorias e passageiros do então vilarejo para a capital. In: PIMENTEL, Jair Barbosa. “Trapiche da barra”. [bairrosdemaceio.net: http://www.bairrosdemaceio.net/bairros/trapiche-da-barra](http://www.bairrosdemaceio.net/bairros/trapiche-da-barra). Acesso em: 12/11/2019.

⁹⁹ KAYSER, Wolfgang. *Op. Cit.*, 1976, p. 376-377.

O poema contém quatro estrofes em *quadra*, compostas em heptassílabos com elisão das vogais “a”, “e” e “o”. Essa estrutura simétrica, em última instância, busca repor o emparelamento intermitente do cemitério em questão, estabelecendo uma relação entre os limites da linguagem e os da matéria figurada. Em consonância com os parâmetros da *Cuaderna Vía*, há ênfase nas rimas pares, com uma única exceção na segunda estrofe, em que ocorre uma alternada (BDBD). Além disso, as assonâncias e aliterações são fundamentais para o jogo de aproximação entre forma poética e matéria, visto que os sons vocálicos, as fricativas “s”, “z” e “j” e as oclusivas “t”, “p”, “d” e “k” mimetizam o som proveniente das arrebenhações na orla, bem como a repetição mecânica proveniente do trabalho portuário.

Na primeira estrofe, a voz poética descreve a configuração do cemitério por meio de considerações quanto a sua localização espacial e a relação estabelecida com os elementos naturais do entorno. A princípio, podemos notar que a imagem da “duna da praia”, em 1, propõe de saída a efemeridade da matéria retratada, pois o cemitério foi construído em uma estrutura improvisada na areia, movediça e insegura. A precariedade do local é ressaltada, no verso 2, por meio de sua aproximação com o termo “curral”, que remete a um cercado construído para animais, como aves, gado e peixes, com o intuito de mantê-los recolhidos. Assim, podemos considerar que esse cemitério se dá por uma relação dicotômica: é fruto da necessidade daqueles que acolhe, mas essa provém da serialização mecânica que ordena esses seres para espaços categóricos em prol da manutenção do capital.

O “mar”, assumindo a função de agente sanitário, busca combater a pestilência proveniente da decomposição dos cadáveres enterrados de maneira inadequada. No verso 3, podemos notar que essa dinâmica se dá de maneira cíclica, dado que surge na reiteração do pronome indefinido, “todo/todos”, bem como no revezamento entre sílabas tônicas e átonas, do som vocálico “o” e das oclusivas “t” e “d”: “que **o**/ mar/ **to**/do o/ **di**/a, **to**/dos,”. O movimento de ir e vir também aparece em 4, visto que a ação sanativa provém do verbo no presente do indicativo “sopra”, deslocamento de ar periodicamente praticado pelo elemento natural e que é categorizado pelo adjetivo “antissético”. As fricativas “s” e “v”, bem como o revezamento entre sílabas fortes e fracas, mimetizam a quebra reiterante do vento chocando-se contra a orla: “**sopra**/ com/ **ven**/to an/tis/**sé**/tico.”. A rima par entre o substantivo “cemitério” e o adjetivo “antissético”, por sua vez, contribui para a ideia de antagonismo entre a resistência da putrefação e a insistência da natureza que busca combatê-la, dado que demonstra como a dualidade da paisagem descrita enforma o poema.

Na estrofe dois, a ação descrita no cenário praiano torna-se análoga à rotina de um

ambiente hospitalar, visto que o mar, como um médico ou enfermeiro, utiliza-se de outros elementos naturais do local com o intuito de desinfetar, enxugar e cauterizar as chagas do cemitério/paciente. No verso 5, o eu lírico exalta o descritivismo do poema com o uso do advérbio “depois”, que sugere uma continuidade da ação iniciada com o “vento antisséptico” trabalhado anteriormente. Após evitar a proliferação de infecções que consomem a carne, o “mar” busca remover os germes e as impurezas que resistem, atitude dada pelo verbo no presente do indicativo “desinfeta”. Por meio do uso do *Enjambement* que liga esse verso ao seguinte, a linguagem poética assume a feição da rebentação das ondas na praia, pois assim como a “água do mar, sanativa” - com suas propriedades salinas -, que invade o espaço do curral para, em seguida, arrastar os detritos para as profundezas, há uma contiguidade proposital entre 5 e 6, “Que o mar depois desinfeta / com água de mar, sanativa,”.

No verso 7, o procedimento sanitário ordenado pela reiteração do advérbio “depois” se dá pela apropriação da “areia seca” como instrumento necessário para concluir essa empreitada. Por sua vez, em 8, o poema indica que a função do mineral é a de “enxugar” e “cauterizar” as chagas dos mortos: por um lado, serve ao processo de absorção das águas empoçadas nas covas, por outro, retém a alta temperatura da paisagem e, ao contato, queima as feridas tratadas para que elas, ironicamente, possam regenerar. Ao atentar-se para a sonoridade imprimida em 7 e 8, podemos notar um revezamento entre as oclusivas “d”, “p”, “t”, “k” e “t” e as fricativas “s”, “z” e “j”, dualidade que remonta aos processos que ocorrem quando a areia se choca contra a matéria do curral, “e **depois, com areia seca, ele enxuga e cauteriza.**”. Além disso, nesta *quadra*, as rimas alternadas (BDBD) sugerem a aproximação entre os verbos “desinfeta/cauteriza” e os adjetivos “seca/sanativa” respectivamente, de modo a imitar, por meio do revezamento das classes gramaticais, o confronto entre os movimentos repetitivos das ondas do “mar” frente à decomposição intermitente dos cadáveres depositados no cemitério - dicotomia que repõe o caráter cíclico da morte que dá forma ao poema.

Na terceira estrofe, o eu lírico indica que o “mar” redutor se esforça para dar aos mortos um semblante pacífico a que eles não tiveram acesso em vida. A dureza que compõe o elemento natural, nesse sentido, torna-se o método de deflagração das máculas a que os trabalhadores portuários foram submetidos na rotina desgastante do Trapiche da Barra. A princípio, nos versos 9 e 10, é possível notar que a paisagem marítima se constitui de objetos sólidos, resistentes às intempéries naturais. A sonoridade das aliterações das fricativas “s” e “z” e das oclusivas “p”, “d” e “t” em 9 denota a rispidez da paisagem ao imitar o choque das ondas contra o paredão que se formou na praia: “O mar, que **só preza a pedra.**”. As águas

marítimas, afeiçoadas à rigidez da “pedra”, contém uma floresta metafórica, composta por animais cnidários constituídos de pólipos, cuja base é formada por esqueletos calcários, provenientes da sedimentação das rochas. Assim, a comparação entre os signos “coral” e “árvores” não se trata de mera aproximação visual/plástica: assim como estas, que filtram os nutrientes e as impurezas da atmosfera e do solo, o primeiro é como uma “esponja”, capaz de promover ação similar no ecossistema do oceano. Contudo, diferentemente das plantas, responsáveis pela manutenção do ambiente de maneira amena, a vida no espaço descrito no poema provém da dureza, de seres que atuam como uma “bucha”, capazes de peneirar as águas em consonância com o ritmo da maré.

Nos versos 11 e 12, há uma aproximação entre a existência esqualida da paisagem poeticamente narrada e a redenção dos defuntos miseráveis objetivada pelo “mar”. Em vistas ao percurso trágico desses indivíduos, o elemento natural busca dar-lhes um afago pós-morte, dado que aparece por meio do verbo no presente do indicativo “luta” e do infinitivo “curar”. Assim, a ação sanitária visa retirar dos “ossos” as impurezas provenientes da roupagem do corpo pesado e machucado, fruto das jornadas de trabalho braçal no porto, imagem sintetizada pela metáfora presente no termo “carne”. Diferentemente das estrofes anteriores, a rima par deste trecho unifica os substantivos “árvore/carne”, dado que sugere a tentativa de neutralização da matéria ante os imperativos do “mar”. Além disso, esse processo de deformação é referido pelas assonâncias das vogais “o” e “a”, revezamento de sons abertos e fechados que repõem, na forma do poema, a ambiguidade contida no embate previsto na paisagem: “**luta por curar os ossos da doença de possuir carne**,”. A linguagem do poema revela como as águas que banham o curral buscam curar os mortos das máculas causadas pelos impasses provenientes da rotina do porto, mesmo em face da reposição serial que invade o local. Portanto, podemos dizer que o texto assume a feição das contradições da modernização prevista no local, problema que se apresenta por meio da dicotomia proveniente do embate periódico entre vida e morte sintetizado no paradoxo “doença de possuir carne”.

Em seguida, na quarta e última estrofe, as máculas a que os trabalhadores sepultados foram submetidos não são vencidas pela insistência do “mar-lavadeira”, o que repõe o caráter cíclico da desigualdade social que assola a região. No verso 13, o descritivismo do poema prossegue por meio da conjunção integrante “e” e da preposição “para”, que retomam a ação praticada pelo mar e sofrida pelos mortos dada pelo verbo no infinitivo junto ao pronome oblíquo em “curá-los”. O substantivo “pouca”, por sua vez, assume duplo sentido, configurando uma crítica social oculta sob um *humor ácido*. De um lado, o

termo remete ao tempo limítrofe entre vida e morte, momento marcado pelo encerramento da agonia dos indivíduos massacrados pelas jornadas de trabalho braçal no porto; por outro ângulo, pode ser considerado como uma referência à miséria, às dificuldades em conviver em meio à fome e à falta de recursos, dores que seriam solucionadas com a aniquilação da matéria.

Essa duplicidade é fortalecida em 14, “que de viver ainda lhes resta”, ressaltando, ironicamente, a persistência dos acúmulos do tempo prévio encravados nos corpos lançados à própria sorte nas areias da praia. Por meio de uma símile, no verso 15, o eu lírico aproxima a figura do “mar” a de uma “lavadeira de hospital”, referência às trabalhadoras locais que tiravam sustento lavando roupas em beiras de rios e córregos.¹⁰⁰ Assim, de modo mediado, o poema associa a condição dos miseráveis esgotados em vida pela atividade laboral com a paisagem que os acolhe como um agente sanitário, unificando-os na figura da lavadeira e sob a égide da miséria causada pela deterioração dos seres e das coisas em prol do capital.

No verso 16, a forma do texto assume a historicidade incrustada nesse processo, alusão à sociabilidade patriarcal e escravocrata brasileira que se atualiza nas formas da modernidade da segunda metade do século XX. A ação reiterante promovida pelo “mar”, “**esfrega ereesfrega**”, relaciona o movimento de ir e vir das ondas na tentativa de limpar o curral do cemitério com o trabalho mecânico de roçar um tecido para retirar-lhe a sujeira. A sonoridade das fricativas “s” e “f” contribui para a caracterização desse movimento, pautado por força motriz e fricção. Contudo, apesar dos esforços do elemento natural, as chagas provocadas pelas mazelas sociais não são solucionadas, de modo que o tempo narrado ao final do poema assume uma feição cíclica. Nesse sentido, podemos dizer que as dicotomias provenientes do jogo de oposição e aproximação entre mar e cemitério é o que alimenta a estrutura dúplice do poema.

Comparando a figuração do mar no trecho supracitado ao de *O Cão sem plumas*,

¹⁰⁰ “A Lavadeira foi uma figura de grande importância tanto em meio rural como em meio urbano em pleno século XX. Mesmo nas casas que empregavam criadas permanentes ou mulheres-a-dias, grande parte da roupa era lavada por estas mulheres que trabalhavam à tarefa. A falta de água canalizada obrigava a que a roupa fosse lavada no exterior das habitações, em riachos ou nas fontes das cidades e vilas, em tanques especialmente construídos para o efeito. (...) Esta profissão exclusivamente feminina encontra-se em Vila Viçosa no século XVI, tanto em mulheres livres (Mercês, 1583), como em escravas (1591, Fonseca, 1997). Está presente nos Livros de Décimas de Montemor-o-Novo em 1699 e em Samora Correia em 1790 (Nazareth, 1988). Bluteau utiliza a grafia Lavadeira e define-a como mulher que lava a roupa (1716). No Hospital da Misericórdia de Avis há lavadeiras internadas ao longo de todo o período abarcado por esta fonte (1847-1956). Tem sempre a mesma grafia lavadeira, mas há também a expressão “Lavadeira de Ropa” (1847-1850) e “Lavadeira do Hospital da Misericórdia” (1879). A categoria encontrada no Recenseamento Geral da População de 1940 é Lavadora e engomadora de roupa.” In: ALMEIDA, Maria Antónia Pires de (2002), “Lavadeira”, Conceição Andrade Martins, Nuno Gonçalo Monteiro (orgs.), *A Agricultura: Dicionário das Ocupações*, Nuno Luís Madureira (coord.), *História do Trabalho e das Ocupações*, vol. III, Oeiras, Celta Editora. ISBN: 972-774-133-9.

da Parte III - “Fábula do Capibaribe”, é possível verificar em ambos uma capacidade de depuração dos elementos da paisagem com que se relacionam. No entanto, enquanto no poema de *Quaderna* as atitudes sanitárias do objeto mimetizam as atividades de um trabalhador, a “lavadeira” que tenta sistematicamente curar, em vão, as chagas dos mortos do cemitério portuário, o mar do *Cão* é “uma bandeira/que tivesse dentes”,¹⁰¹ que tem como objetivo a destruição do rio e a trituração simbólica dos acúmulos de experiência negativa que este abarcou ao longo do seu percurso.

Se na obra de 1950 o mar é capaz de neutralizar os elementos da miséria nordestina por meio do seu poder de encerramento (e que implica certa ambiguidade ideológica ao final do poema, já que o mar “recusa” os despojos do rio), em “Cemitério Alagoano (*Trapiche da Barra*)”, os resíduos da vida às avessas do Nordeste persistem na paisagem descrita, apesar de todos os esforços do elemento natural em “sanitarizar” a área. Dessa forma, podemos dizer que o poema publicado em 1960 pode ser entendido como uma resposta crítica à poesia social adotada pelo poeta desde *O Cão*, pois ressalta como a superação do atraso nacional está longe de ser uma realidade, visto que as mazelas sociais que afligem os trabalhadores são intrínsecas à dinâmica capitalista, como se dá, por exemplo, no ecossistema do renomado porto comercial descrito no texto.

Cemitério Pernambucano (*Custódia*)

1 É mais prático enterrar-se
2 em covas feitas no chão:
3 ao sol daqui, mais que covas,
4 são fornos de cremação.

5 Ao sol daqui, as covas logo
6 se transformam nas caieiras
7 onde enterrar certas coisas
8 para, queimando-as, fazê-las:

9 assim, o tijolo ainda cru,
10 as pedras que dão a cal
11 ou a capoeira raquítica
12 que dá o carvão vegetal.

13 Só que nas covas caieiras
14 nenhuma coisa é apurada:
15 tudo se perde na terra,
16 em forma de alma, ou de nada.

(*Quaderna*, Obra completa, 245-246)

¹⁰¹ NETO, João Cabral de Melo. *Op. cit.*, 1994, p. 111.

No outro poema mencionado no item 2.2, “Cemitério Pernambucano (*Custódia*)”, as características do município do interior de Pernambuco mencionado no subtítulo são retratadas por meio da descrição de uma necrópole local. Historicamente, Custódia passou por um processo de modernização voltado ao comércio de especiarias e à rede de hospedagem, pois a cidade consolidou-se, ao longo do século XX, como ponto de encontro de tropeiros e viajantes.¹⁰² No campo descritivo da poesia cabralina, o cemitério figura o ritmo febril do comércio e os cadáveres, que por sua vez, atuam de modo funcional, enterrando-se por conta própria em covas que, sob as intempéries do Sertão, tornam-se “fornos de cremação”, objeto referido pelo seu poder de transformação da matéria bruta em produto para os negócios. Nesse sentido, o texto busca estruturar o espaço por meio das relações mercadológicas que ali se consolidaram, de modo a revelar os impasses da dinâmica capitalista que rege a sociabilidade regional. Para essa finalidade, a voz poética, que assume a postura da “enunciação lírica”, busca o reducionismo da linguagem ao essencial, evitando o uso de predicativos ao referir-se aos objetos narrados, de modo a descrevê-los com uma praticidade maior do que a prevista em *Trapiche da Barra*.

O poema propõe a cisão da *Cuaderna Vía* por meio do esquema estrófico da *quadra*, com versos heptassílabos e elisão das vogais “a”, “e” e “o”, repondo o enclausuramento intermitente da matéria poética de modo análogo ao previsto em outros “poemas-cemitérios”. As rimas transitam entre dois arranjos opostos: nas estrofes um e três, são pares, enquanto que em dois e quatro, alternadas. O ritmo também é ordenado por essa ambivalência, com revezamento entre sílabas tônicas e átonas, bem como a sonoridade produzida pelas aliteraões das fricativas “s”, “f”, “v”, “z”, “j” e “x” e das oclusivas “t”, “p”, “d” e “k”, que imitam as chamas em combustão nos “fornos de cremação” e a interação dessa com a dureza do solo ressequido do Sertão. Assim, podemos dizer que a linguagem poética assume as dicotomias oriundas do processo de inclusão dos cadáveres na dinâmica mercadológica de Custódia.

Na primeira estrofe, a linguagem circundante revela que não há preocupação em construir lápides, na medida em que a identificação dos corpos produzidos em série não se mostra necessária. Sob o sol escaldante da região das secas, a aniquilação dessas figuras é inevitável, tendo em vista a rispidez do cenário. O verso 1 denota que a dinâmica do cemitério é dada por meio do adjetivo “prático”, caracterizando-o por certa capacidade funcional. Esse

¹⁰² ⁹⁹ As informações sobre o município de Custódia foram encontradas em: HISTÓRIA de Custódia. <http://custodia-pe.blogspot.com/>. 2014. Disponível em: <http://custodia-pe.blogspot.com/2011/04/historia-de-custodia.html>. Acesso em 18/12/2019.

pragmatismo dita o modelo organizacional dos mortos do local, que se deslocam por conta própria para suas valas, como sugere o verbo no infinitivo somado à partícula apassivadora em “enterrar-se” (configurando um *humor ácido* que remonta ao modelo de vida *self-made* capitalista). Em seguida, a continuidade descritiva dada pelo uso do *Enjambement* entre 1 e 2 integra a perspectiva utilitarista da morte a um cenário pautado pela necessidade e miséria, visto que as “covas” não possuem jazigos e são simples buracos no “chão”. Com o uso de dois pontos (:), a voz poética explica como se dá o funcionamento dicotômico do cemitério em 3 e 4. Por conta do clima do Polígono das Secas, referido pela imagem ardente do substantivo “sol”, os túmulos ganham uma nova função, dada pela reiteração do advérbio “mais”: as altas temperaturas absorvidas por eles os transfiguram em “fornos de cremação”, configurando um movimento cíclico de transformação da matéria orgânica.

O achatamento da distância entre o céu e a terra que ressalta a presença do calor, combustível das fornalhas, parece na rima encadeada dos termos “chão/ao” entre os versos 2 e 3, “em covas feitas no chão: / ao sol daqui, mais que covas,”, bem como na rima par entre os substantivos “chão/cremação”, que repõe, de maneira intermitente, a carbonização dos corpos depositados no local. Além disso, o ritmo serial do cemitério é dado pelo revezamento entre sílabas fortes e fracas, como nos versos “**É** mais **prático** enterrar-se em **covas** feitas no **chão**”. A sonoridade, por sua vez, ressalta a resistência da terra aos golpes da escavação por meio das oclusivas “p”, “t”, e “k” do primeiro verso, bem como o estalar da brasa em combustão por toda a estrofe com o uso de fricativas “s”, “x”, “f” e “j”, “**são** fornos de cremação.”.

Na estrofe seguinte, o eu lírico lança uma nova perspectiva sobre o cemitério. Referidas anteriormente como “fornos de cremação”, as “covas” passam a ser visualizadas como “caieiras”. A reiteração do adjunto adverbial de lugar, “Ao sol daqui”, no verso 5, repõe a constância com que as adversidades climáticas do Sertão recaem sobre a existência esqualida da paisagem descrita. Sob as intempéries naturais, as “covas” assumem a função de “caieiras”, fornalhas onde são calcinados minérios e outros sedimentos a fim de produzir cal e tijolos, figurando o local como um espaço de transformação da matéria-prima. Submetidos a essa dinâmica funcional, em 7, os cadáveres são aniquilados no processo de produção, fato que surge por meio da locução substantiva “certas coisas”, configurando o ato do verbo no infinitivo “enterrar” como uma ação com finalidade produtiva, para além da ideia do sepultamento. No verso 8, a degradação da matéria pelo calor, “queimando-as”, reforça a oposição entre os produtos da queima e os defuntos, de modo que a dinâmica do cemitério prioriza a produção industrial em detrimento dos mortos, dado referido pelo verbo no infinitivo

junto ao pronome oblíquo átono em “fazê-las”.

O *Enjambement* é fundamental para o desenvolvimento descritivo dos processos de transformação da matéria que ocorrem no poema-cemitério, como podemos observar na transposição dos versos entre “logo/se transformam”, “caieiras/onde” e “coisas/para”. As rimas alternadas (BCBC) também integram essa dinâmica, intercalando o advérbio de tempo “logo” e o verbo com pronome oblíquo “fazê-las” com os substantivos “coisas” e “caieiras”. A sonoridade é dada de maneira análoga à estrofe anterior, com fricativas que mimetizam o barulho do cozimento do material bruto, “**se transformam nas caieiras/onde enterrar certas coisas**”.

Na terceira estrofe, a voz poética enumera os produtos solidificados nas “covas-caieiras”, retomando os elementos da paisagem mineralizada da cidade pernambucana a fim de exemplificar o interesse econômico na região. Por meio da conjunção conclusiva “assim” em 9, o poema indica a finalidade dada a cada item anunciado anteriormente (com exceção dos cadáveres, que serão trabalhados a seguir, na quarta estrofe). O “tijolo ainda cru” será cozido até atingir o ponto adequado para o uso, geralmente associado à construção de edifícios e casas. As “pedras” resultarão na “cal”, substância branca e fina utilizada para o acabamento de paredes e produzir gesso. Por sua vez, a “capoeira raquítica”, vegetação de segunda mão que nasce após o desmatamento de uma área original e que é composta por gramíneas e arbustos, originará o “carvão vegetal”, madeira carbonizada que serve como energia para o abastecimento de siderúrgicas e utensílios domésticos. Logo, podemos dizer que o poema intercala signos da miséria e do progresso em um único espaço, sendo este ordenado de maneira serial e com a finalidade de obter proveito até mesmo daquilo que é precário, como na imagem da mata escassa referida pelo adjetivo “raquítica”.

Desse modo, a imagem de autocalcinação dos detritos, símbolo do imperativo da praticidade, sugere que o combustível proveniente do espaço cíclico do cemitério-forja, é, paradoxalmente, o responsável por alimentar a construção civil da própria Custódia, espacialmente distanciada da miséria, oculta em meio aos percalços do Sertão. A aproximação entre o espaço urbano e as durezas do Sertão que fomentam sua construção aparece por meio da rima par dada pelos substantivos “cal/vegetal”, associando um dos produtos finais das “caieiras” com uma matéria bruta de origem natural. Além disso, a sonoridade da estrofe ocorre no revezamento das fricativas “z”, “s” e “v” e oclusivas “p”, “t”, “k”, aproximando a sonoridade aoestalar do calor calcinante e, por extensão, da ferramenta e do progresso, contra a obstinação do meio e dos sedimentos em transformação: “ou a **capoeira raquítica/que dá o carvão vegetal**.”.

Frente aos impasses da modernização às avessas, na quarta e última estrofe, a voz poética observa que a produtividade das “covas-caieiras” é imperfeita, pois seu poder de “apuração” é inexistente. Isso porque os cadáveres depositados no cemitério, os pobres que serviram como força de trabalho para a construção da cidade de Custódia, são simbolicamente triturados junto ao processo de produção serial que alimenta o sistema capitalista da região. No verso 13, a locução conjuntiva adversativa, “Só que”, quebra o ritmo mecânico de produção das “covas caieiras”, interrompendo o fluxo descritivo das transformações provenientes desse processo para ressaltar as suas contradições. O *Enjambement* entre 13 e 14 contribui para a quebra da gradação, pois os versos são dados como unidade expressiva congruente, ressaltando a dramaticidade consequente da revelação de que os caldeirões-covas são depauperados, incapazes de produzir algo a partir dos cadáveres enterrados nas terras ressequidas do Sertão, como reforça o pronome indefinido junto ao substantivo abstrato na expressão “nenhuma coisa”. Assim, há um contraponto entre as caieiras que produzem tijolos e as que calcinam os corpos, sendo estas referidas pela voz poética como improdutivas, como indica o verso 15, “tudo se perde na terra”. Novamente, podemos ressaltar o embate entre a matéria em carbonização e o estalar das fornalhas em combustão na sonoridade promovida pelas fricativas e oclusivas posicionadas ao longo de toda a estrofe: “**Só que nas covas caieiras(...)tudo se perde na terra,**”.

As rimas alternadas (CACA), por sua vez, configuram a dissonância prevista no espaço poeticamente narrado, visto que sugerem a aproximação entre os substantivos “caieiras/terra”, de modo a estabelecer o confronto entre a visão utilitarista e o meio natural, e o adjetivo “apurada” com o substantivo “nada”, reforçando a incompatibilidade da dinâmica industrial com o espaço do cemitério que ela regimenta. Por fim, no verso 16, a antítese “em forma de alma, ou de nada.” estabelece uma crítica ao sistema capitalista que regimenta o local por meio de um *humor ácido*: seja no plano espiritual, “alma”, ou na ausência de material do mundo empírico, “nada”, os trabalhadores anônimos de Pernambuco morrem sem receber a sua fatia do suposto progresso que eles ajudaram a produzir. A sonoridade contribui para a consolidação dessa dualidade a partir do revezamento entre os sons vocálicos “o” e “a”, configurando a impossibilidade de integração desses indivíduos com alguma possibilidade de superação da miséria a que se encontram submetidos, “em/ **for/ma/** de **al/ma ou/** de/ **na/da.**”.

Nesse sentido, é notável como o eu lírico, ironicamente, emula o olhar produtivista do local para denunciá-lo. Dentro da lógica capitalista que agrava as mazelas sociais em prol do progresso econômico, o “poema-cemitério” assimila a força de trabalho proveniente dos

trabalhadores-cadáveres responsáveis por erigir a cidade, bem como a dominação massiva desses indivíduos que provém da produção local. Desse modo, é possível notar como os textos de *Quaderna* voltados para essa temática, referidos neste trabalho por meio de *Trapiche da Barra* e *Custódia*, assumem as dicotomias da modernização regional do Nordeste brasileiro na década de 1950, desvelando os entraves oriundos dessa dinâmica por meio da aproximação entre a linguagem construtivista da “Primeira Água” junto à experiência social da “Segunda Água”.

2.3 - “O MOTORNEIRO DE CAXANGÁ” E “POEMA(S) DA CABRA”

O Motorneiro de Caxangá

Ida

- 1 Na estrada de Caxangá,
- 2 todo dia passa o sol,
- 3 fugindo de seu nascente
- 4 porque o chamam arrebol,

- 5 A estrada de Caxangá
- 6 é sua pista de aviador:
- 7 é a pista que o sol percorre
- 8 antes de levantar vôo.

- 9 A pista de Caxangá
- 10 o próprio sol a traçou.
- 11 na substância verde e branda
- 12 dos engenhos de redor.

Volta

- 13 Mas a estrada não pertence
- 14 só ao sol aviador.
- 15 É também porto de mar
- 16 do Sertão do interior.

- 17 Possui hotéis para burros,
- 18 hospitais para motor,
- 19 cemitérios para bondes,
- 20 fábricas para o suor.

- 21 Mais tudo o que deve haver
- 22 num bom porto de vapor:
- 23 armazéns, contrabandistas,
- 24 fortalezas, guarda-mor.

Ida

25 Na estrada de Caxangá
26 tudo passa ou já passou:
27 o presente e o passado
28 e o passado anterior;

29 os engenhos de outros tempos,
30 de que só nome ficou;
31 os sítios de casas mansas,
32 que agonizam sem rancor;

33 os quintais de sombra doce
34 com frutas do mesmo teor
35 onde hoje carrocerias
36 aguardam seus urubus.

Volta

37 Mas na estrada de Caxangá
38 nada de vez já passou:
39 o verde das canas sobra
40 nos campos de futebol

41 e ainda nas oficinas
42 poças do antigo frescor
43 dos quintais sobram nas úmidas
44 manchas de óleo de motor:

45 que a estrada é também a cauda
46 por onde, ainda em vigor,
47 o Recife arrasta as coisas
48 que do centro eliminou.

Ida

49 Na estrada de Caxangá
50 depois que a inaugura o sol,
51 pares os mais estranhos
52 todo o dia passam por;

53 pares como o da raposa,
54 casada com o rouxinol
55 ou o dos bondes circulando
56 por entre carros de boi;

57 caminhões entre galinhas
58 calam ferralha e furor
59 e sempre se vê um vaqueiro
60 olhando um jogo de *golf*.

Volta

61 Mas na estrada de Caxangá
62 nem tudo tem tal teor;
63 por ela passa também
64 uma gente mais sem cor:

65 retirantes (sempre a pé)
66 tirados de todo suor;
67 imigrantes (de automóvel)
68 suando, porém de calor;

69 namorados que passeiam
70 amadurecendo o amor;
71 gente que não a passeia,
72 passa-a, simples corredor.

Ida

73 A estrada de Caxangá
74 é também trilhos do sol
75 (que nem sempre tem o sol
76 urgências de aviador):

77 de cada lado dos quais
78 um trem de taipa parou,
79 um trem de casas que lembram
80 vagões, sem tirar nem pôr;

81 um trem de casas-vagões
82 cada uma com sua cor
83 e levando nas janelas
84 latas por jarros de flor.

Volta

85 Mas o trem de casas-vagões
86 passa ou é passado por?
87 como pode distinguir
88 do passado o passador?

89 se na estrada tudo passa
90 e nada de vez passou?
91 como saber se é a gente
92 ou as casas-trem o andador?

93 ou quem sabe? a própria estrada
94 rolando como um propulsor?
95 (pois dela sobe incessante
96 e subterrâneo rumor).

(*Quaderna*, Obra completa, 242-245)

Outro poema fundamental para se compreender a aproximação de *Quaderna* com a realidade empírica é “O Motorneiro de Caxangá”. Nele, Cabral dispõe um esquema de vinte e quatro estrofes em *quadra*, divididas de três em três, formando quatro blocos intercalados que propõem considerações do eu lírico em momentos distintos: “Ida” e “Volta”. Os conjuntos são apresentados por meio da “apóstrofe lírica”,¹⁰³ visto que a voz poética do

¹⁰³ KAYSER, Wolfgang. *Op. Cit.*, 1976, p. 376-377.

Motorneiro, responsável pela condução do bonde elétrico que transita entre o centro do Recife e a região periférica, dialoga com a paisagem prevista em seu percurso diário, transformando-se de acordo com o que observa. A anáfora que insistentemente demarca o espaço da Avenida Caxangá é figura de linguagem central para o estabelecimento da comparação proposta no esquema de enfrentamento entre diferentes perspectivas que compõem o texto.

Apesar da grande incidência de rimas pares, há também versos brancos e rimas alternadas (ABAB), corroborando com a variedade linguística assumida pelo poema. O ritmo acompanha a marcha do bonde no espaço poeticamente descrito, promovendo revezamentos entre sílabas tônicas e átonas. A métrica varia, com versos em sextilha, redondilha maior e octossílabos, o que traz muito da dicção popular e ajuda na caracterização do trabalhador. A fim de analisar o poema, torna-se necessário compreender os métodos utilizados por João Cabral para a criação da *persona*¹⁰⁴ da voz poética, que não é centrada na figura do “eu”, mas sim na observação de um outro de classe.

Na trinca de “Ida” do primeiro bloco comparativo, é possível notar um teor esperançoso, revigorado pela alvorada. A anáfora que reitera o espaço trabalhado no poema, “Caxangá”, aparece no primeiro verso de cada estrofe. Inicialmente, a estrada é visualizada por meio da contração entre preposição e artigo, “Na”, em 1, situando a parte interna do espaço e a presença dos elementos que a perpassam na dinâmica do dia a dia, como o substantivo “sol”. As rimas pares estabelecem uma relação entre o astro e a perífrase “arrebol”, remetendo às cores avermelhadas do amanhecer. Fugindo de tal condição que lhe é intrínseca, ele é responsável por dar início à dinâmica que se configura no local.

Na segunda estrofe, “A estrada de Caxangá” torna-se um objeto para uso do astro. O otimismo do eu lírico é reforçado pelas figuras modernas dadas pela personificação do “sol aviador” e do local como uma “pista de decolagem” que ele percorre. Nos versos 6 a 8, a sonoridade remete ao movimento de saída exercido pelo sol na tentativa de elevar-se a pino. Partindo de vogais anteriores semiabertas “e”, em “é”, e passando pela bilabial “p” na anáfora do termo “pista”, em 6 e 7, e da nasal central ã” (antes), transitando pela lateral aproximante dental “l” e oclusiva dental “t” de “levantar”, em 8, os três últimos versos terminam em vogais semifechadas posteriores “o”, mimetizando por meio da sonoridade o ato de “**levantar vôo**” mencionado no poema - recurso que corrobora com o descritivismo do poema junto ao *Enjambement* que propõe uma unidade entre os versos 7 e 8,

¹⁰⁴ Segundo Shira Wolosky, o termo *persona*, derivado do drama, significa máscara. Ele denota uma voz estilizada, ou estruturada, ou inclinada a direções que diferem da do ator, ou, na poesia, do poeta. In: WOLOSKY, Shira. “Poetic Voice”. *The Art of Poetry: How to Read a Poem*. (Locais do Kindle 1475) Edição do Kindle. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 1475.

“percorre/antes”.

Ao alçar voo, na terceira estrofe, o sol “traça” a avenida, colorindo-a com o verde da plantação de cana-de-açúcar dos “engenhos ao redor”, no verso 12. Dado pela metáfora “substância verde e branda”, em 11, o canavial abundante da paisagem é visto pelo sujeito de modo aprazível. Aos olhos do condutor do bonde, as plantações dos engenhos, que remontam ao passado colonial, encontram-se neutralizadas, pois o motorneiro as caracteriza pelo uso do adjetivo “branda”.

Na “Volta”, a perspectiva serena se inverte, dado que pode ser visualizado, de saída, pela conjunção adversativa, “mas”, e pela ausência das anáforas, que celebram Caxangá. Na quarta estrofe, a voz poética indica que a estrada não contém apenas as figuras arrebatadas pela euforia de outrora, pois além de ser “pista de decolagem” do sol, ela também é “porto de mar”, que se abre, paradoxalmente, ao “Sertão do interior”. A dicotomia sugerida pela antítese “sertão/mar” parece sustentar um embate entre secura e abundância, elementos que convivem em meio ao espaço mercadológico sugerido pelo substantivo “porto”.

Na quinta estrofe, são enumerados elementos que surgem da relação dúbia dada entre a cidade e o interior ressequido de Pernambuco. O paralelismo presente na reiteração da preposição “para” sugere o ordenamento dessa organização social, que subdivide categoricamente os seres e os espaços a eles destinados. “Hotéis”, “hospitais” e “cemitérios”, que seriam frequentados por seres humanos, servem a “burros”, “motores” e “bondes”, respectivamente, o que ressalta a valorização da mercadoria em detrimento da vida no cenário que o poema busca figurar. No verso 20, notamos que o comércio citadino é sustentado por meio de “fábricas para o suor”, metáfora que reverbera com a presença ostensiva das relações de trabalho no espaço descrito. Enquanto as mercadorias (animal e máquinas) são resguardadas, os trabalhadores são figurados de modo elidido pela metonímia do “suor” extraído do ofício desgastante.

O eu lírico sugere que o “porto de mar”, em verdade, é um “porto de vapor” na sexta estrofe, aludindo à ideia de que as riquezas naturais do Recife são extraídas em favor da indústria instalada no local. Por meio do uso de dois pontos (:), o poema denuncia as instituições - legais e ilegais - que legitimam as relações de trabalho observadas pelo Motorneiro, “armazéns, contrabandistas,” bem como o poderio militar que resguarda os donos desses meios de produção, “fortalezas, guarda-mor”, nos versos 23 e 24. Assim, é possível verificar a diferença de perspectiva da voz poética nas estrofes de “Volta”, na medida em que o condutor reitera os signos da dominação e do comércio ao Estado, que permanecem ativos na região. Por sua vez, a rima par entre “vapor/guarda-mor” sugere o pacto pela institucionalização do

capital financeiro em detrimento do humano, dado que expressa a realidade do projeto de governo desenvolvimentista do Brasil no final dos anos 1950.¹⁰⁵

Por meio do confronto entre a visão mais favorável da “Ida” e a menos favorável da “Volta”, a estrutura do poema - novamente, como na Bailadora, explorando uma dicotomia de base (lá, o eu *versus* o ela; aqui, a ida *versus* a volta) - revela uma dramaticidade que torna evidente como a tensão provocada pelo confronto entre otimismo/pessimismo é ordenada a partir da perspectiva do eu lírico/trabalhador.¹⁰⁶ Assim, o discurso do condutor, que serve ao propósito de denunciar os impasses da modernização regional, é elemento central para a estruturação de “O Motorneiro de Caxangá”.

No segundo bloco comparativo, o poema prossegue com o confronto entre as duas perspectivas contidas na voz poética do motorneiro. Na sétima estrofe, de “Ida”, pode-se observar a relevância da estrada aos olhos do motorneiro, pois ele reconhece que por ela “tudo passa ou já passou:”, dado pelo acúmulo dos tempos “presente”, “passado” e “passado anterior”, referência à historicidade prevista na avenida, que integra as formas do passado às modernas. No verso 27, podemos notar um paralelismo entre a atualidade e a herança cronológica com a qual dialoga, “o presente e o passado”. As rimas alternadas (ABAB) sugerem a aproximação entre os termos “Caxangá/passado”, bem como a superação daquilo que, aos olhos do Motorneiro, seria antiquado aos tempos hodiernos, em “passou/anterior”.

Na oitava estrofe, podemos notar que as estruturas que sustentavam o modelo oligárquico e escravocrata, os “engenhos” e os “sítios”, encontram-se, em meio ao progresso previsto pelo olhar mais favorável do Motorneiro, superados. O primeiro é adjetivado “de outros tempos”, em 29, resguardando apenas a alcunha, “de que só nome ficou;”, no verso 30, enquanto o segundo possui “casas mansas” e aproxima-se do fim sem, no entanto, preservar as mágoas provenientes das violências praticadas nas relações de trabalho de outrora, “agonizam sem rancor”, como aparece em 31 e 32. No entanto, a rima par entre “ficou/rancor” desmente tal afirmação, acusando a persistência das decalagens do progresso na paisagem prevista - dado

¹⁰⁵ Segundo o historiador Alexandre de Albuquerque, o rápido processo de industrialização do Brasil nos anos 1950 “ampliou desequilíbrios de ordem econômica e gerou outros, aprofundando desigualdades regionais e setoriais”. Ainda de acordo com o historiador, “as diferenças de renda per capita entre as regiões do país, que já eram altas, aumentaram, tornando áreas periféricas, como o Nordeste, cada vez mais atrasadas em relação ao Centro econômico do país”. In: ALBUQUERQUE, Alexandre Black de. “Desenvolvimentismo nos governos Vargas e JK”. Vitória: XI Congresso Brasileiro de História Econômica - Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, 2015, p. 24.

¹⁰⁶ No curso de um texto, um poeta pode fazer referência a algo de material; a um conjunto de convenções; a algum interesse tópico, situação ou preocupação política; a um comprometimento ou disputa teológica ou filosófica; ou a alguma concepção estética. Essa questão particular conecta o trabalho poético àquilo que poderia ser chamado de uma “conversação do entorno”; e a sua introdução no texto deve ser descrita como uma voz adicional, na qual o poeta se engaja, tanto para apoiá-la como para com ela rivalizar. In: WOLOSKY, Shira. “Poetic Voice”. *Op. Cit.*, 2001, p. 1488. Tradução minha.

que demonstra como o percurso diário começa a transformar gradativamente a perspectiva do Motorneiro.

Apesar de reconhecer a historicidade contida nas ruínas descritas, o Motorneiro demonstrar crer, na nona estrofe, na capacidade pacificadora das novas formas de sociabilidade construídas na cidade. Os “quintas de sombra doce”, ironia que sugere o apaziguamento das relações escravocratas do passado, produzem “frutas do mesmo teor” por meio do trabalho livre; esse dado também aparece na rima entre os versos um e dois, “doce/teor. As “carrocerias”, símbolos do passado, resistem como elemento estruturante da paisagem, mas têm o seu fim decretado pela voz poética, “aguardam seus urubus”. Portanto, é possível notar como a enumeração entre os versos 25 e 36 consolida a dicotomia que mistura lugares de outrora, conhecidos pelo condutor, com imagens do presente: um conjunto unificado pela modernidade da estrada, em processo de transformação que amalgama ordens sociais e temporais diversas, empuxadas pelo bonde, e, portanto, com vistas ao futuro.

Na décima estrofe, de “Volta”, a reflexão concomitante ao final do trabalho de condução do bonde, e que é anunciada pela adversativa que abre o bloco (“Mas”), em 37, demonstra como o eu lírico pôde enfim perceber que as decalagens do progresso ainda persistem na paisagem narrada. Relacionando os versos “tudo passa ou já passou/nada de vez já passou”, nota-se como a gradação progressiva e o uso dos pronomes “tudo/nada” explicitam a mudança na ênfase do que é visto pelo trabalhador, pois os aspectos negativos sobrepõem-se aos positivos. Por meio do recurso catafórico dois pontos, “:”, a voz poética exemplifica a sua perspectiva a partir da comparação entre a coloração verde dos “campos de futebol”, espaço moderno de sociabilidade, com o canal onde se trabalha de maneira exaustiva. O *Enjambement*, bem como a assonância das sílabas tônicas “o” ao final dos versos 38 ao 40, reiteram a persistência dos signos arcaicos na sociabilidade da cidade grande que se forma no Recife, visto que o primeiro contribui com a transposição das estruturas antigas às modernas de uma linha a outra, “o verde da cana sobra/nos campos de futebol”, e a repetição sonora aproxima as formas do passado e do presente, “passou:/sobra/futebol”.

Enquanto na “Ida”, o “tudo passa” pressupõe a estrada que supera os dilemas sociais e históricos provenientes das instituições de outrora, dado o seu poder de ligar caminhos (e ao mesmo tempo apontar para o futuro, o que implica certo grau de adesão ideológica da voz poética), a décima primeira estrofe demonstra que a estrada é também um local que dá a ver, sob a égide de um suposto progresso, o que se retém e se atualiza do arcaico nas novas construções sociais. As estruturas escravocratas, sintetizadas pela imagem das “poças do antigo frescor” - metáfora que remonta às covas utilizadas nos engenhos para o

armazenamento de água -, em 42, atuam por meio do verbo no presente do indicativo “sobram”, escorrendo pelas formas contidas nas “oficinas” modernas de Caxangá, onde há o trabalho exaustivo praticado por aqueles que lidam com as “úmidas/manchas de óleo de motor:”. Novamente, podemos ressaltar a importância do *Enjambement* para a construção de sentido do texto, pois o descritivismo dado pela quebra dos versos sugere novamente a transposição das formas do passado para as do presente. Além disso, a rima par entre os substantivos “frescor/motor” sugere, no campo semântico, a renovação do arcaico no objeto que simboliza o moderno.

Na décima segunda estrofe, o Motorneiro se vale de um novo símile a fim de explicitar a persistência do passado nas estruturas do presente. Para ele, a estrada de Caxangá é como a “cauda” da cidade do Recife, dado sua semelhança com um membro alongado, que se desprende da área urbana. O espaço preserva os signos arcaicos de nossa formação, o que é referido pelo advérbio “ainda” e o substantivo “vigor” do verso 46, que denotam resistência. Nos versos 47 e 48, a voz poética indica que a cidade desova as marcas do atraso na região, como demonstra o verbo no presente do indicativo “arrasta”, de modo a separá-las das edificações modernas que se encontram no centro do município. Em última instância, podemos dizer que essa construção revela o ganho de consciência do eu lírico quanto à pobreza e à miséria ocultas sob a atmosfera progressista defendida por aqueles que se beneficiam economicamente desse processo. Portanto, a tensão que resulta do confronto das estrofes desse bloco revela as dicotomias suscitadas pelo olhar crítico do trabalhador perante o universo observado, como se o poema assimilasse o aprendizado proveniente do movimento de avanço e contestação vivenciado pelo Motorneiro.

No terceiro bloco comparativo “Ida/Volta”, surgem considerações sobre o cruzamento de diferentes pessoas que transitam pelo espaço visualizado. Na “Ida”, o eu lírico/condutor descreve a rotina matinal do traslado do bonde, em que há a formação de “pares os mais estranhos”. A elipse do termo “Caxangá” no verso 52 da décima terceira estrofe estabelece uma inversão na ordem sintática da oração, contribuindo para a formulação de rimas alternadas (ABAB), que sugerem no campo sintático o encontro entre esses grupos díspares. Além disso, o uso de ponto e vírgula (;) ao final de cada *quadra* propõe o encadeamento de seres ao longo da trinca de estrofes (“por;”, “boi;”).

A décima quarta estrofe apresenta duas combinações que se cruzam por meio do *Enjambement*: a “raposa,/casada com o rouxinol”, entre 53 e 54 e os “bondes circulando/por entre carros de boi;”, dos versos 55 e 56. A primeira repõe o imaginário popular das cantigas de roda: chuva e sol, concomitantes, têm sua improbabilidade referida como o casamento entre

os animais, dado que o primeiro se alimenta do segundo. Podemos inferir que a união entre caçador e presa retoma imageticamente, em tom jocoso (dado que também indica a transformação na percepção do eu lírico), a própria composição inusitada da estrada, que prevê o encontro entre forças antagônicas em meio às intempéries da modernização. Isso se torna evidente por meio da análise da outra aproximação encabeçada por essa; “carros de boi”, figuras ligadas ao universo rural, dividem o espaço da avenida com os “bondes” urbanos. Ademais, é possível notar que as sílabas tônicas com sons vocálicos em “o” dos termos “raposa” e “rouxinol”, bem como as de “a” e “o” das expressões “bondes circulando” e “carros de boi”, sugerem uma dicotomia entre diferentes no ordenamento social do espaço figurado pela voz poética.

Na décima quinta estrofe, surgem duas novas aproximações inusitadas: “caminhões entre galinhas” e a produzida pelo *Enjambement* entre os versos 59 e 60, “vaqueiro/olhando um jogo de *golf*”. Sob a lógica do progresso da Avenida, o poema instala uma nova dicotomia que condensa a relação entre o arcaico e moderno (caminhão x galinhas; vaqueiro x golfe). Em 58, “calam ferralha e furor” (destaque para a sonoridade “x” de **ferralha**, que remete ao ranger das máquinas em movimento), o poema sintetiza essa associação, consolidando a paisagem como um espaço em que ocorre o convívio de signos rurais e urbanos, animais e veículos a motor.

Na “Volta”, o Motorneiro se dá conta de que a harmonia desejada durante a manhã o conduzia a suavizar a complexidade prevista na paisagem recifense, como apresenta o verso 61 da décima sexta estrofe, “Mas na estrada de Caxangá/nem tudo tem tal teor”. Ao observar as pessoas que transitam pela avenida após o dia de trabalho, a voz poética se dá conta da presença de “gente mais sem cor”, isto é, exauridas pela rotina desgastante imprimida no centro urbano. O aspecto monocromático do fim de tarde pode ser visualizado na rima par entre os substantivos “teor/cor”, sugerindo a opacidade dos objetos narrados por meio da aproximação entre termos análogos. A sonoridade da repetição das oclusivas “t” também ajuda nessa categorização unívoca, como se pode observar em “nem **tudo tem tal teor**”.

Na décima sétima estrofe, o poema compara, a partir do signo do “suor”, a condição dos “retirantes”, que cruzam a Avenida andando, com a dos “imigrantes”, que transitam de carro. Enquanto os miseráveis são “tirados de todo suor;”, por conta da rotina desgastante, necessária à subsistência, os mais abastados, que passeiam ao final da tarde, sofrem apenas com o clima, “suando, porém de calor;”. O uso de parênteses, que propõe a integração de dados que entrecruzam o poema, busca a aproximação entre os adjuntos adverbiais de meio, “sempre a pé” e “de automóvel”, retomando as comparações da trinca de

“Ida”, mas, dessa vez, para utilizar o recurso como forma de denúncia do abismo social que se presentifica na paisagem narrada. Assim, podemos inferir que a Estrada não só conjuga elementos contrários, mas também é um espaço em que se agravam as nossas contradições históricas.

Na décima oitava estrofe, a voz poética indica que a diferença econômica entre favorecidos e desfavorecidos (ou, mais especificamente, entre trabalho *versus* não trabalho) é o que separa aqueles que podem aproveitar a beleza da Estrada, “passeiam”, dos que precisam cruzá-la a fim de garantir a sobrevivência, “não passeia”. Enquanto os abastados são referidos pelo termo “namorados”, substantivo que assume uma feição lúdica e de regozijo com a vida, os trabalhadores são apresentados pela palavra generalizante “gente”, substantivo que denota a indeterminação daqueles que se deslocam em meio à multidão. As rimas alternadas (CBCB) também corroboram com essa divisão, tanto pela anáfora que demarca a diferença de classe em “passeiam/passeia”, como pelo encontro entre o sentimento “amor” e o pragmatismo contido no substantivo “corredor”. A estrada, assim, é o corredor das desigualdades entrevistadas pelo sujeito poético.

A transformação na consciência do Motorneiro o conduz a pontuar aquilo que, no poema, é signo de atraso, tendo em vista que as mazelas sociais, embora por vezes ocultas e difíceis de serem apanhadas, persistem, pela dicotomia elíptico/explicito, na apreensão da paisagem descrita. No último bloco comparativo do poema, a estrada é reconfigurada pelo olhar que se volta para as casas instaladas em seu entorno. Na décima nona estrofe, de “Ida”, é possível notar que Caxangá, por meio de um novo símile, torna-se “trilhos do sol” no verso 74, desdobrando-se a fim de atender às demandas do astro que rege a alvorada. Ao invés de elevar-se aos céus, como no primeiro momento, a estrela se desloca pelo meio terrestre como um trem. O substantivo “urgências”, em 76, denota que o rebaixamento da matéria se dá por exigências que devem ser atendidas com praticidade - o que nos leva a crer que tal atitude dita o rumo das relações instaladas na Avenida.

Na *quadra* seguinte, essa simplificação do espaço figurado ganha respaldo pela imagem do “trem de taipa”, metáfora que substitui as edificações laterais da avenida. A menção à “taipa” faz referência ao material rústico utilizado na construção das moradias populares que ali se instalaram. A anáfora de “um trem de”, que ocorre nos versos 78 e 79, é acompanhada do substantivo “casa” no último caso, trazendo o termo substituído para a superfície do texto. Paradoxalmente, a Avenida é tida como um espaço em que se instalaram as populações de camada baixa, dado que desmente a suposta modernização do local anteriormente visualizada pela perspectiva mais favorável do Motorneiro. Para a voz poética, a continuidade entre as

estruturas domiciliares permite compará-las com o ordenamento dos vagões do veículo ferroviário, adequando-se aos imperativos do novo dia e a certa ordem estrutural imposta às coisas. Além disso, os *Enjambements* entre 77 e 78 e 79 e 80 fazem com que o descritivismo dos versos acompanhe a perspectiva transeunte do condutor do bonde frente à paisagem estática.

Na vigésima primeira estrofe, a similaridade do conjunto de edifícios com a estruturado veículo de carga conduz o eu lírico a sintetizar a paisagem como “um trem de casas-vagões”, em 81. No entanto, estas moradias, apesar da unidade estrutural, diferenciam-se pela variedade prevista nas “cores” que as compõem (contrapondo o domínio do “verde” dos engenhos do primeiro bloco comparativo do poema). Nas janelas das residências, a voz poética observa “latas por jarros de flor”, ressaltando na substituição dos objetos a beleza particular dura e simplista da paisagem. Tal dado também surge por meio da rima par entre os substantivos “cor/flor”, imagens que condensam a existência de uma vida plural e orgânica em contraponto ao ordenamento mecânico do espaço figurado. Assim, nota-se como a perspectiva do trabalhador é mais favorável quanto ao acolhimento das diferentes camadas sociais no espaço de socialização de Caxangá, dado proveniente da relação harmoniosa entre a estrada-trilho e a cidade-trem.

Na “Volta”, a ordenação vislumbrada durante o percurso da manhã vira alvo de questionamento para a voz poética. Diferentemente do primeiro verso reiterado que retrata o percurso do bonde ao final da tarde, “Mas na estrada de Caxangá”, a adversativa do último bloco se inicia por “Mas o trem de casas-vagões”, o que indica a substituição da avenida (Caxangá) pela cidade (trem de casas-vagões). Assim, do verso 86 ao 88, na vigésima segunda estrofe, o eu lírico indica uma relação de ambivalência entre essas figuras: “passa ou é passado por?/como pode distinguir/do passado o passador?”. No esquema rítmico, podemos notar o revezamento entre sílabas tônicas e átonas 1-5-7 em “**passa** ou é **passado por**?”, ordenamento que intercala o movimento de ir e vir que alimenta a dicotomia sujeito/coletivo instalada na estrada. A assimilação das transformações da avenida ao longo do tempo pela forma do poema também se dá pela rima par entre a preposição “por”, que acompanha o particípio passado “passado” e o substantivo “passador”, configurando uma aproximação entre o tempo pretérito e o presente.

Na vigésima terceira estrofe, a estrada em que tudo passa, paradoxalmente, resguarda os signos do passado, como indaga o motorneiro frente ao que observa, “se na estrada tudo passa/ e nada de vez passou?”. Contudo, ao invés de encerrar a estrofe como nos blocos anteriores, a voz poética ressalta a dicotomia alimentada pelo encontro entre as novas

formas de sociabilidade e o mundo arcaico, na medida em que o bonde (presente) e a cidade (passado) tecem influências um sobre o outro: “como saber se é a gente/ou as casas-trem o andador?”. Arima par entre o verbo no pretérito perfeito do indicativo “passou” e o adjetivo que exprime movimento, “andador”, sugerem essa aproximação entre as forças antagônicas que integram o espaço narrado.

Na última estrofe, o motorneiro busca alternativas de resolução ante o impasse: “ou quem sabe?”. Como resposta à sua pergunta, a coletividade contida na própria Caxangá surge como possibilidade de superação: “a própria estrada/rolando com um propulsor?”. As rimas alternadas, “estrada/incessante” e “propulsor/rumor” (ABAB), sugerem a possibilidade de integração entre os elementos agrupados na paisagem, apesar da segregação social e econômica que se oculta sob a suposta harmonia do trecho de “Ida”.

Nesse sentido, é possível verificar que há em “O Motorneiro de Caxangá” adesão e recuo quanto às transformações impostas pela modernidade, embate construído por meio do confronto entre a perspectiva alienada e desalienada do Motorneiro. Não seria essa estrutura dúplice e ambivalente do poema uma forma capaz de dialogar com o desenvolvimentismo brasileiro dos anos 1950 e seus entraves?

Com o Plano de Metas JK transformou a base produtiva do país, mas não foi capaz de modificar a realidade social. Mesmo com o PIB crescendo a taxas elevadas durante o período de execução do plano, milhões de pessoas continuaram na pobreza e na miséria. Por outro lado, não há dúvidas de que milhões de outras pessoas foram incorporadas as áreas dinâmicas da produção e, com isso, puderam melhorar notavelmente o padrão de vida. (...) É neste contexto em que se insere o governo de Juscelino Kubitschek.¹⁰⁷

Figurando um outro de classe, Cabral dispõe a dificuldade do cidadão comum em compreender as transformações e, no limite, decidir-se por um lado dentro do debate ideológico do período, de modo a explicitar como a propaganda política dos “50 anos em 5” tornou-se um discurso proliferado por todos, mas que, em verdade, favorecia uma pequena parcela da população.

¹⁰⁷ “Durante seu mandato, uma onda de euforia tomou conta do país, mas as críticas também não ficaram para trás, pois em sua administração ficou evidente que a forma como se estava processando o crescimento industrial tinha consequências, como a inflação e o aumento desenfreado dos gastos públicos. A inflação seria um problema que acompanharia o Brasil durante muitos anos. Claramente, este fato demonstra que não é fácil conciliar crescimento econômico com estabilidade de preços. Além disso, o domínio que capital externo passou a exercer nos ramos mais dinâmicos da economia nacional tornaram o desenvolvimento do país bem mais dependente de decisões a quais o Estado nacional não têm controle.”. In: ALBUQUERQUE, Alexandre Black de. *Op. Cit.*, 2015, p. 27.

Poema(s) da Cabra

1 *Nas margens do Mediterrâneo*
2 *não se vê um palmo de terra*
3 *que a terra tivesse esquecido*
4 *de fazer converter em pedra.*

5 *Nas margens do Mediterrâneo*
6 *não se vê um palmo de pedra*
7 *que a pedra tivesse esquecido*
8 *de ocupar com sua fera.*

9 *Ali, onde nenhuma linha*
10 *pode lembrar, porque mais doce,*
11 *o que até chega a parecer*
12 *suave serra de uma foice,*

13 *não se vê um palmo de terra,*
14 *por mais pedra ou fera que seja,*
15 *que a cabra não tenha ocupado*
16 *com sua planta fibrosa e negra.*

1

17 A cabra é negra. Mas seu negro
18 não é o negro do ébano douto
19 (que é quase azul) ou o negro rico
20 do jacarandá (mais bem roxo).

21 O negro da cabra é o negro
22 do preto, do pobre, do pouco.
23 Negro da poeira, que é cinzento.
24 Negro da ferrugem, que é fosco.

25 Negro do feio, às vezes branco.
26 Ou o negro do pardo, que é pardo.
27 Disso que não chega a ter cor
28 ou perdeu toda cor no gasto.

29 É o negro da segunda classe.
30 Do inferior (que é sempre opaco).
31 Disso que não pode ter cor
32 porque em negro sai *mais barato*.

2

33 Se o negro quer dizer noturno
34 o negro da cabra é solar.
35 Não é o da cabra o negro noite.
36 É o negro do sol. Luminar.

37 Será o negro do queimado
38 mais que o negro da escuridão.
39 Negra é do sol que acumulou.

40 É o negro mais bem do carvão.
41 Não é o negro do macabro.
42 Negro funeral. Nem do luto.
43 Tampouco é o negro do mistério,
44 de braços cruzados, eunuco.
45 É mesmo o negro do carvão.
46 O negro da hulha. Do coque.
47 Negro que pode haver na pólvora:
48 *negro de vida*, não de morte.

3

49 O negro da cabra é o negro
50 da natureza dela cabra.
51 Mesmo dessa que não é negra,
52 como a do Moxotó, que é clara.
53 O negro é o duro que há no fundo
54 da cabra. De seu natural.
55 Tal no fundo da terra há pedra,
56 no fundo da pedra, metal.
57 O negro é o duro que há no fundo
58 da natureza sem orvalho
59 que é a da cabra, esse animal
60 sem folhas, só raiz e talo,
61 que é a da cabra, esse animal
62 de alma-carço, de alma córnea,
63 sem moelas, úmidos, lábios,
64 pão sem miolo, *apenas côdea*.

4

65 Quem já encontrou uma cabra
66 que tivesse ritmos domésticos?
67 O grosso derrame do porco,
68 da vaca, de sono e de tédio?
69 Quem encontrou cabra que fosse
70 animal de sociedade?
71 Tal o cão, o gato, o cavalo,
72 diletos do homem e da arte?
73 A cabra guarda todo o arisco,
74 rebelde, do animal selvagem,
75 viva demais que é para ser
76 animal dos de luxo ou pajem.
77 Viva demais para não ser,
78 quando colaboracionista,
79 o reduzido irreduzível,
80 o *inconformado conformista*.

5

- 81 A cabra é o melhor instrumento
82 de verrumar a terra magra.
83 Por dentro da serra e da seca
84 nada chega onde chega a cabra.
- 85 Se a serra é terra, a cabra é pedra.
86 Se a serra é pedra, é pedernal.
87 Sua boca é sempre mais dura
88 que a serra, não importa qual.
- 89 A cabra tem o dente frio,
90 a insolência do que mastiga.
91 Por isso o homem vive da cabra
92 mas sempre a vê como inimiga.
- 93 Por isso quem vive da cabra
94 e não é capaz do seu braço.
95 desconfia sempre da cabra:
96 diz que tem *parte com o Diabo*.

6

- 97 Não é pelo vício da pedra,
98 por preferir a pedra à folha.
99 É que a cabra é expulsa do verde,
100 trancada do lado de fora.
- 101 A cabra é trancada por dentro.
102 Condenada à caatinga seca.
103 Liberta, no vasto sem nada,
104 proibida, na verdura estreita.
- 105 Leva no pescoço uma canga
106 que a impede de furar as cercas.
107 Leva os muros do próprio cárcere:
108 prisioneira e carcereira.
- 109 Liberdade de fome e sede
110 da ambulante prisioneira.
111 Não é que ela busque o difícil:
112 é que a sabem *capaz de pedra*.

7

- 113 A vida da cabra não deixa
114 lazer para ser fina ou lírica
115 (tal o urubu, que em doces linhas
116 voa à procura da carniça).
- 117 Vive a cabra contra a pendente,
118 sem os êxtases das descidas.
119 Viver para a cabra não é

120 re-ruminar-se introspectiva.

121 É, literalmente, cavar
122 a vida sob a superfície,
123 que a cabra, proibida de folhas,
124 tem de desentranhar raízes.

125 Eis porque é a cabra grosseira,
126 de mãos ásperas, realista.
127 Eis porque, mesmo ruminando,
128 não é *jamais contemplativa*.

8

129 Um núcleo de cabra é visível
130 por debaixo de muitas coisas.
131 Com a natureza da cabra
132 outras aprendem a sua crosta.

133 Um núcleo de cabra é visível
134 em certos atributos roucos
135 que têm as coisas obrigadas
136 a fazer de seu corpo couro.

137 A fazer de seu couro sola,
138 a armar-se em couraças, escamas:
139 como se dá com certas coisas
140 e muitas condições humanas.

141 Os jumentos são animais
142 que muito aprenderam da cabra.
143 O nordestino, convivendo-a,
144 fez-se de sua *mesma casta*.

9

145 O núcleo da cabra é visível
146 debaixo do homem do Nordeste.
147 Da cabra lhe vem o escarpado
148 e o estofo nervudo que o enche.

149 Se adivinha o núcleo de cabra.
150 no jeito de existir, Cardozo,
151 que reponta sob seu gesto
152 como esqueleto sob o corpo.

153 E é outra ossatura mais forte
154 que o esqueleto comum, de todos;
155 debaixo do próprio esqueleto,
156 no fundo centro de seus ossos.

157 A cabra deu ao nordestino
158 esse esqueleto mais de dentro:
159 *o aço do osso*, que resiste
160 quando o osso perde o seu cimento.

*

161 *O Mediterrâneo é mar clássico,*
162 *com águas de mármore azul,*
163 *Em nada me lembra das águas*
164 *sem marca do rio Pajeú.*

165 *As ondas do Mediterrâneo*
166 *estão no mármore traçadas.*
167 *Nos rios do Sertão, se existe,*
168 *a água corre despenteada.*

169 *As margens do Mediterrâneo*
170 *parecem deserto balcão,*
171 *Deserto, mas de terras nobres*
172 *não da piçarra do Sertão.*

173 *Mas não minto o Mediterrâneo*
174 *nem sua atmosfera maior,*
175 *descrevendo-lhe as cabras negras*
176 *em termos das do Moxotó.*

(*Quaderna, Obra completa, 254-259*)

Em “Poema(s) da Cabra”, as dicotomias provenientes do encontro entre a realidade brasileira e europeia tornam-se fundamentais para a estruturação poética. Cabral busca aproximar as paisagens mineralizadas da Espanha continental, banhada do sul ao leste pelo Mar Mediterrâneo, com as que se concentram à margem do Rio Pajeú,¹⁰⁸ no estado de Pernambuco, a fim de compreender a existência “ressequida” dos mineradores das pedreiras instaladas nesses locais. Como sugere o título, “Poema(s)”, o texto divide-se em duas partes: a primeira, “externa”, engloba as quatro estrofes iniciais e finais e apresenta as características particulares dos cenários sobre os quais a voz poética se debruça, de modo a confrontá-los, de ponta a ponta. A segunda, “interna”, é formada por grupos numerados de 1 a 9 e propõe a investigação do signo “Cabra”, que sobreleva a figura do animal para torná-la paradigma da vida dos homens que sobrevivem por meio do trabalho exaustivo de coleta de minérios nas minas.

O poema contém quarenta e quatro estrofes compostas em *quadras* e divididas em

¹⁰⁸ De acordo com Roseanny Carvalho: “O rio Pajeú é o maior afluente do rio São Francisco e tem o tradicional Riacho do Navio como um dos seus principais afluentes. O rio ganhou esse nome dos índios, que o chamavam de “payáú”, tendo como significado “curandeiro”. O rio nasce na divisa entre Pernambuco e Paraíba, na Serra da Balança, no município de Brejinho e deságua no Rio São Francisco, fazendo um percurso de 353 km até o Lago de Itaparica, lago artificial criado pela construção da Usina Hidroelétrica Luiz Gonzaga, no município de Petrolândia, Pernambuco. A nascente do rio é conhecida como “buraco escuro”, com pedras avermelhadas e em grande quantidade. Sempre que chove e a temperatura baixa, a nascente começa a minar.”. In: CARVALHO, Roseanny. “Rio Pajeú”. <http://panoramacultural.com.br/rio-pajeu/>. Acesso em: 27/01/2020.

onze partes iguais. A métrica tem como base versos octossílabos que são preservados pela *elisão* das vogais “o”, “a” e “e”, ampliando o número de sílabas poéticas em relação à *Cuaderna vía* a fim de corroborar com o descritivismo empregado na composição. A elocução busca descrever os objetos apreendidos pela experiência sensorial (como a visão, por exemplo), assumindo as características da “enunciação lírica”.¹⁰⁹ A *símile* é recurso fundamental para a construção dessa iniciativa, de modo que a investigação dos espaços e dos seus elementos se dá por meio de comparações sugeridas pela voz poética. No esquema de rimas, é possível notar grande incidência de rimas pares, mas também há alternadas, encadeadas e brancas. O ritmo também varia, com diferentes combinações de sílabas tônicas e átonas.

A parte “externa”, que unifica as estrofes introdutórias e conclusivas, dialoga com as particularidades das paisagens investigadas. Nos versos iniciais, nota-se a insistente prevalência da condição “cabra” na paisagem mediterrânea, sendo essa relacionada aos rochedos que compõem a costa marítima. Na primeira estrofe, podemos notar a mineralização do cenário descrito na relação estabelecida pelos substantivos “*terra*” e “*pedra*”. A reiteração do primeiro termo, nos versos 2 e 3, sugere a lenta transfiguração do elemento natural em rochedo, processo de sedimentação dado pelo verbo no pretérito imperfeito “*tivesse*” e o particípio passado “*esquecido*”. A rima par entre os termos também indica essa transposição das formas que delimitam a beira-mar. Por meio da anáfora, os versos 5 e 6 da segunda estrofe complementam essa transformação, substituindo “*um palmo de terra*” por “*um palmo de pedra*”. O esquema rítmico, por sua vez, mimetiza o movimento repetitivo da arrebentação das ondas marítimas no paredão da orla (“*Nas margens do Mediterrâneo/não se vê um palmo de terra - pedra*”). Frente à tensão proveniente do choque entre as forças naturais, a voz poética discorre sobre a rigidez da costa mediterrânea, ressaltando a infertilidade do local. Apesar do atrito com o mar, as “*pedras*”, insistentemente, perpetuam-se no espaço, ocupando-o por meio de uma luta bravia pela própria conservação - ação referida pelo substantivo que as compara com um animal selvagem, “*fera*”, no verso 8.

O uso do advérbio “*Ali*”, que inicia a terceira estrofe, substitui a reiteração promovida anteriormente, bem como demonstra o distanciamento da voz poética em relação à paisagem descrita, dado que pode ser considerado como um índice de determinação desse sujeito, que observa terras menos familiares. De uma posição anteposta, o eu lírico vê na fricção incessante entre o mar e o rochedo a imagem de “suave serra de uma foice”, metáfora que condensa a disputa entre as forças antagônicas pelo espaço. Por meio das aliterações de

¹⁰⁹ KAYSER, Wolfgang. *Op. Cit.*, 1976, pp. 376-377.

“s”, “v”, “f” e “x”, há uma comparação entre a sonoridade dos movimentos da ceifadeira e os golpes lançados pela arrebentação marítima. Desse modo, entre a insistência das ondas e a resistência da “pedra”, a linguagem do poema perpetua a corrosão do tempo e o apagamento da doçura, como indicam os versos dois e três: “*Ali, onde nenhuma linha/pode lembrar, porque mais doce,/o que até chega a parecer*”. Esse embate também se apresenta no estabelecimento da rima par “*doce/foice*”, na medida em que a aproximação sonora entre os termos expõe a tensão entre a possibilidade de mudança e a inabalável persistência da paisagem.

Na quarta estrofe, o poema indica que uma criatura sobrevive em meio à terra pedregosa e infértil: a “cabra”, que se alastra por toda a extensão da costa mediterrânea: “*não se vê um palmo de terra,/por mais pedra ou fera que seja,/que a cabra não tenha ocupado*”. Desse modo, o bicho, que também pode ser planta,¹¹⁰ é trabalhado no poema como símbolo¹¹¹ de resistência frente às adversidades, na medida em que a sua capacidade de adaptação permite-lhe viver mesmo em face das condições precárias do local. Ela ocupa o espaço como se possuísse raízes, “*com sua planta fibrosa e negra.*”, alimentando-se, paradoxalmente, da infertilidade da terra. Nesse sentido, é possível notar que o poeta não utiliza a figura do animal a fim de limitar a sua investigação à descrição das especificidades da criatura por mera verossimilhança com o objeto concreto, mas pretende reforçá-la e expandi-la por meio de aproximações inusitadas que tendem a esmiuçar as construções culturais e linguísticas que incidem sobre o referente. Assim, a caracterização multifacetada transforma o constituinte em um elemento capaz de condensar as dicotomias provenientes da existência em face aos desafios vislumbrados na costa mediterrânea.

Como contraponto à paisagem espanhola vislumbrada nas estrofes iniciais, nos grupos de 1 a 9, da parte “interna” do poema, a estrutura poética volta-se para o cenário ressequido do Nordeste brasileiro por meio da aproximação do signo “cabra” com os seres e as coisas que existem no local (fauna, flora, geografia e humanos). Separando os grupos de *quadras* em blocos de três, é possível notar a proposição de um cronograma de investigação suscitado pelas características próprias do referente:

Bloco de estrofes 1 a 3 - A coloração negra da cabra;

¹¹⁰ A *Ormosia arborea* é uma árvore endêmica no Brasil, com ocorrências na Bahia, Minas Gerais, Mato Grosso do Sul até Santa Catarina. Ela prefere solos secos, localizados em morros e encostas íngremes. Suas sementes são ovais e bicolores, o que as tornam semelhantes aos olhos de animais silvestres, como bovinos e caprinos. Por conta dessa associação, a planta é popularmente conhecida como “Olho-de-cabra” ou “Olho-de-boi”. In: LORENZI, Harri. *Árvores brasileiras: Manual de identificação e cultivo de plantas arbóreas nativas do Brasil*. São Paulo: Nova Odessa, Ed. Plantarum, 1992, p. 221.

¹¹¹ *Idem* à nota 95.

Bloco de estrofes 4 a 6 - A resiliência indomesticável da cabra;

Bloco de estrofes 7 a 9 - A natureza e o núcleo da cabra.

No primeiro bloco, o poema tem como objetivo esmiuçar a coloração negra da cabra por meio de analogias com outras figuras da mesma tonalidade, de modo em que as associações estabelecidas nas estrofes sugerem uma relação entre a condição do animal com a dos homens que lutam para sobreviver no sertão. Esse procedimento pode ser exemplificado por meio da leitura da parte 1. Na primeira estrofe deste trecho, a voz poética indica que a cabra mediterrânea é “negra”, contudo, contrapõe a sua coloração a de outros itens de mesma tonalidade por meio da conjunção adversativa “Mas” - instalando uma dicotomia entre duas vertentes de “negro”. O animal não se assemelha a árvores nobres, como o “ébano douto” (referido pelo adjetivo por ser utilizado desde a Antiguidade clássica para a construção de instrumentos musicais) e o “jacarandá”, mencionado pela coloração roxa de suas flores. Assim, enquanto a oposição entre “negro/negro rico” denota distanciamento entre o animal e as plantas na rima branca dos versos 17 e 19, a rima par, “douto/roxo”, em 18 e 20, sugere uma consonância entre estas. O uso do *Enjambement*, junto aos parênteses explicativos, reforça a dissonância entre o primeiro item dos demais, criando uma gradação que auxilia na construção das comparações sugeridas em meio ao descritivismo empregado no poema.

Na *quadra* seguinte, a cabra não é mais constituída por meio de contraste, mas por concordância. Ela se assemelha ao negro “do **p**reto, do **p**obre, do **p**ouco”, encadeamento de imagens metonímicas que servem como espelho para a condição negativa do negro do eito brasileiro. Nos versos 23 e 24, a coloração se mistura aos desafios naturais da região árida: “Negro da poeira, que é cinzento.”, “Negro da **f**errugem, que é **f**osco”. As rimas pares unificam os termos “pouco/fosco”, denotando consonância entre os elementos marcados pela miséria formando um paralelo com o encontro de itens que remetem à riqueza na estrofe anterior.

Na terceira estrofe, a cabra incorpora outras colorações à sua natureza negra: “às vezes branco./Ou o negro do pardo, que é pardo”, indicando a existência de uma miséria coletiva muito determinada pela condição de cor (dado referido pela locução adverbial de circunstância e pela reiteração do termo “pardo”), mas que pode assolar a todos que precisam trabalhar nas condições adversas do Sertão para sobreviver - como indica a conjunção alternativa “ou”, em 26 e 28). Nos versos 27 e 28, os sinais da fome endêmica¹¹² e da

¹¹² Acreditamos que o poema dialoga com o debate, nos anos 1950, do agravamento da miséria no Brasil. Essa questão é objeto de reflexão do sociólogo Josué de Castro nos anos 1960: “Consideramos áreas de fome aquelas em que pelo menos a metade da população apresenta nítidas manifestações carenciais no seu estado de nutrição,

exaustão da luta contra o ambiente tornam-se aparentes no corpo dos homens, dando mostras da falta de vitalidade em vistas da ausência de coloração: “Disso que não chega a ter cor/ou perdeu toda cor no gasto.”. Desse modo, tal como na “Bailadora”, a apreensão da realidade mediterrânea passa, necessariamente, pela relação com a matéria brasileira, o que delinea a perspectiva pela qual a voz lírica analisa o cenário.

Por fim, na última estrofe, o negro previsto no signo/animal remete à classe do pobre rebaixado socialmente: “É o negro da segunda classe./Do inferior”. No verso 30, o eu lírico indica, por meio do uso de parênteses (deslocando a informação no campo linguístico a um espaço delimitado), que esses indivíduos são invisíveis aos olhos da coletividade afastada da realidade do Sertão, o que é corroborado pelo uso do adjetivo “opaco”. Em última instância, a possibilidade de superação desses dilemas é subtraída por aqueles que se aproveitam da mão de obra sertaneja, impossibilitando os miseráveis de possuir “cor”, isto é, superarem a condição da fome e da miséria que os limitam, “Disso que não pode ter cor”. Aproveitando-se do distanciamento espacial do Rio Pajeú dos grandes centros urbanos e da miséria generalizada ali instalada, as elites exploram o trabalho dos retirantes que procuram formas de subsistência nas pedreiras, pois esse procedimento torna o empreendimento mais rentável, “porque em negro sai *mais barato*”, configurando, por meio do *humor ácido*, uma denúncia da apropriação indevida praticada na região.

No segundo bloco da parte “interna”, que compreende os grupos de estrofes de 4 a 6, o poema explora o comportamento arreado da cabra/retirante, o “cabra”, descrevendo a obstinação apresentada frente aos impasses da “rispidez” nordestina, bem como a recusa em ser domesticada. Nas estrofes que compõem o segmento 5, a voz poética exemplifica a capacidade produtiva vislumbrada na figura do animal/homem, sendo este capaz de vencer as barreiras geográficas do sertão. Na primeira estrofe deste trecho, a cabra é referida como uma ferramenta excepcional para o trabalho desenvolvido nas pedreiras do local, dado que surge por meio do substantivo “instrumento”. O uso do animal ocorre por conta de sua capacidade de perfurar o

sejam estas manifestações permanentes (áreas de fome endêmica), sejam transitórias áreas de epidemia de fome). Não é o grau de especificidade carencial que assinala e marca a área, mas a extensão numérica em que o fenômeno incide na população. As áreas culturais, sob quaisquer aspectos em que sejam encaradas, só poderão ser classificadas à base da verificação dos traços predominantes que lhes dão expressão típica, e não de seus traços excepcionais, por mais gritantes que eles se apresentem em sua categoria de exceção. Para que uma determinada região possa ser considerada área de fome, dentro do nosso conceito geográfico, é necessário que as deficiências alimentares que aí se manifestam incidam sobre a maioria dos indivíduos que compõem seu efetivo demográfico. Das cinco diferentes áreas que formam o mosaico alimentar brasileiro, três são nitidamente áreas de fome: a Área Amazônica, a da Mata e a do Sertão Nordestino. Nelas vivem populações que em grande maioria — quase diria na sua totalidade — exibem permanente ou cíclicamente as marcas inconfundíveis da fome coletiva.” In: CASTRO, Josué. *Geografia da fome: o dilema brasileiro: pão ou aço* (1964). Rio de Janeiro: Edições Antares, 10ª edição, 1984, p. 51.

solo ressequido das margens do Pajeú (o verbo “verrumar” apresenta a ação de abrir furos em uma superfície), de modo a subjugar as barreiras naturais da paisagem inóspita, caracterizada pelo adjetivo “magra” dado à “terra”. No verso 83, o eu lírico indica que o bicho penetra os relevos da região, vencendo a dureza da “serra” e a amargura da “seca”. Assim, sua resiliência o permite acessar lugares inexplorados por outros seres, “nada chega onde chega a cabra”. No desenvolvimento da estrutura linguística, podemos notar que o termo “cabra” aparece no início e ao final da estrofe, sugerindo o deslocamento do ser junto ao fluxo descritivo do poema. A aliteração das fricativas “v”, “x”, “j” e “s” (“verrumar”, “terra”, “serra”, “seca”, “chega”) remetem ao barulho da escavação das pedras ao longo desse percurso, de rocha a rocha, de palavra a palavra. As rimas alternadas (ABAB), por sua vez, reforçam o utilitarismo dado à criatura em “instrumento/seca”, bem como a condição miserável do indivíduo análoga ao do espaço figurado com o encontro entre “magra/cabra”.

A voz poética exalta, na segunda estrofe, a capacidade de adaptação do bicho/homem frente às condições do local por meio da anáfora da conjunção subordinativa condicional “Se”. O enfrentamento entre as imagens de “terra” e “pedra” aparece novamente, mas dessa vez para descrever o embate ríspido do ser com o cenário nordestino - índice de aproximação entre as paisagens figuradas da parte “interna” com a parte “externa” do poema. Nos versos 85 e 86, as oclusivas “t”, “p” e “d” (“terra”, “pedra”, “pedernal”) contrastam com as fricativas “s” e “x” (“serra”, “terra”), intensificando, por meio da sonoridade, os golpes desferidos na luta contra o ambiente natural. Apesar da rispidez da paisagem, a cabra se mostra ainda mais resistente. O substantivo “boca”, metonímia que remete à fome da criatura, demonstra como a necessidade se torna, paradoxalmente, a força para vencer as adversidades da miséria sertaneja.

Mesmo apresentando vantagem física, visto o poder contido em sua boca, ávida por alimentos, “sempre mais dura/que a serra, não importa qual”, a cabra/mineradora perfura a terra em prol de terceiros. Como apresentado na terceira estrofe, o eu lírico ressalta que o “homem”, que extrai os benefícios da atividade exercida pelo animal, a vê como “inimiga”, pois teme que o apetite da criatura se volte contra ele. Isso pode ser observado pela caracterização do animal: a imagem do “dente frio” propõe o apagamento da doçura do ser em meio à luta inóspita pela sobrevivência, enquanto o substantivo “insolência”, que caracteriza o ato de “mastigar” as durezas da vida, sugere que se trata de um ser indomesticável, capaz de ferir aquele que o regula. Nessa perspectiva, é possível notar que a estrutura do poema no trecho 5 repõe o debate sobre a luta de classes por meio de uma parábola minuciosamente construída por João Cabral: o “homem”, que representa as elites, apropria-se da “cabra”, que

simboliza os trabalhadores das pedreiras (os “cabras”), valendo-se do esforço destes para lucrar, ao passo que busca preservar os mecanismos de controle que perpetuam os papéis de dominador e dominado, resguardando os seus privilégios.

Esse dado se evidencia na quarta estrofe, em que a voz poética ressalta, por meio de *humor ácido*, o medo do proprietário de tornar-se trabalhador, tendo de praticar a atividade exercida nas serras por conta própria. “Quem vive da cabra”, isto é, apropria-se da sua força de trabalho para benefício próprio, “e não é capaz do braço”, teme que a figura possa ressurgir contra esse sistema desigual, como apresenta o verbo no presente do indicativo “desconfia”, do verso 95. Assim sendo, o “homem” afasta-se da realidade da “cabra”, alegando uma impureza contida na resistência do animal, “diz que tem *parte com o Diabo*.”. O distanciamento entre patrão e empregado aparece no confronto entre as rimas emparelhadas, “cabra/braço/cabra/*Diabo*”, e no início dos versos, que remetem às ações da primeira figura: “quem vive/e não é capaz/desconfia/diz que”. Não estaria aqui na forma sintática do poema uma alusão à segregação social entre a elite e os trabalhadores?

O terceiro bloco de estrofes da parte “interna” (7 a 9) investiga a existência da cabra, ressaltando o seu embrutecimento em meio às condições adversas do Sertão. A sua natureza rude, que a permite vencer a paisagem, torna-se ensinamento aos outros animais. Nas estrofes do grupo 9, o núcleo da cabra é visualizado - de forma explícita - na figura do homem, sendo que este apreende a capacidade de endurecimento do animal a fim de resistir aos percalços da miséria nordestina.

Nos versos 145 e 146, é possível notar como a percepção da voz poética quanto à estrutura do nordestino se dá pelo cruzamento da experiência sensorial da visão junto a ideia conceitual do “cabra” que provém da memória de um olhar brasileiro. A assertividade, portanto, perpassa a sensibilidade do eu lírico, que consegue resgatar o signo da resistência no âmago do povo sofrido do Sertão. Assim, em 147 e 148, o animal torna-se a dicotomia que preenche esses homens: dele provém o corpo esguio, menção dada pelo adjetivo “escarpado” que remete a uma superfície em declive, bem como a força vital para sobreviver em meio às adversidades, referido pelo “estofa nervudo que o enche”. Na segunda estrofe, o verbo no presente do indicativo “adivinha” demonstra a continuidade no cruzamento entre os comparantes pela voz poética. Neste trecho, a resistência vislumbrada no nordestino decorre da menção ao poeta pernambucano Joaquim Cardozo (1897-1978), mestre e amigo de João Cabral, ressaltando-o como símbolo da perseverança de seu povo, “no jeito de existir, Cardozo.”¹¹³

¹¹³ “Nascido no Recife, em 26 de agosto de 1897, e falecido em 1978, Joaquim Cardozo estudou Engenharia Civil pela antiga Universidade do Recife, atualmente a UFPE, fez trabalhos como engenheiro civil junto a Oscar

O “cabra”, que carregaria uma obstinação própria da sua cultura, “que reponha sob seu gesto”, é referido pela estrutura endurecida que o reforça, oculta abaixo das chagas da carne, “como esqueleto sob o corpo.”. A aproximação dada pela rima par entre os substantivos “Cardozo/corpo” sugere uma unidade entre esses indivíduos, referidos como homens que resistem contra as intempéries. A imagem do “esqueleto”, na terceira estrofe, desprende-se do senso comum para penetrar no núcleo dos homens figurados. Trata-se de uma “ossatura mais forte”, oculta “debaixo do próprio esqueleto”, o que desponta uma força particular que reside no cerne do povo nordestino. A rigidez dessa infraestrutura enraizada é sugerida pela hipérbole proveniente da união entre o adjetivo “fundo” e o substantivo “centro”, no verso 156.

Assim, na última estrofe, o verbo no pretérito perfeito, “deu”, sugere que a existência da cabra (dos cabras) exalta a força do povo nordestino, “o esqueleto mais de dentro”. Essa potência se constitui, no poema, de maneira ambígua: trata-se de uma denúncia sobre o sofrimento dessas pessoas diante da secura do Sertão ou é uma espécie de conformismo em relação a essa realidade? Ao atentar-se para a estrutura dicotômica assumida em “Poema(s) da cabra”, podemos verificar a ocorrência de uma ambiguidade que transita entre os dois pólos, visto que o texto desvela a miséria sertaneja, não com vistas à possibilidade de mudança desse quadro, mas para descrevê-la de maneira a ressaltar a sua existência. Nos versos 159 e 160, o eu lírico refere-se ao corpo do homem como um edifício erguido com concreto armado (composto por uma liga de aço e concreto). Por um lado, a autopreservação da estrutura física do retirante é fortalecida a partir da imagem do “aço do osso”. Contudo, apesar de endereçar ao sertanejo uma força sobre-humana, o poema denota que ela serve exclusivamente ao ímpeto da sobrevivência, pois é por meio do elemento inoxidável que o indivíduo “resiste”. Destituído de musculatura, dada a ausência de “cimento”, o indivíduo é uma pilha de ossos enfrentando a deformação. Nesse sentido, podemos dizer que a figura do “cabra” torna-se, portanto, uma dicotomia que condensa a luta

Niemayer na construção do conjunto da Pampulha e dos palácios de Brasília (a Catedral de Brasília, o Palácio do Planalto, entre outros), o qual em favor disto é chamado de Engenheiro da poesia. Logo cedo, revelou seu lado poeta, com uma força surpreendente, não só por ter ótimo domínio das formas líricas, porém também pela modernidade de sua escrita. (...) Em sua juventude, foi diretor de revistas literárias na capital pernambucana, em especial, a revista *O Norte*, embora não tenha publicado nenhum livro nesta época. Isso ocorreu somente aos seus 50 anos, por ser incentivado por amigos, em especial, João Cabral de Melo Neto, o qual foi quem compôs e imprimiu, em Barcelona, a edição do livro denominado: Pequena antologia pernambucana, tirada a cem exemplares. (...) Em *Poemas* (1947), livro que o assegurou na primeira linha entre os poetas do nosso modernismo, sabendo que desde “1922, ele já era um dos autores pernambucanos mais representativos, mas sua poesia não era conhecida fora do Recife. Publicava, eventualmente, em revistas do Rio, mas poucos tiveram sensibilidade para perceber a riqueza de sua língua poética.” (LEAL. Cesar, 2008, p.12).” In: SILVA, Nadja Maira Baltazar da Silva. “Joaquim Cardozo: O Engenheiro da poesia modernista pernambucana”. Orientador: Jairo Nogueira Luna. Garanhuns: *Revista Diálogos – n.º 18 – setembro / outubro – 2017*, ISSN: 2236-1499, p. 461-465.

entre o desejo de viver e a presença iminente da morte prevista na miséria cíclica que assola o Nordeste brasileiro, condição de desigualdade que marca a realidade social do nosso país.

Nas estrofes conclusivas, que pertencem à parte “externa” do poema, a voz poética propõe relações de equivalência e disparidade entre a costa espanhola e o Nordeste brasileiro. Por meio da apreensão das experiências condensadas no signo “cabra”, que é bicho, planta e pessoa, a linguagem do poema busca promover um encontro entre a *negatividade* prevista em ambos os cenários, de modo a revelar o caráter global da miséria, seja a incrustada no tradicional mar europeu ou a escancarada desigualdade visualizada no descaracterizado rio Pajeú do sertão.

Nos primeiros versos deste trecho, o Mediterrâneo é visto pelo eu lírico como um “mar clássico”, de modo que o adjetivo condensa a historicidade preservada na paisagem europeia. A reafirmação da identidade local é apreendida por sua plasticidade, referida pelas imagens que remontam à tradição artística do local (no caso, da escultura): “com águas de mármore azul,”. Ao observar a costa espanhola, a voz poética se lembra do rio Pajeú, que percorre o estado de Pernambuco. Diferentemente da vista marítima, o cenário brasileiro não resguarda traços característicos da memória coletiva, “Em nada me lembra das águas/sem marca do rio Pajeú.”, de modo que nossas águas fluem desconjuntadas da própria história. Podemos perceber que a alusão à memória revela como a voz poética procura na matéria brasileira a compreensão da realidade apreendida pelos seus sentidos. Nesse primeiro momento, as experiências possuem dinâmicas diferentes, dado que aparece nas rimas alternadas (AFAF), “clássico/águas” e “azul/Pajeú”, que revelam o embate entre caracterização e descaracterização desses itens.

Como apresenta a segunda estrofe, nas águas nordestinas, quando há a possibilidade de conformidade em vistas da seca, essa se desfaz em meio a uma correnteza irrefreável, “*Nos rios do Sertão, se existe,/a água corre despenteada.*”. Em contrapartida ao cenário sul-americano, o mar europeu apresenta consonância com o movimento das ondas, que fluem naturalmente: “*As ondas do Mediterrâneo/estão no mármore traçadas.*”. A rima par entre os adjetivos “traçada/despenteada” sugere o antagonismo entre as duas paisagens, sendo a primeira tida como organizada e a segunda desregulada. No ritmo, podemos notar que os versos 165 e 167 possuem uma disposição em 2-6-8, mas enquanto o 166 se aproxima desse esquema, com marcação em 2-4-8, o 168 destoa dos demais por sua configuração em 1-3-8. Assim, a sonoridade promove, por meio da assonância das vogais “a”, “e”, “o” e “i, o descompasso da seca sertaneja (“*Nos rios do Sertão, se existe,/a água corre despenteada.*”) e a regularidade do cenário europeu (“*As ondas do Mediterrâneo/estão no mármore*

traçadas.”).

Na terceira estrofe, o eu lírico descreve o beira-mar mediterrâneo como um “deserto balcão,” imagem que condensa a aridez dos relevos da ampla paisagem pedregosa. No entanto, mesmo ermo, o “*Deserto*”, referido ironicamente em caixa alta, preserva a sua individualidade expressiva, “*mas de terras nobres*”. Em contrapartida, o Rio Pajeú é avaliado pela mistura de pedras, areia e cascalho da “*piçarra*” sertaneja, o que reforça, novamente, a existência *negativa* da paisagem nordestina. Apesar das disparidades provenientes da comparação entre ambas, na última *quadra*, a realidade brasileira torna-se, paradoxalmente, paradigma para se compreendera europeia, na medida em que o entendimento dos “termos da cabra Moxotó”, raça originária do Brasil, torna-se método de deflagração das “cabras negras” enraizadas no Mediterrâneo. O uso do *Enjambement* entre os versos 169 e 170 e 171 e 172 ressalta a transposição das formas de um cenário ao outro, recurso descritivo que corrobora com o desenvolvimento da ação comparativa praticada pela voz poética. Confrontadas pela rima par “*maior/moxotó*”, as experiências vivenciadas pela voz poética se entrecruzam, produzindo um olhar sensível e aguçado para a miséria e a pobreza, independentemente de sua configuração.

O poema sugere que a realidade mediterrânea, oculta sob uma “*atmosfera maior*”, pode ser desvelada e compreendida por meio da experiência precária dos retirantes do Terceiro Mundo, sem, no entanto, “*dementir*” a distância social e geográfica entre esses povos. Por meio do *humor ácido*, o reconhecimento das deficiências do subdesenvolvimento torna-se o método de deflagração das desigualdades que se perpetuam no ordenamento mundial, sobretudo em espaços que as elidem sob a crosta de uma suposta harmonia, como é o caso da área mediterrânea descrita no poema.

Nesse sentido, é possível dizer que o poema não só denuncia os entraves da sociabilidade brasileira do final dos anos 1950 ao narrar o sistema de dominação estabelecido entre trabalhador e proprietário na parte “*interna*”, mas também questiona o que resultará desse processo nas estrofes “*externas*”, visto que o ímpeto desenvolvimentista do Governo JK de tornar o Brasil análogo aos países ricos poderia implicar na manutenção desse sistema excludente sob formas de sociabilidade que o tornam menos evidente. Portanto, podemos dizer que o encontro entre a perspectiva brasileira e a ambientação espanhola resulta na percepção quanto às dicotomias da modernização, isto é, aos contrapontos sociais que persistem em prol de um suposto avanço econômico e político.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da leitura dos poemas selecionados, é possível notar em *Quaderna* a construção de um olhar crítico pautado pelo encontro de dicotomias. Os textos versam sobre a ambivalência que surge em meio a um mundo dividido entre modernização e atraso, futuro e passado, ricos e pobres, questões enformadas por um poeta que investiga a condição brasileira e a associa às regiões menos desenvolvidas da Europa, seja por meio da conjugação de elementos nacionais e estrangeiros (“Estudos para uma bailadora Andaluza” e “Poema(s) da Cabra”), ou ao relatar a desigualdade que se mantém em meio a promessa de um suposto progresso regional (“O Motorneiro de Caxangá, “Cemitério Pernambucano (Custódia)” e “Cemitério Alagoano (Trapiche da Barra)”. Não só na escolha temática essa matéria é prevista, mas também na própria composição dos poemas, que unificam a *Cuaderna Vía* e a forma popular da *quadra*, a metrificação espanhola e portuguesa, a fim de atualizá-las em novas estruturas poéticas capazes de dialetizar as relações e os objetos que confluem no convívio social da segunda metade do século XX, reafirmando a vocação da poesia cabralina de relacionar o lirismo ao mundo empírico por ele descrito.

Tais aspectos do impasse nacional estão presentes na estruturação da poética de João Cabral e não se consolidam apenas pela compreensão sobre o papel do intelectual espacialmente distanciado do país nos anos 1950-1960 (questão que remete à figura do poeta itinerante em meio às missões diplomáticas), mas também da constituição particular dos objetos descritos e da pluralidade de vozes que integram os textos, elementos imaginados e investigados por meio da apreensão dos sentidos e da associação entre o eu e o outro. Acreditamos que a tentativa de João Cabral em alçar a lírica brasileira ao plano internacional, nesse sentido, perpassa a ideia de reconhecer a configuração social e econômica do país e a composição espacial e coletiva de seu povo, dividido entre classes abastadas e miseráveis. Desse modo, é preciso pensar que o construtivismo cabralino em *Quaderna* não se consolida exclusivamente pelo trabalho matemático com a linguagem, mas também pela assimilação da experiência nacional, que revela a *duplicidade* por meio das composições.¹¹⁴

¹¹⁴ “O objeto em tomo do qual se move o ensaísmo de Antonio Candido, nos seus momentos mais fortes e expressivos, é alguma coisa que se poderia denominar genericamente de experiência brasileira — e se pensarmos no filtro cultural das formas (do ensaio ao poema), algo como uma experiência intelectual do país. Não é fácil definir-lhe o contorno, embora ela esteja por toda parte. Esquemmatizando ao extremo, digamos que o seu nervo reside numa certa sensação de *dualidade* que impregnaria a vida mental numa nação periférica. Como se há de recordar, Nabuco deu feição clássica a essa sensação de duas faces. Não é por rastaquerismo dizia no trecho bem conhecido de *Minha Formação*, que tantos brasileiros preferem viver na Europa, mas por se verem condenados à pior das instabilidades, uma espécie de divisão íntima que opõe o sentimento brasileiro à imaginação europeia.

A elevação do arranjo entre diferentes ao programa estético da *Cuaderna Vía*, entrecruzando os elementos poéticos na formulação da estrutura em cruz, dinamiza o lirismo cabralino por meio de aproximações novas e inusitadas, exaltando o empenho comunicativo que traz como pano de fundo a associação entre a linguagem poética, erudita e particular, e o mundo bipartido, com a presença do outro e dos espaços compartilhados. Assim, Cabral trabalha ao longo dos vinte poemas questões que não se encontram acima ou abaixo do construtivismo experimental de sua poesia, mas sim o integram em prol do desenvolvimento da possibilidade de “dizer as coisas” por meio da tensão proveniente do cruzamento entre os seres e os objetos figurados nas composições. A ação de analisar seis dos vinte textos do livro nesta pesquisa teve como objetivo defender essa hipótese, a fim de compreender o que resulta da formulação de dicotomias proposta pelo poeta.

Nas análises de “Estudos para uma Bailadora Andaluza” e “Paisagem pelo telefone”, o intuito foi demonstrar como a voz poética e o “outro” figurado, no caso, a figura feminina, estabelecem uma relação comunicativa que integra a discursividade dos poemas. No primeiro caso, o espetáculo da dança é construído pelo encontro entre os movimentos da dançarina espanhola com o descritivismo do eu lírico brasileiro. Junto às ações da “bailadora”, a voz poética atua, por meio do olhar e da memória, na construção da cena, integrando-a a partir da comparação dos atos visualizados com signos naturais, como a “saia de chita” e o “camponês que pisa a terra”, e modernos, como a imagem do “telegrafista”, que responde à mensagem “do outro lado da linha”. No segundo poema, “Paisagem pelo telefone”, o lirismo se consolida em meio à conversa pelo aparelho moderno, de modo que a figura feminina poeticamente descrita, ao interagir com o seu interlocutor espacialmente distanciado, o conduz a compará-la com as paisagens nordestinas, signos que consolidam a intimidade do casal. Em última instância, podemos afirmar que a ação comunicativa que integra essas obras remete à associação entre a linguagem poética e o mundo empírico, ressaltando o encontro entre as formas inovadoras e arcaicas que integram a dinâmica da modernização brasileira entre os anos 1950-1960.

“Na América falta à paisagem, à vida, ao horizonte, à arquitetura, a tudo que nos cerca, o fundo histórico, a perspectiva humana; na Europa nos falta a pátria (...) De um lado do mar sente-se a ausência do mundo; do outro, a ausência do país”. Mais um passo nessa ruminância infeliz e chegaríamos a admitir a existência de duas humanidades, uma alta e outra baixa — passo que Nabuco não gostaria de dar, embora seja o primeiro a conceder que em matéria de senso histórico e estético — o miolo da vida do espírito — este lado do Atlântico é mesmo uma “verdadeira solidão”. (...) Dialética neste mal-estar da sociedade brasileira refletido pelos seus ideólogos? Paulo Emílio, que segundo Roberto encontrou a equação para esse movimento de identificação e dissociação concomitantes, diria que sim. E Antonio Candido também. Eis a fórmula célebre: “não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro.”. In: ARANTES, Paulo Eduardo. *Op. Cit.*, 1992, p. 14-16.

Em “Cemitério Alagoano (*Trapiche da Barra*)” e “Cemitério Pernambucano (*Custódia*)”, verificou-se como Cabral construiu uma crítica aos entraves da modernização brasileira do período ao denunciar a condição miserável a que os trabalhadores nordestinos eram submetidos nos núcleos comerciais que simbolizavam o progresso do país. Em ambos os poemas, o poeta descreve os cemitérios das cidades que os intitulam, estabelecendo uma aproximação entre a serialização capitalista e a obliteração dos pobres por esse sistema. Em *Trapiche da Barra*, as máculas a que os trabalhadores sepultados foram submetidos não são vencidas pela insistência do “mar-lavadeira”, o que repõe o caráter cíclico da desigualdade social que assola a região. No caso de *Custódia*, o cemitério é referido pela atuação de seus mortos: incorporados ao ritmo febril da cidade, os cadáveres agem de modo funcional, enterrando-se por conta própria no chão. Em contraposição à criação da matéria-prima nas “caieiras”, os trabalhadores são aniquilados nas “covas”, impossibilitados de integrar a dinâmica social e econômica que eles ajudaram a consolidar. Associando o ritmo do poema à realidade de localidades empíricas do Brasil, o poeta busca escancarar os signos da dominação que se atualizam nas novas formas de sociabilidade do país em meio à modernização, ressaltando a dominação de classe enraizada na sociabilidade brasileira.

A leitura de “Motorneiro de Caxangá” busca demonstrar como o poema dialoga criticamente com o desenvolvimentismo brasileiro dos anos 1956-1960, revelando, por meio da perspectiva de um trabalhador, o contraste entre a propaganda progressista e a desigualdade histórica que persiste nas novas formas da cidade moderna. Cabral dispõe blocos de estrofes intercaladas que promovem o cruzamento entre visões otimistas e pessimistas do condutor do bonde em momentos distintos do trabalho: “Ida” e “Volta”. No primeiro caso, a voz poética encontra-se eufórica em relação ao progresso previsto na paisagem recifense, exaltando os signos modernos e arcaicos que se entrecruzam na estrada. Ao retornar, no entanto, os mesmos itens são reavaliados a partir de uma perspectiva insegura quanto à superação dos impasses estruturais que persistem no país. Ao final do texto, o eu lírico se encontra diante da possibilidade de superação da segregação instalada na Avenida, expectativa que permanece em aberto em vistas à formação de uma coletividade capaz de suprimir a distância econômica que afasta ricos e pobres.

Em “Poema(s) da Cabra”, essa mesma condição de miséria, paradoxalmente, torna-se paradigma para se compreender a pobreza europeia, na medida em que a condição do “cabra” nordestino serve para investigar a existência dos “cabras” mediterrâneos, ocultos sob a atmosfera clássica da paisagem. O poema parece sugerir que a carência presente no sul da Espanha, oculta sob uma “atmosfera superior”, pode ser desvelada e compreendida por

meio da experiência precária dos retirantes do Terceiro Mundo. A partir de um *humor ácido*, o reconhecimento das deficiências do subdesenvolvimento torna-se o método de deflagração das desigualdades que se perpetuam no ordenamento mundial, sobretudo em espaços que as elidem sob a crosta de uma suposta harmonia, como é o caso da área europeia descrita no poema.

Assim, pode-se dizer que a leitura dos poemas nos permitiu notar como *Quaderna* exige uma percepção quanto ao que resulta das dicotomias provenientes da interseção entre os signos comparantes, promovendo um apelo à sensibilidade de maneira indireta e inusitada. Não se trata de uma lírica em que a experiência pessoal e os dados históricos e sociais encontram-se na superfície do texto, mas revelam-se na autoconstrução do sujeito lírico e no descritivismo proveniente do encontro entre esse e os objetos poeticamente figurados. Logo, notamos uma articulação entre a estrutura dúplice dos poemas e a experiência histórica brasileira, hipótese que nos leva a crer que a obra busca o encontro entre as duas faces do projeto estético de *Duas águas*, de modo a formalizar a experiência nacional na passagem dos anos 1950 para os 1960.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBUQUERQUE, Alexandre Black de. “Desenvolvimentismo nos governos Vargas e JK”. Vitória: XI Congresso Brasileiro de História Econômica - Universidade Federal do Espírito Santo - UFES, 2015.
- ALI, Manoel Said. *Versificação portuguesa*. 1ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
- ALMEIDA, Maria Antónia Pires de (2002), “Lavadeira”, Conceição Andrade Martins, Nuno Gonçalo Monteiro (orgs.), *A Agricultura: Dicionário das Ocupações*, Nuno Luís Madureira (coord.), *História do Trabalho e das Ocupações, vol. III*, Oeiras, Celta Editora. ISBN: 972-774-133-9.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. “A poesia de João Cabral de Melo Neto”. In: Revista *Encontro*, nº. 28, ano 5, abril de 1960.
- ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- _____. “A lição de João Cabral”. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 1, Mar. de 1996.
- BERARDINELLI, Alfonso. “As fronteiras da poesia”. In: *Da poesia à prosa*. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.
- _____. “As muitas vozes da poesia moderna”. In: *Da poesia à prosa*. Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.
- BRASIL. SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL, Mandado de Segurança nº 2264. Impetrante: João Cabral de Melo Neto. Arquivo Judiciário, v. 112/03, p. 467-472. Data do julgamento: 01/09/1954.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

- CANDIDO, Antonio. “Crítica e sociologia”. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- _____. *O estudo analítico do poema* — São Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 1996.
- _____. “Poesia ao norte”. *Remate de Males*. Campinas, ISSN 2316-5758., dez. 2012.
- CARDOSO, Adalberto Moreira. *A Construção da Sociedade do Trabalho no Brasil: uma investigação sobre a persistência secular das desigualdades*. Rio de Janeiro: Amazon, 2019.
- CARVALHO, Roseanny. “Rio Pajeú”. <http://panoramacultural.com.br/rio-pajeu/>.
- CASERTA, Rogério Alencar Negrão. *Expressividade e Energia Vital na Dança Flamenca*. Dissertação de Mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2008.
- CASTRO, Josué. *Geografia da fome: o dilema brasileiro: pão ou aço* (1964). Rio de Janeiro: Edições Antares, 10ª edição, 1984.
- COMBE, Dominique. — “A Referência desdobrada: O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia” II. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. *Revista USP*. São Paulo, V. 84, jan. de 2010.
- DEREYMOND, A. D. *História de la Literatura Española 1 – La Edad Media*. Barcelona: Ed. Ariel, 1991.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução: Marise M. Curioni; Tradução das poesias: Dora F. da Silva. São Paulo: Duas cidades, 1978.
- GAMA, Rinaldo. “Considerações do poeta em vigília: Entrevista concedida a Rinaldo Gama”. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, v. 1, Mar. de 1996.
- HISTÓRIA de Custódia. <http://custodia-pe.blogspot.com/>. 2014. Disponível em: <http://custodia-pe.blogspot.com/2011/04/historia-de-custodia.html>.

- HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2020.
- KANT, Immanuel. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1964.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Armênio Amado, 1976.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.
- LORENZI, Harri. *Árvores brasileiras: Manual de identificação e cultivo de plantas arbóreas nativas do Brasil*. São Paulo: Nova Odessa, Ed. Plantarum, 1992.
- MAGRIS, Claudio. MORETTI, Franco (org.). “O romance é concebível sem o mundo moderno?”. *A cultura do romance*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MAMEDE, Zila. *Civil Geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982*. São Paulo: Nobel/Edusp/INL, 1987.
- MOREIRA, Vânia Maria Losada. “Os anos JK: industrialização e modelo oligárquico de desenvolvimento rural”. DELGADO, Lucilia de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge (Org.). *O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil militar de 1964*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p. 156-194, 2018.
- NETO, João Cabral de Melo. *Obra Completa*. São Paulo: Editora Nova Aguilar, 1994.
- NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2007.
- OLIVEIRA, Waltencir Alves de. *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de 'Pedra do sono' a 'Andando Sevilha'*. 2008. Tese de Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- PEIXOTO, Marta. *Poesia Com Coisas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo:

Editora Perspectiva, 1983.

“Quaderna”. *Dicionário eletrônico Houaiss*. Disponível em:
https://www.google.com/search?sxsrf=ALeKk02SLCbFw-rRrZmSH-nO3glUNwvAiw%3A1604950239010&ei=35ipX_kj5Lbk5Q-FwKpg&q=quaderna+dicion%C3%A1rio+houaiss&oq=Quaderna+dicion%C3%A1rio+ho&gs_lcp=CgZwc3ktYWIQAxgAMgQIIxAnOgYIABAWEB5Q5wtYrQ5g2xNoAHAAeACAAdgBiAGVBpIBBTauMy4xmAEAoAEBqgEHZ3dzLXdpesABAQ&scient=psy-ab.

RAMOS, Luiz Fernando. *Mestres da Literatura - Quatro vezes quatro João Cabral de Melo Neto*. Brasília: Tv Escola, 2015.

SANZ, Omar. *El usus scribendi y la Cuaderna Vía del libro de buen amor*. Tese de doutorado em filologia espanhola. Orientador: Francisco Rico. Barcelona: Universidade autonoma de Barcelona, 2012.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. Tradução Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras LTDA, 2002.

SCHWARZ, Roberto. “A carroça, o bonde e o poeta modernista”. *Que horas são?: Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 11-28, 1987.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia de menos*. São Paulo: Duas Cidades, 1985.

_____. “Uma análise da poesia de João Cabral de Melo Neto”. *Revista Continente*, ed. 229, janeiro de 2020, conteúdo na íntegra. In: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/229/uma-analise-da-poesia-de-joao-cabral>.

SILVA, Nadja Maira Baltazar da Silva. *Joaquim Cardozo: O Engenheiro da poesia modernista pernambucana*. Orientador: Jairo Nogueira Luna. Garanhuns: *Revista Diálogos – n.º18 – setembro / outubro – 2017*, ISSN: 2236-1499.

SIMON, Iumna Maria. “Esteticismo e participação: as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969)”. *Revista Novos Estudos - CEBRAP*. N.º 26, março de 1990.

SOUSA, Carlos Mendes de. “Conversar-escrevendo: João Cabral e Murilo Mendes” / Carlos Mendes de Sousa. *Revista Colóquio/Letras*. Documentos, n.º 200, jan. 2019.

- SUSSEKIND, Flora. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000.
- TOSHIMITSU, Thaís Mitiko Taussig. *O Rio, a cidade e o poeta: impasses e contradições na poesia de João Cabral de Melo Neto*. Tese de Doutorado em Letras - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009.
- PIMENTEL, Jair Barbosa. “Trapiche da barra”. [bairrosdemaceio.net: http://www.bairrosdemaceio.net/bairros/trapiche-da-barra](http://www.bairrosdemaceio.net/bairros/trapiche-da-barra).
- VALÉRY, Paul. “Poesia e pensamento abstrato”. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- VASCONCELOS, Selma (org.). *João Cabral de Melo Neto: retrato falado do poeta*. Recife: Editora CEPE. 2009.
- WOLOSKY, Shira. *The Art of Poetry: How to Read a Poem*. Edição do Kindle. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardoso. “A recepção de João Cabral de Melo Neto pela crítica portuguesa: de Vitorino Nemesio aos anos 60”. In: *Estudos de Literatura Brasileira em Portugal: Travessias*. Organização: Francisco Topa, Joelma Santana Siqueira e Solange Fiuza Cardoso Yokozawa. Porto: Edições Afrontamento. ISBN: 978-972-36-1536-4. edição: 1759, 2020.